

FATA

MORGANA

web

ISSN 2532-487X



2

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Settembre 2017

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), 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, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Angela Maiello, Caterina Martino, Alma Mileto, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Rossella Agosto, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Domenico Licciardi, Isabella Mari, Carmen Morello, Francesca Pellegrino, 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

USCENDO DAL CINEMA

LE IMMAGINI DELL'AMORE

ROBERTO DE GAETANO 7

LA TENEREZZA, O L'AMORE QUANDO FA PAURA

NAUSICA TUCCI 17

ESPERIRE L'EVENTO

ALESSIA CERVINI 27

SUL FILO DELLA STORIA

RAFFAELLO ALBERTI 33

DUE O TRE COSE CHE SO DI PAOLO VILLAGGIO

GIACOMO MANZOLI 41

SCENE

DRAMMATIZZARE L'EVENTO

TONI SERVILLO 49

TEATRO E POLITICA IN MORTE DI DANTON

FRANCESCO CERAOLO 57

LO STATO NASCENTE DEL TEATRO

BRUNO ROBERTI 63

L'ORDINE DEI DISCORSI

DIVENIRE ERBA. LA VITA DI GIORGIO AGAMBEN

FELICE CIMATTI 71

IL CAPITALISMO VIVE, LA BORGHESIA MUORE (O SI TRASFORMA)

MARCO GATTO 83

IL "NON PENSIERO" DELL'ARTE	
DEBORAH DE ROSA	91
DALLA RIMEDIAZIONE ALLA MEDIAZIONE RADICALE	
ISABELLA PEZZINI	97
IL NEOREALISMO SECONDO ALBERTO FARASSINO	
STEFANIA PARIGI	103
REASONS FOR DISAGREEMENT. A CONVERSATION WITH JACQUES RANCIÈRE	
EDITED BY ROBERTO DE GAETANO	111
<i>REMIX</i>	
NADAR NELL'EPOCA DELL'AUTORAPPRESENTAZIONE DI MASSA	
ALESSANDRO CANADÈ	121
DROIT DE REGARD	
ANNE-VIOLAINE HOUCKE	129
<i>SERIALITÀ</i>	
HOMELAND: QUANTO PUÒ UN'IMMAGINE?	
GIACOMO TAGLIANI	139
VOGLIA DI COMUNITÀ	
MASSIMILIANO COVIELLO	147

Le immagini dell'amore

Roberto De Gaetano

Su L'amant d'un jour di Philippe Garrel.

Nouvelle Vague has always shown love in unconventional ways. The difficulty to love in its various forms becomes image in *L'amant d'un jour* by Philippe Garrel, a film made by a sequence of encounters that the main character, Ariane, a young student in a relationship with Professor Gilles and aiming at seducing her former boyfriend, maintains with one man and the other. The film frees an expressive power that sees and professes love more than its characters, unable to love insofar they are suffocated by anxiety and fear (being they afraid to lose themselves, to engage a serious relationship or merely to stay) - feelings that the camera takes up on itself.



USCENDO DAL CINEMA

Perché nel cinema francese più grande e libero, quello *Nouvelle Vague*, non c'è altro tema che l'amore? Perché a differenza della tradizione anglosassone, che ha posto il racconto dell'amore sotto il segno della *morale* (resistenza alle insidie, fin da *Pamela, o la virtù premiata* di Richardson) o della sua colpevole trasgressione nell'adulterio (come ne *La lettera scarlatta* di Hawthorne) e di quella italiana, che lo ha posto sotto il segno dell'*istituzione* (è un matrimonio al centro del più importante romanzo dell'Ottocento italiano: *I promessi sposi*), la tradizione francese, letteraria e cinematografica, ha raccontato l'amore al di là sia della morale che dell'istituzione: nessun valore che lo guidi se non il desiderio che attrae o respinge due amanti, nessuna cornice istituzionale o contrattuale che faccia dell'incontro amoroso una relazione.

L'amant d'un jour, l'ultimo film di Philippe Garrel presentato a Cannes, conferma tutto questo. L'incontro tra Gilles, professore universitario, la sua giovane allieva, Ariane, con cui convive, e la figlia di lui, Jeanne, che piomba a casa del padre dopo la rottura della relazione con il ragazzo, determinano un triangolo singolare, che non arriva mai a comporsi.

L'attrazione tra Gilles e Ariane, l'amicizia tra le due ragazze, il rapporto tra padre e figlia tracciano i movimenti instabili di sentimenti, emozioni, idee sull'amore, la fedeltà, la sofferenza, il divertimento, la vita. Non c'è nessuna struttura che perimetra le relazioni: neanche quella "pedagogica" del professore e dell'allieva, del padre e della figlia. Forse solo quella amicale tra le due ragazze, che condividono segreti che nascondono all'uomo: il tentativo di suicidio di Jeanne, l'essere comparsa in un giornale porno per Ariane. Le ragazze si ritrovano, in una sequenza centrale del film, in una discoteca dove ballano,

flirtano, sperimentando l'ebbrezza di tutti i contatti possibili senza legami. È il tentativo che fa Ariane di fare uscire Jeanne dal dolore e dal pianto, convincendola che c'è sempre la possibilità di ricominciare anche solo per curiosità della vita.

E l'attrazione tra Gilles e Ariane? Li vediamo ad inizio film nella "toilette dei professori" dell'università, in un rapporto dove nella verticalità dei corpi avvinti osserviamo il volto di lei cercare e giungere al piacere. Il film restituisce sempre gli amplessi nella frontalità e verticalità dei corpi, dunque senza posizione gerarchica e in uno spazio-tempo rubato.

E poi? Gilles teme di perdere Ariane, tant'è che dice: "Anche se ci tradiremo resteremo insieme". Ma anche lei ha un moto di gelosia, quando, rientrando a casa, Gilles saluta prima la figlia. L'incontro tra Gilles e Ariane è segnato da un *sentimento della fine* che l'attraversa senza mai depositarsi. Costantemente rinnovato dagli "amanti di un giorno" di lei, dei quali lui non vuol sapere, fino a quando non la vede accoppiarsi. La schiaffeggerà, lei si giustificherà. Sia l'uno che l'altro gesto sono senza convinzione, perché in fondo "tu sei così" le dice Gilles. Che significa: il tuo desiderio transita tra contingenze incapaci di durare. È il "plus jamais" che Ariane scrive con il rossetto sullo specchio dopo aver passato la notte con un ragazzo. Esattamente l'opposto dell'"encore" (lacaniano) dell'amore. Per Ariane l'"ancora una volta" è con un altro e dunque è esattamente l'altra faccia del "mai più": mai più con lo stesso, sempre con un altro.

Sono le *molte possibilità* di Ariane alle quali si contrappone la *sola necessità* di Jeanne: tornare con il suo ragazzo, perché senza di lui la vita non ha senso. E per fare questo provarle tutte, telefonate mute, inventate: una richiesta quasi ossessiva

dell'altro.



Ariane e Jeanne (Esther Garrel).

Nella scissione speculare di Ariane e Jeanne si gioca il cuore del film. Tra il moltiplicarsi di una contingenza senza alcuna necessità (i *molti* di Ariane) e il ritornare ossessivo di una necessità senza contingenza (*l'uno* di Jeanne) viene eluso l'amore come *contingenza che si fa necessità*. Come incontro con l'altro che diviene la via d'accesso al rinnovamento del mondo: spazio *tra-due*, irriducibile al moltiplicarsi indifferente dell'altro come al suo ossessivo identificarsi.

Di fronte a ciò che accade, il sentimento di Gilles non è di rabbia né di incomprensione, ma al fondo di disincanto. Incapace di "dire l'amore", è sospeso tra due segreti che sono altrettanti "vuoti". Quello su cui si apre la finestra dalla quale Jeanne tenta di gettarsi: la passione suicida dell'Uno; e quello che vede Ariane nuda sulla copertina di una rivista porno:

l'infinita intercambiabilità di tutto che giunge fino alla (s)vendita pornografica del corpo.

Ma è qui che il film e Garrel compiono il loro miracolo: quei personaggi non vengono giudicati, vengono amati. La loro incapacità d'amare diventa il contrassegno paradossale di un amore per la vita, forse l'unico possibile oggi, che si afferma nella forme estreme di una passione patologica o nel moltiplicarsi infinito del desiderio. E questo amore si traduce nello sguardo pittorico con cui la macchina da presa restituisce volti e corpi, nel modo in cui accompagna ansie, dubbi, incertezze dei personaggi con un bianco e nero (di Renato Berta) che restituisce tutta la grana dello spazio: tra i corpi, tra i corpi e l'ambiente, tra i corpi e le parole. E Garrel sta vicino ai personaggi ma è capace anche di prenderne le distanze per filmare lo spazio-tra che li separa unendoli.

È la prossimità-distante del film dai personaggi, sintetizzata dalla voce off femminile che in forma romanzesca traccia linee narrative e sentimenti, *a inventare e filmare l'amore*. Oltre i gesti e le parole dei personaggi, lo *sguardo del film* ci dice quello che accade *tra* i corpi, i dolori, i silenzi, i pianti, gli orgasmi, le illusioni infrante. Definisce *oltre i personaggi* una potenza d'amore che li attraversa senza riuscire ad esprimersi.

L'amore come possibilità *non del tutto espressa* dai personaggi, perché soffocata dal sentimento dominante della paura (di perdersi, di impegnarsi, di restare), e di cui si fanno carico la macchina da presa e lo sguardo del regista.

L'evento amoroso è ciò che non si deposita nelle situazioni ma le trascende. L'amore precipitato nelle situazioni è l'amore che diviene relazione e si istituzionalizza. Per raccontare l'amore istituzionalizzato ci sono i due grandi generi della

USCENDO DAL CINEMA

commedia e del melodramma (fortemente presenti nella tradizione cinematografica americana ed italiana).

Per raccontare l'evento d'amore, cioè l'emergere contingente di un incontro tra-due senza che nessuna situazione né relazione lo possa stabilizzare, c'è solo il romanzesco (specificatamente francese).



Se nelle forme generiche commedico-melodrammatiche l'intreccio amoroso si subordina il punto di vista dell'autore, destinandosi ad un finale prevedibile (lieto fine o dramma), nelle forme romanzesche l'autore può prendere le distanze dai personaggi, permettendosi non solo un punto di vista distinto senza rinunciare alla prossimità, ma anche di non-decidere il finale. È quello che in definitiva accade in *L'amant d'un jour*: Ariane si dilegua, Jeanne si riconcilia con il ragazzo, e nel finale si solleva teneramente sulla punta dei piedi per abbracciarlo, mentre il padre, dopo averli salutati, si allontana. Ma questa riconciliazione risponde al sentimento di un nuovo inizio, o è il tornare insieme di due soggetti spaventati e sofferenti per essere rimasti soli? Nessuna parola o gesto esprime la forza di

una fede rinnovata e dunque scioglie l'enigma.

Ed ecco allora che occorre tornare alla domanda di partenza, attualizzandola. Se il grande cinema francese ha raccontato l'amore (da Rohmer a Resnais, da Godard a Truffaut a Rivette, da Eustache a Garrel) è per le ragioni che Godard, riprendendo Bataille, individua in *Eloge de l'amour*: "Niente è più contrario all'immagine dell'essere amato che quella dello Stato la cui ragione si oppone al valore sovrano dell'amore".

Se l'amore è innanzitutto ciò che si oppone al potere dello Stato, questo accade perché è capace di affermare una *potenza di vita* che sospende la situazione e per ciò stesso è capace di rinnovarla profondamente. Un incontro d'amore ha per questo una interna forza rivoluzionaria (che lo stesso Garrel racconta in *Les amants réguliers*).

Ma la potenza di vita aperta dall'evento d'amore sembra ora assorbita dalla più generale dinamica sociale, dalle infinite possibilità delle interazioni comunicative che regolano la vita quotidiana. E allora cosa resta dell'amore? Cosa può aprire l'amore se una potenza infinita ed indeterminata appartiene oramai (sia pur illusoriamente) alle dinamiche della vita sociale? Se i processi di individuazione si attuano ovunque tranne che negli eventi amorosi? In altre parole, a cosa si dovrebbe opporre l'amore se lo Stato e il suo potere sono in stato di liquidazione oramai da tempo? Se tutto sembra sopraffatto da una infinita ed onnipotente circolazione di corpi e discorsi?

L'amore in questi anni si è di volta in volta iscritto in un triplice registro che ne ha definito la sua negazione: in quello della *prestazione*, in primis sessuale fino al pornografico; in quello della *cronaca nera* (genere "amore criminale"); in quello, che ne ha ribaltato di trecentosessanta gradi il senso, che lo ha visto non più in opposizione allo Stato, ma come richiedente

l'intervento dello Stato stesso, nella forma della "lotta per i diritti", per una coniugalità estesa a tutto e a tutti ecc. Diviso tra pornografia, cronaca nera, lotta per i diritti, l'evento amoroso e la soggettivazione che implica si sono liquefatti e sono diventati irraccontabili.

Lo splendore misurato di *L'amant d'un jour* testimonia di tutto questo. Il cavalcare l'infinito insieme di possibilità (Ariane), il negarle (Jeanne), il disincanto davanti a tutto questo (Gilles), sintomi di una stessa difficoltà di amare, non permettono a nessuno di loro di accedere ad una *parola d'amore*, senza cui il sentimento non prende corpo. Di quella parola si farà carico Garrel, riconsegnandoci nella bellezza pittorica dei suoi "quadri", liberi da ogni estetismo, quell'amore imbrigliato nelle situazioni e nei personaggi.

Le immagini dell'amore, della sua potenza, sono allora quelle che il film ci restituisce, liberando una potenza di espressione che *vede e dice l'amore più dei suoi personaggi*. Non si tratta di nessun banale rifugio nell'estetica come supplenza a qualcosa che nella prassi è irrealizzabile. Tutt'altro. L'arte, dando espressione a un sentimento, *anticipa immaginativamente le condizioni per una sua nuova realizzazione*.

È il *più uno* qui che conta, lo sguardo di Garrel, che aggiungendosi ai tre personaggi porta l'amore alla sua potenza propria: vedere in forma nuova il mondo, come accade nei primi piani del bel volto di Ariane, impossibili da sostenere per lo sguardo dello stesso Gilles.

Amare significa reinventare il mondo tra-due, e dunque liberare le energie sepolte nelle paure, negli smarrimenti di una contemporaneità che l'ha reso impossibile perché non utile al funzionamento dei dispositivi economici e sociali. È per questo dunque che l'amore è inseparabile dall'espressione e dall'arte,

perché è esso stesso una forma d'arte, fragile e potente allo stesso modo.



Riferimenti bibliografici

R. De Gaetano, *Tra-Due. L'immaginazione cinematografica dell'evento amore*, Pellegrini, Cosenza 2008.

R. Maria Salvatore, *Traiettorie dello sguardo. Il cinema di Philippe Garrel*, Il Poligrafo, Padova 2002.

La tenerezza, o l'amore quando fa paura

Nausica Tucci

Il coraggio rivoluzionario della tenerezza nell'ultimo film di Gianni Amelio.

Nowadays, courage is needed even for tenderness. Courage is needed to avoid sentimentality – that “makes love obscene”, as Roland Barthes would have said – or to avoid to be ingenuous or spiritless. In order to treat tenderness, Amelio uses feeble images, such as Lorenzo (an old man dismissed by a hospital), Michela (a young inattentive wife), and Fabio, her husband (a violent, childish man). Tenderness is concealed behind an old man's smile and a child's laugh, distant from urban chaos – a chaos easy to become groundless violence stemming from repression and fragile social conditions, typical of a present in which the imperative of security rules human relations. Tenderness appears therefore as a means of humanisation that is essential in order to rehabilitate genuine relationships.



*Poiché gli uomini che si dovrebbe
amare sono gli stessi che non
riescono ad amare e quindi, per
parte loro, non sono affatto amabili.*

Theodor W. Adorno

“Mio padre si affeziona. Perché, è un reato?” si domanda Giovanna Mezzogiorno nell’ultimo film di Gianni Amelio, *La tenerezza*, il cui tema, che ha il raro coraggio – almeno nel cinema italiano – di farsi anche titolo, sembra ancora più delicato di quell’invito alla gentilezza, oggi oggetto di culto, lanciato qualche anno fa da George Saunders agli studenti di Syracuse. *La tenerezza* è infatti in grado di scatenare una sorta di pudore inconscio nel momento stesso in cui viene nominata, perché la tenerezza non è, come la gentilezza, un fatto di costume, ma è un sentimento, è una tonalità del sentire. Si può imparare ad essere gentili, si può praticare la gentilezza come cura dell’egoismo, ma si può soltanto essere teneri o, meglio, tornare alla tenerezza da cui tutti veniamo perché “è da lì che veniamo e lì siamo chiamati a dirigerci e a sostare”, come scrive Isabella Guanzini in una tra le più accurate riflessioni contemporanee sul tema.

Il rischio, parlando di tenerezza, è di cadere in quella sentimentalità che “rende osceno l’amore” (R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, 1979, p. 148); di scivolare nel patetico considerando una risorsa pubblica quello che può essere solo un atteggiamento privato; di cadere in una retorica oggi non più sopportabile perché nel clima incerto e minaccioso della condizione attuale, l’invocazione alla tenerezza viene subito considerata come un’imperdonabile

ingenuità, una grave debolezza di spirito. Occorrerebbe allora parlare della tenerezza quasi senza nominarla, oppure, occorre affidarsi alle immagini.

Nel film di Amelio la tenerezza è nel passo stanco di un uomo vecchio, Lorenzo (Renato Carpentieri) che, dimesso dall'ospedale, sale affannato le scale del suo palazzo, e negli occhi di una giovane donna, Michela (Micaela Ramazzotti), che su quelle scale aspetta ancora una volta il marito perché ha dimenticato ancora le chiavi di casa. La tenerezza è poi, anche, nello sguardo vuoto del marito di lei, Fabio (Elio Germano), che prima ha uno scatto d'ira con un venditore ambulante, poi uccide moglie e bambini.

Perché la tenerezza è, prima, nella fragilità, quando non si converte in quella disposizione alla violenza che riguarda tutti perché tocca le corde intime di una pressione collettiva a essere forti e non chiedere mai, ma che appare evidente soprattutto tra gli uomini, nei loro meccanismi di difesa e di aggressività, sintomo di una incapacità di sopportare la stanchezza del nervosismo metropolitano (la ben costruita scena nella galleria Umberto I), riconoscendo alla donna una "pazienza" che è sopportazione e talento di vivere. La forza, senza forma (la difficoltà di elaborare il trauma), precipita in violenza, rendendo le insicurezze di un bambino magrissimo e balbuziente fragilità di un padre infantile che gioca con l'elicottero telecomandato del figlio; trasformando le *verità intollerabili* dei bambini (Fabio che da piccolo confessa ai genitori di aver buttato l'amico dal burrone) nelle *bugie dei grandi che generano intolleranza* ("non c'entro niente con il ragazzo del burrone" ritratta Fabio da

grande, come il “sono innocente” dell’immigrato che mente).



Elio Germano e Renato Carpentieri.

Perché, al fondo, la tenerezza si insinua nel vuoto che scava il potere quando non ha più la forza di generare passioni tristi: la tenerezza è perciò nel sorriso di un vecchio e nel riso di un bambino. Così il nonno al nipote ne *La tentazione di essere felici* a cui il film di Amelio è liberamente ispirato: “in fondo siamo uguali noi due, senza alcuna responsabilità e nulla d’importante da fare se non giocare” (p. 20), ma “in un vecchio di ottant’anni e in un neonato, se guardi con attenzione, riesci a scorgere le stesse paure” (p. 52) perché ciò che i vecchi condividono con i bambini è, come la mancanza di potere, l’egoismo. Quello dei due figli piccoli di Fabio e Michela che non vogliono giocare con un “vecchio, con le rughe e la barba”, come quello dei due figli adulti di Lorenzo che non sono “neanche pronti a diventate

orfani” e quello del nipote, Francesco, che “come Sansone” ha pure “i capelli sensibili” e ha già pronta a scuola la poesia per quando nonno muore.

Come gli altri film di Amelio, e come anche quel racconto fenomenologico di un bambino mancato che diventa un adulto sbagliato (la storia di Luigino nel romanzo del regista *Politeama*), anche *La tenerezza* è un film in cui il racconto di formazione passa attraverso *i bambini che guardano* e gli uomini che diventano padri: Lorenzo che smette di amare i propri figli quando sono cresciuti, perché essere padri di figli adulti comporta le stesse paure ma diverse, ovvero – sempre – la paura di non riuscire ad amare che diventa paura di non essere amati: “nella vita tutto quello che facciamo è una scusa per farci volere bene” dice Fabio che è un altro modo per dire, con Adorno, che “ognuno oggi, senza eccezioni, si sente poco amato, perché riesce ad amare troppo poco” (p. 124). E allora Lorenzo può tornare ad amare e a ricucire il rapporto con la figlia solo grazie all’incontro imprevedibile con Michela, che è come una carezza, un vento fresco che invade ma non opprime, una gioia contagiosa in grado di avvicinare dove la tristezza (della figlia Elena) divide.

È per questo che la tenerezza appare del tutto inadeguata allo spirito del tempo, un’imperdonabile debolezza, come una postura sbagliata del corpo. Perché nella fragile società che abitiamo, separati e insensibili alla nostra reciproca vulnerabilità, *a distanza di sicurezza* gli uni dagli altri, il dovere di essere tolleranti verso l’altro, che è diventato diritto di non essere molestati, porta a evitare la prossimità dell’altro per non invaderne lo spazio perché “l’Altro va

bene nella misura in cui la sua presenza non è intrusiva, nella misura in cui l'Altro non è veramente Altro" (S. Zizek, *Distanza di sicurezza. Cronache dal mondo rimosso*, 2005, p. 82). Una via di umanizzazione del tempo presente è allora data dalla tenerezza come disposizione umana fondamentale per riallacciare i rapporti col mondo; la tenerezza diviene cioè il centro di una piccola o forse grande rivoluzione, il tema che ha rimodellato anche il corrente paesaggio simbolico del discorso cristiano e a cui anche Amelio, presentando il film, ha fatto riferimento: la rivoluzione della tenerezza è una nuova tonalità del sentire, il ritorno a una partecipazione stupita al gioco del mondo a partire da processi di riconoscimento e di prossimità, è una possibilità di "superare il sospetto, la sfiducia permanente, la paura di essere invasi, gli atteggiamenti difensivi che il mondo attuale ci impone" (E.G., 88), creando un modo di stare al mondo che è come un modo di pregare, possibile per tutti.

La tenerezza è, dunque, anche un film sulla verità e le bugie, quelle sepolte dalle famiglie come nelle aule dei tribunali. È un film, al fondo, sull'autenticità. Che un'arringa non può dimostrare, che non può essere tradotta - "si dovrebbe tradurre il tono della voce, il fiato, gli occhi" -, perché l'autenticità è nella fenomenologia degli sguardi, nei primi piani del film, nei gesti. Quello di Elio Germano che imboccando Micaela Ramazzotti si apre all'attesa di un gesto a venire, quello di un vecchio impotente che raccoglie le sciarpe di un gesto compiuto. Quello di un padre che, innocente e colpevole come l'immigrato iniziale, si ritrova dietro il vetro, "per la prima volta", insieme alla figlia. E quell'ultimo. Nella mano di Lorenzo che si posa su quella di

Elena, quel gesto da cinema italiano che in *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica significava il ritorno del figlio al padre dopo il riconoscimento del padre con la sua colpa e, con questa, della sua vergogna di essere uomo. Qui è nel ritorno del padre alla figlia con un gesto, di tenerezza, l'unico in grado di combattere la paura di non saper amare e assecondare *la tentazione di essere felici*. Perché "la felicità non è una meta da raggiungere ma una casa a cui tornare. E non è davanti, è dietro. Non andare. Tornare".

Perché è anche, il film di Amelio, un film sul tempo, sull'altra parte del tempo (il coma), sulla perdita e la difficoltà di accettare la morte - "se è morto non me lo dite, non lo voglio sapere", dice l'amante di Lorenzo, Rossana (Maria Nazionale). E su ciò che rimane - "ci sono solo io" vorrebbe dire Lorenzo a Michela che non può sentirlo ed "è pur sempre mio padre" dice Elena al fratello che non la ascolta. La tenerezza, in un film così intimo e implicito sulla difficoltà umana a vivere il tempo che resta, è il nome della percezione profonda dell'infinità precarietà e fragilità della vita, della sua mancanza estrema; la tenerezza è molto più di un vago sentimento di vicinanza e di empatia, è una sorta di percezione partecipante al dolore altrui, e la voglia, forte e rivoluzionaria, per nulla svenevole e rinunciataria, di prendersi cura della fragilità dell'altro, di tendere una mano, che è un modo, indelebile, di lasciare un'impronta. Al posto di una ferita. Come quella di Luigino massacrato di botte dall'"angelo Lillo", quell'altro "pezzo di *carne tenera* che pareva tagliarsi con un coltello" (p. 67).

Un romanzo muto, *Politeama*, che racconta per immagini e un film melodrammatico che si apre ad una struttura di

tipo romanzesco. C'è, ne *La tenerezza* di Amelio, un tempo della storia, l'intreccio ben costruito in spazi che sembrano poter contenere i personaggi (gli interni dell'ospedale, del tribunale, delle case di Lorenzo, di Michela, di Rossana ma anche gli esterni insidiosi e claustrofobici come il negozio di giocattoli, i vicoli e il cantiere navale), in una Napoli borghese e non per questo meno infeltrita, fotografata (da Luca Bigazzi) come un caleidoscopio di immagini, odori, rumori e colori, in cui personaggi si muovono poggiandosi alle proprie debolezze, Fabio ai muri che lo sovrastano, come Lorenzo alle automobili nel traffico. E c'è poi un tempo del racconto, che si apre ad un tempo altro, quello delle cose non dette eppure avvenute, un tempo esperienziale in cui il ritmo degli eventi è bruscamente interrotto dal respiro cadenzato dei sentimenti. È un tempo nuovo in cui quel prendersi per mano, in una piazza col vento, sembra poter aprire a un fuori, come un prendere aria (anche) della forma che in tal modo si riscatta, in un finale non necessario, dunque immotivato e imprevedibile, in cui *l'audacia di una scommessa* (il rapporto padre-figlia) assume, senza dirlo, *la serietà di una promessa*.

Tornare alla tenerezza. Con un unico gesto che ha la forza di un sentimento, in un film che ha la forza, e il coraggio, di raccontarlo.



Riferimenti bibliografici

G. Amelio, *Politeama*, Mondadori, Milano 2016.

I. Guanzini, *Tenerezza. La rivoluzione del potere gentile*, Ponte alle Grazie, Milano 2017.

L. Marone, *La tentazione di essere felici*, Longanesi, Milano 2015.

Arleta, *Mia fora thymamai* (1966).

Esperire l'evento

Alessia Cervini

Dunkirk di Christopher Nolan.

In *Dunkirk* by Christopher Nolan, collateral facts to the battle of Dunkerque become an event heterogeneous to history chain. Nolan aims at exposing not the battle as such, but the actual experience of young soldiers who were on that particular seaside, under that particular sky, where the Second World War was far from ending but already showed its dreads. For this reason, the film has nothing to teach: it can only be experienced.



Quanto dura un “evento”? Un’ora, un giorno, una settimana? Il tempo dell’evento è il tempo dell’*Erlebnis*, il tempo della coscienza, dell’esperienza vissuta. Per questo ha tante durate differenti, quanti sono quelli che lo stesso evento hanno vissuto. Un evento rompe il corso della Storia, esce fuori di essa e instaura una temporalità che non corrisponde affatto al succedere lineare e cronologico di singoli fatti.

La battaglia di Dunkerque diventa, nel film di Nolan, un vero e proprio evento e il racconto che lo restituisce non ha, o ancora meglio, non può più avere nulla a che fare con la Storia. È facile, se si assume questa posizione, tagliare corto con tutte le obiezioni che, da un punto di vista storico si possono avanzare al film. Ben lungi dal volersi confrontare con il tempo della Storia, il film è piuttosto il tentativo di inventare un nuovo ordine temporale, ottenuto dalla convergenza e dall’incrocio di *Erlebnisse* differenti: nello specifico, l’esperienza vissuta dai soldati inglesi che cercano di abbandonare la costa francese per ritornare in patria; quella dei civili che attraversano con le proprie imbarcazioni private il mare della Manica, per portare soccorso ai propri connazionali; e infine quella degli aviatori che solcano il cielo sopra lo stretto per cercare di respingere gli attacchi aerei dei nemici.

Appena dopo l’uscita sugli schermi americani, molto è stato scritto circa le ragioni per cui l’ultimo film di Nolan sarebbe un radicale ripensamento di uno dei generi più classici e riconoscibili dentro la storia del cinema mondiale: il film di guerra (si vedano, per esempio gli interventi di Kristin Thompson e David Bordwell).

Lo scarto dal racconto storico, nella direzione della trasformazione di un semplice fatto in un “evento”, è senza dubbio il dato più rilevante del lavoro di Nolan, che per certi

versi non tradisce, neppure in questo caso, le ossessioni stilistiche dei suoi film precedenti. Come in *Inception* (2010) e *Interstellar* (2014), anche in *Dunkirk*, immaginare una nuova dimensione temporale significa dare una nuova forma allo spazio, che qui nello specifico assume i caratteri di un “tra”: la distanza che divide le due sponde della Manica, come quella che separa il mare dal cielo. In questo “tra”, il procedere della Storia si interrompe e accade l’evento, che non conosce progressività né sviluppo.

La battaglia di Dunkerque, dal canto suo, è una concretizzazione retoricamente efficace di tutte le possibili impasse della Storia: capitolazione disastrosa delle forze Alleate davanti all’avanzare dell’esercito tedesco, essa cambia di segno nella memoria storica degli inglesi, che trasformano simbolicamente la loro ritirata, in una vera e propria eroica vittoria morale.



È da questa sostanziale ambiguità che prende avvio l’operazione interpretativa di Nolan, che si spinge fino a non

voler considerare la battaglia di Dunkerque alla stregua di un fatto storico, ma piuttosto come l'occasione per mettere in scena, con gli strumenti propri del cinema, l'accadere di un evento. Il film che lo racconta non può evidentemente più essere un film di guerra, codificabile in un genere, in cui una catena di azioni si susseguono in maniera lineare e consequenziale. Ciò che interessa a Nolan non è quello che è successo a Dunkerque, ma l'esperienza vissuta da chi si è trovato su quel tratto di mare, in quel pezzo di cielo, quando la Seconda guerra mondiale era ancora lontanissima dal finire, ma aveva già scritto pagine disastrose.

Per lo stesso motivo, Nolan può addirittura scegliere di intitolare (oltre forse a un voluto cedimento a un qualche compiacimento nazionalista) il suo film *Dunkirk*, inglesizzando il nome della cittadina francese, sul cui territorio la battaglia ha avuto luogo, fra il 26 maggio e il 4 giugno 1940. Il film, infatti, non è il racconto di uno dei tanti tragici episodi della storia della Seconda guerra mondiale, ma la restituzione – attraverso una grandiosa messa in scena, così realistica da dichiarare, con ogni evidenza al suo spettatore, la propria funzione di ipermediazione (Grusin, 1999 e 2017) – di un vissuto collettivo, attraverso l'esperienza di soldati e civili inglesi, per i quali il nome di quel posto infausto sulla costa francese della Manica è *Dunkirk*, non *Dunkerque*.

Non è difficile credere a Nolan, quando dichiara che questo è fra tutti il suo film più personale. Il regista è in scena, insieme ai suoi personaggi. La loro esperienza vissuta diventa l'esperienza del regista, la sua propria *Erlebnis*. Così *Dunkerque* si trasforma in *Dunkirk*.

Non si impara nulla guardando il film, nulla che non sia già stato scritto in un libro di storia. Di un evento non si ha conoscenza, si può solamente fare esperienza. Un evento si vive, come fanno tutti i personaggi del film di Nolan, senza sapere cosa stia accadendo, eppure rimanendo dentro l'accadimento stesso. È questa la pretesa, per certi versi megalomane di Nolan, quella che fa di lui, in questo come in altri casi, un costruttore di potenti macchine di finzione, un vero e proprio illusionista/prestigiatore (si intitolava *The Prestige* un suo film del 2006): pensare di poter far vivere al suo spettatore l'esperienza di una battaglia *come* quella combattuta a Dunkerque. Siamo trascinati sul campo di battaglia sin dalla prima inquadratura del film, quando siamo costretti a seguire la corsa affannosa di uno dei soldati, in fuga dai tedeschi. Di quella battaglia il film assume fino in fondo la logica di violenza e la usa senza remore sul suo spettatore, tenuto in ostaggio per un tempo che è il tempo del cinema: il tempo della coscienza.

Certo la nostra non è una *vera* battaglia. Qui non c'è sangue, né morte. Quella battaglia è ormai, insieme ai feriti e ai caduti, consegnata alla Storia, a noi non resta che la sua simulazione. Della battaglia del 1940 si può avere conoscenza (è ciò che fa ogni racconto storico, in tutte le sue varianti, dalla storiografia al film di guerra, così come l'abbiamo conosciuto fin qui), della sua simulazione possiamo invece fare una *vera* esperienza. Una nuova forma di esperienza, che forse poco ha a che fare ormai con i corpi e con la carne, di cui il cinema contemporaneo comincia a darci prove significative. *Dunkirk* è una di queste.



Riferimenti bibliografici

J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Guerini, Milano 2003.

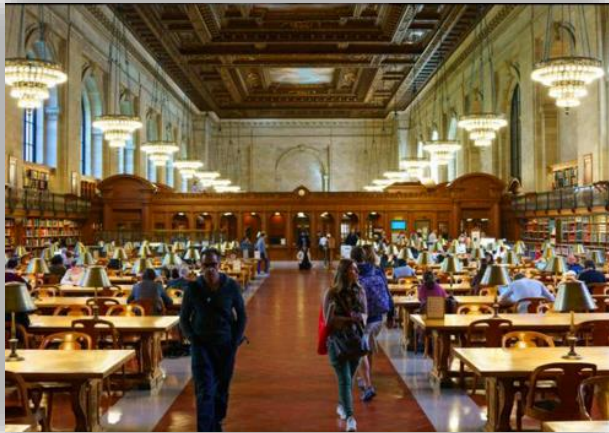
R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.

Sul filo della Storia

Raffaello Alberti

Ex Libris – The New York Public Library *di Frederick Wiseman.*

The protagonist of Frederick Wiseman's *Ex Libris – The New York Public Library* is one of the most important institutions in the United States of America: The New York Public Library. Today, the Library is a dispositive of inclusion, being a centre for the elaboration of critical thought and a place from where important ideas on social politics are debated. Wiseman stresses on the new function of the Library as a meeting place for all citizens, through composing a dialectics of the internal and external, and a dialectics of different temporalities: Past, present and future intersect each other in digital nineteenth century newspapers or in the Declaration of Independence translated in sign language. Therefore, one could even say that the Public Library is history: a manifold of discourses defining the conditions of vision as such and the intersection of different epistemological levels disclose the heterogeneous.



Si tratta di una nuova “scena” nello smisurato affresco della società statunitense che Frederick Wiseman va componendo da ormai mezzo secolo (il suo sconvolgente film d’esordio, *Titicut Follies*, data 1967). *Ex Libris - The New York Public Library* (2017) segue il metodo analitico che Wiseman ha lungamente sperimentato e affinato negli anni, e che i suoi spettatori hanno imparato a riconoscere: un lavoro scrupoloso di auscultazione dei frammenti (e di ascolto dei soggetti) di una realtà singolare, che viene ricomposta pezzo per pezzo sotto i nostri occhi, per esserci infine restituita nella materialità e nella totalità dei processi che l’attraversano.

Sottolinearlo sembra tanto più opportuno nel caso di un film come questo, che abbonda di dichiarazioni programmatiche ed in cui la questione del metodo si trova messa a tema con una frequenza perlomeno insolita.

Oggetto della ricognizione, stavolta, è una delle istituzioni culturali più importanti e prestigiose degli Stati Uniti, la Biblioteca Pubblica di New York. Siamo condotti così per i suoi diversi istituti e dipartimenti, disseminati in tre quartieri della città. Ma le facciate e gli atrii monumentali, le sale di lettura, gli archivi, i centri per la ricerca, gli uffici in cui si svolgono le lunghe riunioni dell’amministrazione, gli auditorium che ospitano conferenze, incontri con poeti e musicisti, concerti e presentazioni di libri, costituiscono solo una parte del quadro. Incontriamo anche situazioni che non ci aspetteremmo: aule destinate al doposcuola per i bambini, succursali per i ciechi e i sordomuti, un istituto come lo Schomburg in cui si studia la cultura nera, fiere del lavoro in cui i disoccupati hanno l’opportunità di incontrare rappresentanti di aziende pubbliche e private.

Ne viene fuori il ritratto di un'istituzione che è tutt'altro che un mero "deposito di libri" (com'è detto nel film), e che semmai giunge a configurarsi come un formidabile dispositivo di inclusione della cittadinanza nell'elaborazione di forme di pensiero critico e di politiche di intervento nella società (è in tal senso, come ha scritto Pietro Bianchi, che la New York Public Library va intesa come un polo di democrazia). In ogni caso, sotto lo sguardo di Wiseman essa cessa ben presto di essere un semplice luogo fisico o un edificio (un insieme di edifici: le 92 sedi distribuite fra Manhattan, Bronx e Staten Island): tende piuttosto a perdere i propri connotati architettonici materiali (o a lasciar loro, per meglio dire, un'esistenza quasi solo ottica), per darsi come punto d'incrocio e di scambio di processi e flussi molteplici. Poiché essa stessa mira a "dissolversi" nel tessuto urbano, captando le esigenze e i bisogni dei suoi abitanti, e calibrando apposite strategie di risposta. La dialettica di interni ed esterni, che è una delle principali cifre compositive del film, attesta questa condizione di apertura: si va dagli uni agli altri, incessantemente, dalle sale e dagli uffici delle singole sedi alle strade ed ai quartieri che le circondano, e viceversa (e lo scambio si articola ogni volta su progressioni di immagini fisse, che quasi sempre, non a caso, sono vedute di luoghi di passaggio: corridoi, scalinate, arterie urbane).

La Biblioteca non è dunque un luogo chiuso, ma una struttura porosa, permeabile. E non solo nello spazio. Quel che infatti emerge, scena dopo scena - in modi sottili e tuttavia inequivocabili -, è il multiforme passato della nazione americana, costellato di nodi irrisolti e di contraddizioni, che si ripercuotono sul presente. Le sue tracce emergono un po' dappertutto: nelle pagine dei quotidiani dell'Ottocento che gli

utenti possono consultare in forma digitalizzata come nella Dichiarazione di Indipendenza tradotta nel linguaggio dei segni a beneficio dei non udenti, nelle parole di un attore che registra un audiolibro come nella discussione (allo Schomburg) intorno a un manuale di geografia zeppo di falsificazioni sulla tratta degli africani. I richiami al passato schiavista degli USA punteggiano il film, prolungandosi in quelli alla lotta dei neri per i diritti civili e, inevitabilmente - anche se solo nella mente dello spettatore: un livello che al cinema non può certo chiamarsi immaginario -, nei più recenti episodi di tensione razziale.

Con gesto allusivo, Wiseman sembra suggerire che queste narrazioni conducano tutte all'oggi, e che nell'oggi esse trovino un punto d'arrivo (seppur provvisorio) e un'istanza di verifica. Come se la Storia fosse un filo di cui teniamo un capo. Il punto è che la veicolazione di frammenti del passato non cessa di interrogare le immagini del presente attuale del film, lasciando trapelare un possibile legame. Qualcosa, di esso, le concerne. L'interrogazione s'incardina qui su un assetto discorsivo caratterizzato da un estremo nitore: come sempre in Wiseman, sono il visivo e il sonoro, la parola e l'immagine, a ripartirsi i ruoli. Che se ne dia un'evocazione fulminea (ad esempio nell'insegna di una strada che reca il nome di Lincoln o di Malcolm X) o, come più spesso accade, che sia resa oggetto di un vero e proprio racconto (ad esempio per bocca di uno storico), l'ombra di un passato conflittuale s'incarna in enunciati che turbano la superficie delle immagini di *Ex Libris*. Ossia, soprattutto, la moltitudine degli spettatori (spesso ripresi in primo piano) delle conferenze, dei seminari, che nelle loro differenze di razza, cultura e condizione sociale sono filmati

quasi come se fossero delle conseguenze di quei racconti. In tal modo, temporalità differenti tendono a depositarsi nell'immagine come altrettanti strati, a scavarvi una profondità del tempo.



Wiseman sa che la Storia non è un continuum liscio e lineare, ma un groviglio di linee che rimandano a piani differenti. Si parla e si vede dall'interno di questa configurazione multiplanare e dinamica, di cui si è parte. Occorre allora che la validità e l'efficacia degli enunciati siano continuamente misurate sul visibile che essi tentano di interpretare, che il dicibile sia costantemente verificato sul visibile. L'insistenza con cui nel corso del film si rimanda all'idea di un contesto di enunciazione (con tutte le sue componenti non verbali) è, in questo senso, sintomatica. Ci viene mostrato un consulente per il lavoro istruire i potenziali candidati ad affrontare un colloquio, raccomandando loro di saldare sempre le parole all'espressività del viso e delle posture corporee, in modo da risultare "brutalmente trasparenti". L'interprete che traduce ai sordomuti due diverse letture (una "arrabbiata" ed una

“implorante”) del testo della Dichiarazione di Indipendenza mostra quanto il linguaggio del corpo possa alterare il senso di un enunciato, indipendentemente dal codice utilizzato.

Per converso, bisogna che il visibile sia sempre ricollocato nella cornice discorsiva che ne orienta la comprensione. Quando Wiseman ci conduce a visitare la sterminata collezione di immagini che la Biblioteca ha avviato nel 1915 – repertorio iconografico ad uso degli artisti, ma anche, di fatto, impressionante archivio di memoria visuale di un intero paese – ci viene posto il problema della loro catalogazione. Quali criteri adottare? Torna in mente la famosa tassonomia cinese inventata da Borges e poi ricordata da Foucault all’inizio di *Le parole e le cose*: “gli animali si suddividono in: a) appartenenti all’Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) lattonzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà”, e via dicendo. L’incommensurabilità dei criteri e delle categorie, l’accavallarsi dei diversi piani epistemologici, schiudono il dominio dell’eterogeneo.

Procedere a ritroso, a partire da un’immagine, “sul filo della Storia” (come dice il curatore che illustra la collezione a un gruppo di giovani artisti) significa trovarsi continuamente all’incrocio con la pluralità dei discorsi che ridefiniscono le condizioni stesse della visione, alle prese con una molteplicità che rischia sempre di rigettarci nello sconcerto. Più che un filo da seguire, c’è un’intera matassa da sbrogliare. Non si tratta tanto di portare alla luce i meccanismi di funzionamento di un’istituzione, quanto di separare e isolare i processi che, intrecciandosi, hanno condotto le cose ad essere “così come sono” (come dice il biologo Richard Dawkins all’inizio del film). Se l’archeologo dei saperi mira all’individuazione di un *a priori*

storico che regola la formazione degli enunciati, Wiseman vuol piuttosto giungere ad una forma che sia capace di aderire completamente ai suoi oggetti e alla loro storicità. Anche la sua è una ricerca della trasparenza.



Riferimenti bibliografici

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2016.

Due o tre cose che so di Paolo Villaggio

Giacomo Manzoli

Le maschere di Villaggio e la cultura popolare italiana.

Fantozzi was a great phenomenon during the Italian economic boom. This might have concealed the deep introspective power that Paolo Villaggio could only expose in rare prestigious collaborations throughout his career. Nonetheless, the full potential of the artist is manifested in the folkloristic and cultural picture (TV, literature and cinema) through its most comical mask. Ragonier Fantozzi gathers a manifold of commonplaces and fragments of other masks – and it is the reason for his enduring significance: Fantozzi gathers and exposes a psychological truth strengthened by Villaggio’s capacity to build around him a meaningful and effective narrative world. One might discover in Fantozzi Umberto Eco’s “everyman” – for its ingenuity – or the terrible Pasolini’s “low-middle man” representing the process of adaptation that Italian people had to endure due to shift in culture and lifestyle during the economic boom. After Paolo Villaggio’s death, Fantozzi will endure because he is, simply, like everyone else.



Uno dei *leitmotif* che hanno accompagnato la dolorosa scomparsa di Paolo Villaggio potrebbe essere così riassunto: ha avuto il colpo di genio di inventarsi una maschera straordinariamente incisiva come quella di Fantozzi, premiata con una gigantesca simpatia da parte del pubblico, ma forse, come artista, non è riuscito ad esprimere tutto il suo potenziale, se si eccettuano alcune collaborazioni illustri, nelle quali ha lasciato intravedere una sensibilità che avrebbe potuto essere altrimenti valorizzata.

È una prospettiva fuorviante. Le interpretazioni d'autore di Paolo Villaggio sono momenti accessori della sua carriera d'artista, piccoli lussi o deviazioni, quasi dei vezzi. Sì, Paolo Villaggio ha lavorato con Fellini, con Ferreri, con Olmi, con Monicelli, con Nanni Loy, con Lina Wertmuller e molti altri nomi che hanno segnato la storia del cinema italiano, concedendosi anche parentesi teatrali di grande prestigio, ma non è questo il contesto in cui l'artista genovese ha espresso la parte migliore del suo talento creativo.

Il suo pieno potenziale, infatti, si è manifestato proprio nel quadro della cultura popolare, prima televisiva, poi letteraria e infine cinematografica, con la progressiva messa a punto di quelle maschere che vanno dal Professor Kranz al Ragionier Ugo Fantozzi, passando per Giandomenico Fracchia: protagonisti di un universo altrettanto mascherato, popolato da Pine, Calboni, Filini, Signorine Silvani e mille altre creature che fanno ormai parte della *koinè* dello spettatore italiano.

Perché c'è sempre una ragione per cui un comico diventa proverbiale, universale, laddove gli altri suoi colleghi o concorrenti passano come meteore, lasciando segni

superficiali sull'immaginario collettivo. E questa differenza è marcata da due fattori: la complessa stratificazione che dà un peso specifico enorme alla maschera, consentendole di imprimersi a fondo, di farsi ricordare in quanto "verità psicologica", ovvero mito, e la capacità di costruire attorno ad essa un universo narrativo che la sostiene e ne fa risuonare il significato, amplificandolo e rilanciandolo continuamente.

Perché il Ragionier Fantozzi è una specie di Frankenstein che viene plasmato assemblando pezzi di altre figure, da sempre in relazione fra loro ma ciascuna caratterizzata da un minore grado di adattamento all'ambiente comico nel quale è inserita. Definito, giustamente, da Gian Piero Brunetta una sintesi fra Atlante e un coboldo, nella fisicità infantile attraversata da continui spasmi nevrotici di Fantozzi c'è qualcosa che rimanda a un'antichissima rappresentazione teatrale popolare (quella che va dalla Commedia dell'Arte a Dario Fo, per intenderci: e del resto Villaggio aveva iniziato nella compagnia Mario Baistrocchi), però filtrata attraverso l'esperienza dello *slapstick*, dal lavoro di gente come Roscoe Fatty Arbuckle o lo stesso Oliver Hardy, perfettamente introiettati da Villaggio, che infatti renderà loro omaggio - in coppia con Renato Pozzetto - con una fortunata serie di comiche mute.



Il personaggio di Fracchia nella serie televisiva
Giandomenico Fracchia – Sogni proibiti di uno di noi (1975).

In Fantozzi sono operative almeno altre due linee comiche, con il loro corollario di influenze e le loro variazioni di temi e registri. Da una parte la comicità metafisica, che ha a che fare con il gusto per l'iperbole, un gusto surrealista, spesso destinato a sconfinare nella crudeltà, nella mostruosità, nell'assurdo: la ferocia con cui infierisce sulle debolezze dei suoi personaggi ha qualcosa a che vedere col piacere che provocano certe opere di Buñuel o del già citato Ferreri (con Tognazzi e Azcona: basti pensare alla figlia Mariangela trattata da scimmia durante la premiazione dei figli dei dipendenti...), così come non sono rari gli sconfinamenti nel teatro dell'assurdo (le frequenti apparizioni mistiche o i sogni mostruosamente proibiti) e le stilizzazioni a orologeria nella rappresentazione di un soggetto totalmente alienato che rimandano direttamente a Tati. Una sua versione "pop", ovviamente, ma la descrizione delle tattiche di Fantozzi per

strappare secondi alla sveglia mattutina o la preparazione dei dipendenti per la grande fuga della campanella non avrebbero sfigurato in un film di Monsieur Hulot, e del resto Emilio Cagnoni ha ampiamente dimostrato le relazioni profonde che legano il celebre ragioniere ai raggelanti meccanismi della tragicomicità di Kafka.

Ma, naturalmente, il versante del Ragioniere che più ha determinato il suo successo popolare e la sua fama è quello che potremmo definire pomposamente “sociopolitico”. C’è in lui l’eco di tutta la satira dei secoli passati che ha riguardato la messa in scena della violenza simbolica, non solo nelle differenze di classe, ma in tutte le relazioni di potere segnate da una differenza significativa di capitale: sociale, culturale o economico che sia. In questo senso, Fantozzi nasce con una certa tradizione della comicità ebraica, si formalizza con Gogol e arriva a imparentarsi con tutti quei simboli dell’inferiorità e dell’inadeguatezza che nella cultura di massa vanno da Paolino Paperino a Marcovaldo, fino ad Alan Ford, che non a caso è praticamente coetaneo.

Fantozzi è sempre, costantemente, inevitabilmente sfortunato perché è sempre, in qualsiasi circostanza, in una condizione di subalternità, di inferiorità, il lato debole di una relazione di dominio. In questo senso non è certo casuale il fatto che questa maschera venga concepita durante il boom economico e si sviluppi negli anni successivi. Da una parte, l’amarissima presa di coscienza del fatto che una società affluente non avrebbe automaticamente emancipato nessuno. La libertà dal bisogno materiale, almeno per la generazione che aveva vissuto la transizione, non avrebbe trovato corrispondenza in un cambio tempestivo di *habitus*. Quelli che

una volta erano stati i servili e passivi braccianti di un abbruttito proletariato, si erano trasformati negli altrettanto servili impiegati di basso livello di una “megaditta” che corrisponde ad un socialismo paternalista realizzato, una forma di governo consociativo che, anni dopo, Checco Zalone avrebbe celebrato nella sua canzone dedicata alla Prima Repubblica, chiudendo un cerchio che si era aperto con *Il Posto* (1961), il capolavoro di Olmi, e la cui circonferenza sarebbe stata tracciata per almeno 25 anni proprio da Villaggio.

Fantozzi è la versione derelitta, e per la verità tenerissima, dell’*“everyman”* di Umberto Eco e del “mostruoso uomo medio” (per la verità medio-basso) di Pasolini, depurato di ogni nostalgia del passato (Fantozzi è Fantozzi in tutte le epoche, è metastorico). Allo stesso tempo, Fantozzi è anche la risposta alle critiche che – dall’alto, di nuovo esercitando una forma di elitaria violenza simbolica – venivano rivolte allo stile di vita e al faticosissimo processo di adattamento che milioni di italiani stavano compiendo per sopravvivere, un po’ come potevano, ai nuovi stili di vita e al nuovo sistema di valori. Perché si fa presto a dire rivoluzione sessuale o società dei consumi, quando sei troppo inibito per rivoluzionare alcunché e quando gli unici consumi che puoi permetterti col tuo stipendio sono una Seicento e la televisione.

Insomma, alla fine, Fantozzi è uno come tutti, costantemente in bilico fra l’arte di sopravvivere, un gran rumore di fondo, desideri improbabili e miserie quotidiane. Capace di tirare avanti con una tenacia invincibile, fedelmente innamorato di sua moglie e affettuoso padre di una figlia non sempre facilissima. Lavoratore instancabile e affidabile,

capace di trovare un punto di mediazione anche con i colleghi più fastidiosi. Una brava persona, un eroe che si è caricata anche la pesantezza del nostro vivere e ci ha reso l'esistenza un poco più leggera.



Il ragioniere Ugo Fantozzi in *Fantozzi contro tutti* (Parenti e Villaggio, 1980).

Riferimenti bibliografici

G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo: Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari 2015.

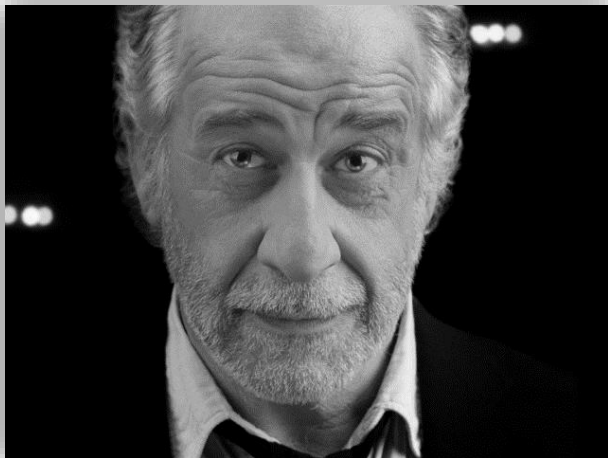
G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013.

Drammatizzare l'evento

Toni Servillo

Il lavoro dell'attore tra testo e scena.

The eventuality of theatre dwells in a constant and perfect balance among awareness and performance, attention and staging, freedom and discipline. Theatre becomes lively when these poles touch one another, bringing forth a pure, transparent, non-narcissist and non-intellectualistic interpretation of the text. In other words, theatre consists of freeing the drama from the text through the rubbing of awareness and performativity - when they spread and lead thought and feeling. Dramatization of the event is the creation of life opening the space between the text and the world - abandonment and devotion of oneself.



SCENE

In occasione della Conference Internazionale Pensare l'attore al Teatro Auditorium dell'Università della Calabria, la giornata conclusiva ha visto un incontro con Toni Servillo, sollecitato da Stefano De Matteis a riflettere pubblicamente su una serie di questioni: rapporto tra universo culturale e lavoro sul testo, tra libertà e rigore, atto performativo e sua ricaduta sul nesso tradizione – contemporaneità, concertazione e resa scenica, lavoro del teatro e lavoro del cinema. Si pubblicano qui alcuni estratti dell'incontro, ringraziando Servillo e De Matteis.

LIBERARE IL TESTO. Noi siamo portatori nei confronti del testo di quello che siamo, della nostra cultura, delle nostre consapevolezze, del nostro temperamento. Questo rapporto tra la consapevolezza intellettuale e la forza espressiva con cui trasmetterla è un assillo che, secondo me, tormenta sempre l'attore. [...] Gli attori a cui ho guardato con interesse sono quelli che cercano di tenere insieme la dimensione della consapevolezza che viene liberata nel comportamento, nel gesto, nel teatro che si manifesta come comportamento. Si ha bisogno di conoscere, non pedantemente, la relazione che l'autore aveva con il suo pubblico, le ragioni per cui matura un testo in una certa epoca e come viene accolto in quell'epoca. Chiederci quanto il pubblico che assisteva a quegli spettacoli era drammaturgo dello spettacolo perché portava nella partecipazione un sistema di credenze, di aspettative, di idee. Secondo me è fondamentale avere questo tipo di consapevolezze, non perché ti servono a recitare, ma perché servono a creare una relazione possibile e sincera tra te e il testo.

Il testo poi va liberato in un comportamento. Il testo è come se fosse un animale in gabbia; e questa gabbia ad un certo punto

viene aperta e questo animale irrompe nella sala con la forza scandalosa della sua prepotenza, della sua aggressività, col suo fascino. Per liberare il dramma che c'è dentro il testo c'è bisogno di un equilibrio costante tra la consapevolezza critica e il modo in cui questa consapevolezza viene poi "performata". Ho amato quegli attori che "permano" questa consapevolezza. Quando in *Sabato, domenica e lunedì*, Eduardo mette la cerimonia del ragù al centro del testo, lui "performa" qualcosa che è banale ma che ci riguarda tutti e che mette in moto una quantità di riflessioni e di pensieri che si liberano nella sala, che ognuno fa propri.

CONSAPEVOLEZZA E PERFORMATIVITÀ. Quella consapevolezza, quella relazione del "chi sei" nei confronti del testo, quindi delle tue attrezzature intellettuali, delle tue conoscenze, sono fondamentali perché tu sappia di quel testo che cosa era straordinario quando è "accaduto" nella società, nella sua epoca, e quanto di quell'accadere si può riverberare nella nostra epoca. Consapevolezza e performatività. Secondo me il teatro si manifesta in tutta la sua bellezza quando è esattamente al centro di questi due poli; cioè, il teatro diventa incandescente quando questi due poli, come due pietre focaie, si sfregano l'uno con l'altro e offrono un'interpretazione in atto del testo che è pura, che è quasi trasparente, che allontana vizi narcisistici, pesantezze intellettuali e fa in modo che la consapevolezza e l'espressione liberino il teatro e il dramma che c'è nel testo e la sua genuinità. Se questi due poli si sfregano nel punto giusto, tu lo capisci eseguendo il testo molte volte. Cioè, io sono attore come un primo violino in un'orchestra di archi; io capisco sempre più il testo eseguendolo; l'idea che si ha del testo che si trasmette al pubblico corrisponde alla qualità dell'esecuzione che tu metti in atto. Questo può fare anche

SCENE

impazzire, perché se lo fai per quattrocento repliche distribuite in due anni e mezzo, significa che è un atteggiamento che tu hai col testo che è esattamente il contrario della routine [...].



CONCERTAZIONE E RESA. Si tende a sottovalutare un concetto che è alla base del fare tante repliche, che è la “resa”. Io sto attento alla resa esecutiva che corrisponde a una nascita, a una risollecitazione, a una rigenerazione, a una incontenibile esplosione di vitalità che si mette in relazione al testo che è una cosa che deve rivivere. Per cui “concertare” può sembrare una parola che viene da un vocabolario antico, di tradizione, ma in realtà è semplicemente un mezzo tecnico che consente di avvicinarsi al testo con una disciplina e con una regola che però favorisce la libertà dell’espressione. Cioè, dentro i limiti della “concertazione” si aprono gli spazi della libertà. Tenere costantemente questa relazione tra il limite e la libertà, è il problema della resa. Limiti e libertà dentro la intellegibilità, cioè

dentro la tensione a trasmettere, a comunicare, a fare in modo che quello che fai sia condivisibile, sia messo al servizio di qualcosa.

L'attore che recita all'interno della compagnia è qualcuno che partecipa costantemente a questo atto che si rinnova, perché ha come obiettivo uno standard di resa che abbia valore di autenticità, di sincerità, di forza. Il teatro dovrebbe, se c'è quella frizione, creare continuamente degli scandali, delle incrinature. Quella frizione tra ciò che si è rispetto al testo e come si "performa" questo essere, è ciò che dà al teatro quella natura per cui ogni sera viene drammatizzato l'evento, quello che accade nella sala in quel momento. È importante scegliere anche dei compagni di viaggio con cui tenere acceso questo fuoco intorno all'interpretazione del testo che si rinnova. Io sono stato da giovane accanto a Leo de Berardinis, a Carlo Cecchi, e ho visto nei temperamenti diversi di questi due enormi attori, quanto amore avessero nell'insegnare e trasmettere per chi sapeva raccogliere, sera dopo sera; compagni di viaggio che hanno delle consapevolezze; per cui è sufficiente anche ragionare intorno al testo. L'importante è mantenere costantemente acceso quel fuoco di relazione col testo, sera dopo sera. Credo sia una cosa che appartenga all'eternità del teatro questo trasmettere una relazione vera.

SCENE



Toni Servillo nei panni di Louis Jouvet osserva gli attori recitare nel suo ultimo spettacolo *Elvira* (2016).

TEATRO E CINEMA. Al cinema sono come uno spettatore. Ho avuto la fortuna di partecipare ad alcuni film importanti, belli; qualcuno piacerà di più, qualcuno di meno. Mettendo a disposizione quello che sono, perché penso che il teatro sia una faccenda di attori e il cinema sia una faccenda di registi. Credo che un attore illumina una porzione di un film, così come un grande direttore della fotografia fa con la luce. Un attore illumina una porzione del film con la sua personalità, col suo temperamento, con la sua intelligenza. A teatro è l'attore che porta i contenuti ultimi del testo direttamente con le mani nel cuore dello spettatore. Al cinema questo lo fa il regista, aiutato dagli attori, ma lo fa il regista. Il regista pensa il film ancora prima di sapere con chi lo farà; lo scrive, lo riscrive, lo gira e poi se lo porta a casa e se lo rimonta. C'è un atteggiamento da parte del regista nei confronti del film che è un po' quello che ha lo scrittore con un racconto lungo, con un romanzo. Mentre invece il teatro ha una dimensione

poetica, metaforica e simbolica che ha un altro tipo di relazione con il tempo, con lo spazio, con la comunicazione.

Una delle cose più affascinanti del teatro, secondo me, è che i personaggi veicolano pensieri. Non si può veicolare un pensiero essendo completamente alieno da quel pensiero. Mentre, invece, al cinema può accadere a volte di essere sedotti completamente da cose che hanno a che fare fino a un certo punto con i pensieri. Hai a che fare con suggestioni.

DRAMMATIZZARE L'EVENTO. Per tenere insieme quella drammatizzazione dell'evento, per far passare emozioni e pensieri contemporaneamente c'è bisogno di un altro sforzo che parte da un contenuto energetico che sta nel testo, ma sta anche nelle nostre viscere. Sono queste due cose che vanno tenute insieme. E questo non lo si capisce mai dopo due mesi di prove. Si comincia a capire dopo che hai fatto trenta, quaranta, cinquanta recite, verificate col pubblico. Comincia a decantare il testo, comincia a prendere una incandescenza che viene dalla relazione col pubblico. L'incudine su cui l'attore batte la lama (che è il testo) è il pubblico. Eduardo diceva una cosa bellissima: "Io fuori dal palcoscenico mi sento uno sfollato". E leggendo Pirandello nei giorni scorsi ho trovato una frase quasi corrispondente: "Fuori dal mio mestiere mi sento un coso". Non una cosa, un "coso". Io credo che, e qui mi viene ancora una volta in aiuto Louis Jouvet, per preparare una recita che si cerca di fare alle condizioni a cui accennavo prima, cioè con quella frizione tra ciò che si è consapevolmente e ciò che si fa performativamente, per cercare di ottenere quella trasparenza dell'interprete, cioè quella incandescenza dell'interpretazione che si mette tra il testo e il mondo, bisogna fare in modo a un certo punto che le altre ipotesi di vita siano accantonate. Bisogna rinunciare alle altre ipotesi di vita. Non ci si può immaginare in altre cose della

SCENE

vita che non siano legate a quel tentativo di creare la vita per gli altri, per la durata dello spettacolo. Questo rinunciare prepara alla possibilità che tu ti doni quanto più possibile. Io non vedo altra spiegazione. A questa rinuncia corrisponde un donarsi.



Riferimenti bibliografici

E. De Filippo, *Sabato, Domenica e Lunedì*, Einaudi, Torino 1974.

L. Jovet, *Elogio del disordine*, a cura di S. De Matteis, Cuepress, Bologna 2016.

T. Servillo, *L'accadere del teatro*, in *Toni Servillo. Oltre l'attore*, a cura di R. De Gaetano e B. Roberti, Donzelli, Roma 2015, pp. 3-10.

Teatro e politica in *Morte di Danton*

Francesco Ceraolo

La scena della rivoluzione nello spettacolo di Mario Martone.

Political theatre, theatrical politics. Georg Büchner's *Danton's Death* is directed by Mario Martone and it questions the significance of theatre and politics. It is an investigation of the meaning of the political act as a theatrical praxis but also on theatre as the only, authentic space for politics. Characters – split between stage and historical reality – and the public – heterogeneous crowd of individuals before the show of the revolution – meet in a *théâtre vérité* constituting a coalescence point – singularities through which politics takes shape and is represented.



SCENE

Ci sono quattro sipari sulla scena, uno dietro l'altro, identici, che aprono e chiudono lo sguardo dello spettatore, dal proscenio fino alle quinte. L'azione si svolge tra un sipario e l'altro o in profondità di campo, occupando l'intera scena. È come se ciò a cui si sta assistendo fosse una rappresentazione ribadita quattro volte, quasi che un unico sipario non bastasse a dare il senso di uno scarto tra quello che si sta guardando e la vita che avviene fuori dalla sala di un teatro. Perché è proprio il gesto di aprire e chiudere un sipario a imporre allo spettatore una presa di responsabilità su ciò che guarda, a segnare un confine tra uno sguardo testimoniale, esperienziale, interno alla dialettica della vita, ed uno invece disposto e politicamente *impegnato* ad incontrare ciò che, dietro quel sipario, *chiede di essere visto*.

I quattro sipari di *Morte di Danton* di Georg Büchner diretto da Mario Martone sono l'elemento chiave di uno spettacolo che in ogni passaggio, ogni movimento plastico e sonoro dentro e fuori la scena (soprattutto nella platea, parte integrante della messinscena), rappresenta una lunga e incessante interrogazione sul senso del teatro e della politica, quasi che le due cose fossero indistinguibili. Un'interrogazione sul significato dell'agire politico quale prassi autenticamente teatrale (cosa su cui forse non servirebbe nemmeno interrogarsi, basterebbe pensare a come il linguaggio comune ancora oggi contiene in sé le tracce di questo *isomorfismo* in espressioni come "teatrino della politica", "politica spettacolo" o "scena politica"), ma soprattutto sul teatro inteso come unico spazio in cui il politico ritrova la sua autentica natura: quella di essere un incontro tra un piano ideale, un "attore" o un'"attrice" che quel piano è capace di incarnare con il suo corpo e le sue parole, e una folla disposta a prestarvi attenzione.

Morte di Danton è dunque un atto teatrale della politica e, allo stesso tempo, un atto politico del teatro, perché in realtà non c'è alcuna differenza. E non c'è quasi mai nel grande teatro (cosa sono Oreste, Edipo, Lear se non delle singolarità politiche, agenti portatori di istanze collettive attivabili solo nel movimento teatrale e politico della rappresentazione?), ma poche pièce come quella di Büchner e pochi spettacoli come quello realizzato da Martone sono in grado di mostrarlo così chiaramente.

Chi è infatti il Robespierre che immagina Martone, che si rivolge direttamente allo spettatore durante la sua arringa all'Assemblea Nazionale nel finale del secondo atto (e a cui l'Assemblea risponde attraverso gli altoparlanti fissati sui palchi)? O Danton che, rinchiuso alla *Conciergerie*, parla al Tribunale della rivoluzione sulle note dell'*Allegretto* della Settima sinfonia di Beethoven? Sono essi personaggi teatrali o uomini della Storia? La verità è che nello spettacolo non c'è più alcuna distinzione, e non perché la pièce di Büchner rimane uno dei primi e straordinari esempi di *théâtre vérité* della modernità, ma perché i gesti e le parole di quei personaggi sono *intimamente* politici nel momento stesso in cui vengono rivolti direttamente al pubblico di una sala, come sceglie di fare Martone, o anche semplicemente esposti in una recitazione senza "quarta parete", che non ha altro interlocutore che lo spettatore (è in fondo questa, come credeva anche Szondi, una delle grandi eredità della drammaturgia novecentesca, da Beckett a Pirandello, di cui Büchner è uno straordinario precursore).

SCENE



In definitiva, il teatro non tratta la politica ma – mai come in questo caso – è la politica, o meglio, è quella operazione capace di cogliere la coscienza dell’uomo “nello stato della politica”, come scrive Alain Badiou (*Rapsodia per il teatro*, p. 95). Ma è possibile dire allo stesso tempo anche il contrario: la politica infatti coglie la coscienza umana *nello stato del teatro*, perché il teatro e la politica sono quel punto di indistinzione tra l’ideale e il materiale che trova unicamente forma reale nel processo della rappresentazione. Ecco perché qualsiasi altra arte (il cinema *in primis*) pur potendo trattare della politica o compiere gesti *politicamente*, non può condividere con la politica la sua essenza più profonda.

Per certi versi infatti, *Morte di Danton* è la messa in scena di una “rivoluzione mancata” esattamente come lo era stato *Noi credevamo*. Ma lì dove il film sul Risorgimento italiano era un’operazione di racconto, di raccordo tra uno sguardo storico e uno sul presente, qui lo “stato della rivoluzione” (ovvero la condizione del movimento rivoluzionario) prende materialmente corpo sulla scena. Contrariamente al cinema, è

infatti solo attraverso una *presentazione* che la *rappresentazione* può darsi a teatro; in altre parole, è solo mettendo in scena le condizioni della rivoluzione, attraverso i processi drammaturgici e registici di semplificazione dell'azione, che è possibile *rappresentarla*.

Danton e Robespierre, il "vizio" contro la "virtù", con i loro discorsi pronunciati direttamente verso gli spettatori - folla eterogenea di individui che assiste allo spettacolo della rivoluzione - costituiscono il punto di coalescenza, le singolarità attraverso cui, nella presentazione dei corpi e delle voci, si dà forma e si rappresenta il politico. È un equilibrio perfetto in cui nessuno dei due regimi è sottoposto al dominio dell'altro, come invece voleva Brecht, ma esiste ed è componibile solo ed *in sua funzione*. Entrambi, Danton e Robespierre, come e *in quanto* attori che si fanno carico di un'universalità che li trascende, vivono sul bordo del vuoto. Il primo alle prese con l'imminenza della sua fine, con l'incontro con il nulla a cui è condannato il suo corpo, come dice egli stesso nello straordinario monologo del quarto atto; il secondo invece prigioniero della sua solitudine, quella in cui la virtù non lascia spazio al dubbio, il rigore alla capacità di ascolto (si pensi allo stupefacente dialogo tra i due del secondo atto).

Attori della scena e della Storia, essi si tengono a distanza dall'abisso, dal nulla a cui è condannato l'uomo che non agisce secondo i propri valori per modificare e superare la realtà che gli si pone di fronte. Perché *ogni* rivoluzione (psicologica, sociale, ecc.), palingenesi ultima e mito fondativo della modernità, è l'autentico discrimine tra l'agire e il non agire, l'essere e il non-essere. E, come ci ricorda ancora una volta Martone, non c'è niente di più teatrale della rivoluzione e niente di più rivoluzionario del teatro.

SCENE



Riferimenti bibliografici

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

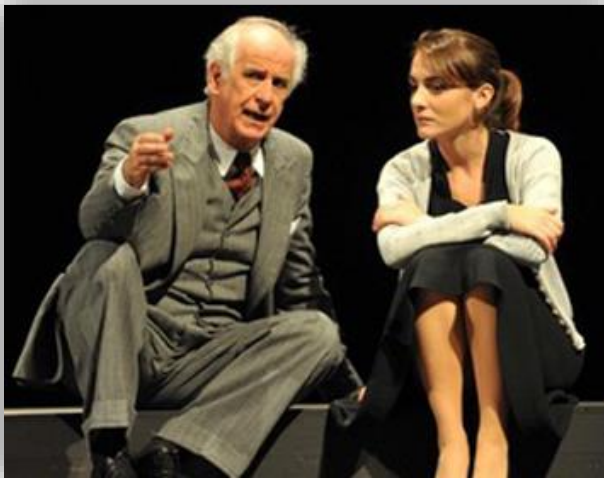
P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000.

Lo stato nascente del teatro

Bruno Roberti

Il lavoro vertiginoso dell'attore secondo la lezione di Jouvet in Elvira di Toni Servillo.

Losing oneself in theatre in order to find oneself again: this is the mystery of the whirling work of the actor on the stage. *Elvira*, by Toni Servillo, makes theatre live again in seven lessons by Jouvet. Embodiment and disembodiment, impersonal abandonment and the incandescence of interpretative performance: an uninterrupted osmosis between Servillo's mise-en-scène and Jouvet's insights. What emerges from this work is the evenementiality of theatre – theatre in its birthing state.



SCENE

“Non so se sono stato sotto l’effetto di un’illusione, ma Jovet, nelle scene mute, era per me il volto stesso di Molière”, così scriveva Paul Léautaud nel 1922 sulla *Nouvelle Revue Francaise* dopo aver visto Louis Jovet nel *Misanthrope* al Theatre du Vieux Colombier. La frase è riportata all’inizio del bel saggio di Stefano De Matteis *Un attore al limite del teatro in Elogio del disordine* (La Casa Usher, 1994, p. 7), raccolta a sua cura di scritti jovettiani ora ripubblicata per Cue Press (2016).

Avendo visto Toni Servillo “reincarnare” Jovet sulle stesse tavole di palcoscenico di quello che fu il suo teatro parigino, l’*Athéneé*, si potrebbe dire che sul volto di Servillo si riverberi, come in sovrimpressioni, il volto scavato e il sorriso teso, ironico, empatico di Jovet stesso. Ciò al di là di ogni mimesi, eppure nella *vertigine* di una resa scenica che si svolge sulla compresenza di più livelli. *Elvira* è il nuovo spettacolo (prodotto da Teatri Uniti con il Piccolo Teatro di Milano), che in pochi mesi ha percorso già più di trecento repliche.

Elvira fa rivivere in teatro le sette lezioni che furono stenografate da Charlotte Delbo (sua assistente d’origine italiana e di famiglia operaia comunista, che fu deportata ad Auschwitz e sopravvisse) tra il novembre 1939 e il dicembre 1940, al *Conservatoire* della Parigi occupata dai nazisti. Oggetto delle lezioni la scena dell’addio di Donna Elvira a Don Giovanni (IV atto, scena sesta) nel *Dom Juan* di Molière. L’allieva si chiamava Paula Dehelly (attrice e doppiatrice morta nel 2008 a 91 anni), cui durante l’occupazione fu interdetto di recitare, perché ebrea. Nel *testo* l’allieva si chiama Claudia: di una trasposizione scenica infatti si tratta. Quelle lezioni diventano appunto nel 1986 un testo di Brigitte Jaques-Wajeman, a suo

tempo occasione sia di un film di Benoît Jacquot con Maria de Medeiros, sia di una messinscena di Strehler, che ne fu interprete con Giulia Lazzarini, trent'anni fa, in una chiave tutta spostata sullo *specchiare* in quel testo il suo lavoro di teatro. Con Servillo invece ciò cui assistiamo è *l'accadere* del teatro, il teatro *al lavoro*, nel suo stato *nascente*, attingendo a una atmosfera singolarissima: di estrema empatia e di estrema impersonalità. Perché è proprio un *abbandono* impersonale ciò che, con un lavoro che viene enucleato passo passo, emerge da questa *restituzione* della lezione di Jouvet operata da Servillo.

Lezione di vita e di teatro insieme. Lezione d'amore e di umiltà. Lavoro *vertiginoso* dato che il registro è quadruplici: ogni essere sulla scena agisce spostandosi su più piani. Jouvet è la parola-azione delle sue lezioni, è il personaggio di un testo, è Servillo che lo interpreta, è un regista-attore-autore che prova una scena di Molière. I suoi compagni (i giovanissimi Petra Valentini, Francesco Marino, Davide Cirri) sono: l'allieva di quegli anni Paula, il personaggio Claudia, la Donna Elvira di Molière, e gli studenti al *Conservatoire* nel 1940 sono anche i personaggi Octave e Leon e i molieriani Don Giovanni e Sganarello. Ancora, ciascuno di loro è convocato come "apprendista stregone" dalla magia teatrale, scelto da Servillo allo "stato nascente".

È una vertigine che, come vertigine vuole, procede nel senso dell'altezza, come gli equilibristi di cui parla Nietzsche, che lassù in alto procedono su un filo sottile e invisibile. I quattro livelli si spingono sempre più in alto. "Più in là, più su", esortava Jouvet. In uno stralcio di diario scritto dal Sud America, Jouvet scriveva: "So soltanto che ci sono due modi per fare o considerare il teatro: alla superficie o in profondità, o

SCENE

meglio in *altezza*, voglio dire proiettato nella verticale dell'infinito. Per me, il teatro è questo: una cosa dello spirito, un culto dello spirito. O degli spiriti" (*Elvira* - Programma di sala, Piccolo Teatro di Milano, 2016, p. 20). Si tratta di un triplice mistero: quello del Don Giovanni, quello dell'attore e quello della vita. Il "chimico-farmaceuta" Jovet (tale la sua formazione universitaria) sarebbe stato in altre epoche un taumaturgo, un alchimista, un mistagogo, ma di una mistica tutta concreta, cioè di un *lavoro* (così definiva il percorso spirituale cui sottoponeva i suoi discepoli un iniziato del '900 come Georges Gurdijeff, che affascinò l'attore francese).



Toni Servillo e Petra Valentini in *Elvira*.

Dice Servillo: "Quello che Jovet chiede continuamente a Claudia/Elvira è di abbandonarsi, avere disponibilità ad entrare in questo territorio, nuda, senza difese" (p. 13). Abbandonare l'ego con una sorta di paradossale passione

sposessante, atarattica. Una espropriazione del *me* è proprio il nucleo che si coglie alla visione di *Elvira*. Jouvet diceva che “il teatro esiste per insegnare agli uomini che vi è altro da quello che accade intorno a loro, altro da quello che essi credono di vedere o di sentire, che vi è un rovescio di ciò che essi credono sia il dritto delle cose e degli esseri, per *rivelare se stessi a loro stessi*” (S. De Matteis, *Elogio del disordine*, La Casa Usher, 1994, p. 32).

È una *atletica* della carne e dello spirito che fu anche di Artaud e della sua “danza alla rovescia”. E non è un caso che la metafora alchemica, la capacità *trasmutativa* del teatro ritorni esplicitamente in Artaud e in filigrana in Jouvet. Proprio una “alchimia molto delicata” definisce Servillo quella vertigine che passa per una trasformazione del *me* in *sé*. Di “sciocca mania del proprio io che ingombra chi la possiede” (p. 34) parla Jouvet. Il *me* è quello che parla *ad alta voce*, il *sé* è “*l'altro*, quello che non ascolti mai dentro di te, quello che parla sottovoce” (*ibidem*). È il tragitto paradossale che si svolge tra *incarnazione* e *disincarnazione*, propria del *comédien*, come De Matteis ricostruisce nel suo saggio: “il *comédien* disincarnato si offre al personaggio fino a sostituirsi a lui, diventa testimonianza, usa il ruolo per disincarnarsi. [...] attraverso l'impersonalità raggiunge l'amplificazione” (*ibidem*).

E Servillo parla del “tendere a una *incandescenza* della resa interpretativa, che confina con una sorta di immaterialità. È questa anche una questione spirituale” (*Elvira* - Programma di sala, Piccolo Teatro di Milano, 2016, pp. 10-11). Maneggiare la materia (il proprio corpo psichico) fino a renderla *incandescente* e poi subito coagularla, fissarla, per scioglierla di nuovo ma a un livello più alto: è per l'appunto il procedimento degli

SCENE

alchimisti (della scena). “È il desiderio di durare, di sopravvivere che mi fa vedere nel teatro qualcosa di spirituale, una specie di rinascita dalla morte, ogni sera?” (p. 21), confidava Jouvet. Perdersi nel teatro per ritrovarsi: qui sta il mistero. Cos’è quella “nascita enigmatica” di cui parla Brigitte Jaques-Wajeman, se non questo reale “*plus que réel*”, come diceva Cocteau, che si forma e *viene in luce* sulla scena? Stato nascente del teatro e nascita della luce. Nello spettacolo tale sostanza luminosa, equiparata a una sostanza musicale, si amalgama al semplicissimo e potente lavoro orchestrale (che le luci magistrali di Pasquale Mari accompagnano maieuticamente, come quando il fumo di una sigaretta aspirata sul fondo scena materializza il corpo luminoso).

E Servillo sostiene che si può guardare a Jouvet come a un grande musicista. Il testo teatrale tende alla stessa *incandescenza* emotiva di una partitura musicale. Come sottolinea Brigitte Jacques, Elvira viene vista da Jouvet “toccata dalla grazia divina”. In lei la gratuità, il dono, sono il sentimento della *grazia*. Il suo incedere, il suo passo, l’entrata in scena, su cui insiste Servillo/Jouvet hanno a che fare con un’annunciazione, una visitazione, una trasfigurazione. Il volto di Petra Valentini, fotografato ad occhi aperti e chiusi in primissimo piano, da Antonio Biasiucci, restituisce questa estasi, come una maschera funebre e insieme come un volto estatico che rinasce. Si tratta appunto di una reviviscenza, compiuta come un atto d’amore. Amore che è forse la cifra più segreta ed evidente a un tempo dello spettacolo. Lui impaziente, lei che si sottrae e lo rifiuta: è un gioco d’amore, una seduzione, come il pregare di una sonata di Chopin, l’insistenza da cui finalmente scaturisce la voce che *parla* nell’oscurità, cui

apporta una *luce*.

“Come se si trattasse della conquista di un’*anima*”, dice la Jaques, e si pensa ad Amore e Psiche. Jouvét parla di “tutto questo *amore* da cui ella è stata colmata e che le è cresciuto dentro per un fenomeno di *chimica celeste*” (p. 27). E, ricorda Servillo, che l’attore francese: “dice chiaramente che non è la recitazione a generare il sentimento, ma è il sentimento in cui è l’attore, in quel momento, a generare la recitazione” (p. 11). Allora il sentimento diventa un gesto *etico*. Un’*etica dell’evidenza* che si spinge “al limite del teatro”, come scrive De Matteis. *Rivelazione* “improvvisa, stupefacente, meravigliosa” (p. 12). Il mistero del teatro trascorre in una zona intermedia *al limite* del teatro. Teatro e vita. Vita e morte. Mortalità e immortalità.



Eloira, attori in scena.

Riferimenti bibliografici

SCENE

S. Daney, *Cinema, televisione, informazione, e/o*, Roma 1999.

G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'oeil de l'histoire*, 5, Minuit, Paris 2015.

G. Didi-Huberman, *Soulèvements*, Gallimard, Paris 2016.

Divenire erba. La vita di Giorgio Agamben

Felice Cimatti

Il filosofo si racconta nel suo Autoritratto nello studio.

A philosopher is the one who sees and problematizes life. For the sake of problematisation, his life is not the natural (immanent) life of the cat. But his work is an embodiment of his existence nonetheless. The philosopher dwells his studio, where he studies and writes – that is, where he lives his life as a philosopher. In *Autoritratto nello studio*, Agamben tells his life through focusing on one, main aspect of it: encounters. Agamben's autobiography is the tale of the encounters that make a life (in the moment of its presence or in the images of its remembrance), that are continuous and never stop to happen. The focus on the evenementiality of the encounters suggests that those are the *loci* where life corresponds to itself, and where the philosophical life can tense up towards a non-moral good. The final figure of the book is the grass ("the grass, the grass is God", says Agamben) that is not the sky ("God is the sky", says the tradition), for grass is the multitude and inexorably different paradigm of the earth, the paradigmatic multitude and difference of the world.



Di che cosa è fatta, alla fine, *una vita*? Infanzia, giovinezza, famiglia, lavoro, amori, gioie e tristezze, malattie. È vero, i "fatti" di una vita sono questi, più o meno. Ma questi sono, appunto, soltanto *fatti*. La vita di un essere umano passa attraverso quei fatti, ma non si identifica con essi. Facciamo l'esempio della vita di un gatto. Anche per lui ci sarà stata una giovinezza, degli amori, giornate buone e giornate cattive, fame ed eccitazione, corse e topi, fusa e cani. Alcuni di questi fatti sono paragonabili a quelli di un essere umano, altri no. Ma siccome non sono che fatti, e i fatti non sono nient'altro che fatti, se davvero una vita non fosse altro che la somma dei fatti di cui si è intessuta, che differenza ci sarebbe fra la vita di un gatto e quella di un essere umano? Si potrebbe subito rispondere che non c'è nessuna differenza, che la vita di un gatto vale quella di un uomo.

Forse è vero, anzi, è sicuramente vero, se proviamo a vedere le loro esistenze dal punto di vista del mondo, della storia infinita e impassibile del mondo. Questo non toglie, tuttavia, che c'è, o almeno può esserci, una differenza fra la vita del gatto e la vita di un uomo. Forse non di tutti gli esseri umani, molti dei quali, in effetti, sembrano vivere delle esistenze molto simili a quelle di un gatto. Più complesse, per molti aspetti, ma anche molto simili; esistenze che vivono la vita che vivono senza farsi troppe domande, su che tipo di vita sia, la vita che gli è capitata. In questo senso possono esserci vite umane molto simili a quelle feline. Forse addirittura queste vite sono la maggioranza delle vite umane. Vite, potremmo dire, del tutto naturali, non nel senso sciocco che sono vicine alla "natura", bensì nel senso che sono vite che vivono

naturalmente, come appunto può vivere un gatto, o una pianta di basilico.

Ma ci sono degli esseri umani, invece, che questa domanda se la pongono. E non per presunzione, perché siano migliori o più intelligenti di quelli che al contrario queste domande non se le pongono. Per qualche ragione - non è importante quale sia - se la pongono. Il problema è che se una volta questa domanda viene posta, non è più possibile tornare a vivere come un gatto. Perché è quel tipo di domanda che trasforma la vita in una specie di problema. La vita del gatto, abbiamo appena visto, è la vita che gli è capitata. A tutti, e non solo ai viventi, capita una certa vita, quella vita che è toccata a noi e solo a noi. Anche ad un sasso, in fondo, capita la vita che gli è capitata, dentro le profondità di una montagna, sul greto di un torrente, oppure in un pilastro di calcestruzzo.

Nessuno sceglie la vita che gli capita. Da questo punto di vista siamo tutti come il gatto, o il sasso. Però a qualcuno viene in mente che gli è capitata una certa vita. Questo vuol dire che ci sono persone che vedono la propria vita, così come il gatto vede il topo, oppure il sasso tocca un altro sasso. Vedere la propria vita significa vedersi vivere. Significa, in sostanza, che la vita diventa un problema. Non nel senso di un problema che possa essere risolto, bensì nel senso che la vita viene vista come qualcosa che richiede, da parte di chi la sta vivendo, una presa di posizione. Qualunque cosa vediamo, o ci piace, o non ci piace, o ci lascia indifferenti. Vedere vuol dire valutare, sempre.

Torniamo al gatto; quando ha lo stomaco pieno e un cofano caldo su cui accucciarsi, è contento, così come sarà molto scontento quando deve correre su per un albero per scappare

ad un cane. Però la sua vita è questa qui, non c'è molto da aggiungere. Certe volte questa vita gli piace, certe volte non gli piace. Punto. Il fatto è che il gatto non è altro che quel piacere, o quel dispiacere. Vedere la vita come problema, invece, non vuol dire giudicare la propria esistenza, lamentarsene o apprezzarla. Significa però che la vita che ci è capitata sta lì, davanti a noi, anche se noi non siamo altro che quella stessa vita. Chi vede la vita in questo modo è un filosofo. In fondo un filosofo non è altro che qualcuno che vede la propria vita. Questo vuol dire, però, che il filosofo non è chi studia o insegna filosofia. Per essere filosofo nel senso che ho provato a precisare non serve essere filosofi di professione. Questo non significa che non ci siano filosofi che *anche* studiano o insegnano filosofia. Il punto è che un filosofo può essere filosofo anche se non ha nulla a che fare con la Filosofia, e tantomeno con l'Università. Oggi è di moda sostenere che l'università ostacola la filosofia. Non è vero. Spesso non l'aiuta, ma può anche diventare un luogo dove vivere filosoficamente. Quindi se è vero che il filosofo non necessariamente ha a che fare con la Filosofia, non è neanche vero il contrario.

Ora, per vedere la propria vita, è necessaria una certa distanza da quella stessa vita. Da vicino ne siamo troppo presi per poterla osservare. Questo significa essere vecchi. In un certo senso il filosofo è un vecchio, è sempre vecchio, anche quando è giovanissimo. Ma se si è vecchi anche da giovani allora il filosofo, se ci si pensa bene, non è mai vecchio. Non è nemmeno mai giovane. Non è né vecchio né giovane. Se osservate una fotografia di Giorgio Agamben, è proprio quello che potete notare. È un uomo dall'espressione assorta, spesso sorridente,

di cui non si può dire che sia vecchio, anche se non si può nemmeno dire che sia giovane. Se c'è un viso filosofico, è proprio quello di Agamben.



Nel suo ultimo libro, *Autoritratto nello studio*, Agamben affronta proprio questo nodo centrale per la vita di ogni filosofo *in quanto* filosofo. E quindi in questo libro parla della sua vita, delle persone che ha conosciuto e amato, dei luoghi in cui ha vissuto, dei libri che ha letto. Cioè, dei suoi incontri. Una vita non è altro che questi *incontri*. Gli incontri, come sappiamo da Lucrezio, sono casuali. Il punto è proprio questo. Gli incontri sono casuali, quindi le nostre vite non sono affatto “nostre”, perché non sono altro che la serie degli effetti (questi invece del tutto necessari) di questi incontri. Certo, lo sappiamo bene, siamo tutti convinti di essere gli artefici dei nostri destini (oggi ci viene chiesto di essere il manager di noi stessi). Ma sappiamo anche altrettanto bene che non è vero, che non c'è nessuno che controlla la nostra vita, che vivere non vuol dire altro che assistere stupiti alle nostre stesse esistenze.

L'ORDINE DEI DISCORSI

Questo è il problema della vita filosofica. Se noi siamo i “nostri” incontri (che in realtà non sono nostri per nulla), si tratta di diventare quegli stessi incontri. Coincidere con sé stessi. Ma che vuol dire? C'è una enorme differenza fra avere questo corpo che ci è capitato, ed esserlo. Diventare il proprio corpo significa fare qualcosa del corpo che ci è capitato. Così come diventare la propria vita significa fare qualcosa della vita che ci è capitata. Una vita filosofica non è altro che questo lavoro per incarnare la propria stessa esistenza. Come abbiamo visto non c'è nessun particolare onore ad essere un filosofo, rimane però che per alcuni – i filosofi, appunto – la vita fa problema. Una vita filosofica è la vita di un gatto che vuole diventare un gatto fino in fondo.



Giorgio Agamben, René Char, Dominique Fourcade, Martin Heidegger. Settembre 1966.

Il filosofo *vive* la vita che vive. La sua è una vita transitiva,

vive la vita. Il gatto, invece, intransitivamente vive. Per questo il filosofo è contemporaneamente dentro e fuori la sua vita. Ma attenzione, il filosofo vive in questo strano modo proprio perché, in fondo, invidia il gatto, invidia la "sua" vita "naturale", tutta mondana e terrena. Il filosofo è il diventare-gatto di un essere umano. Ma intanto, dove vive il filosofo? Se il ragno vive sulla ragnatela, le nuvole in cielo e l'oro nel forziere, il filosofo vive nel suo studio. Ecco perché *Autoritratto nello studio*. "Una forma di vita che si mantiene in relazione con una pratica poetica, quale che sia, è sempre nello studio, è sempre nel suo studio" (p. 13). Il filosofo è il suo studio. Una "pratica poetica" è appunto il fare del filosofo, quello che scrive.

Il filosofo scrive, non è tanto che parli in pubblico o esprima pareri. Può succedere, ma non è il suo proprio. Il filosofo è quello che scrive. Qui è importante sottolineare questo punto, il filosofo coincide con la sua vita poetica, cioè con la sua scrittura, con il suo studio. In questo senso è una "forma di vita". È la particolare forma che assume la vita del filosofo. Il filosofo vive nel suo studio, non perché non ne esca mai, ma perché la sua vita, in quanto vita filosofica, è tutta là dentro: "*habito* è un frequentativo di *habeo*; abitare è un modo speciale dell'avere, un avere così intenso da non possedere più nulla. A furia di avere qualcosa, l'abitiamo, diventiamo noi" (p. 14). Diventare la propria vita, diventare i propri incontri, rendere necessario quello che casualmente ci è successo. Significa scegliere ciò che non abbiamo scelto. E che non possiamo scegliere, perché nessuno sceglie la vita che gli è capitata. Allo stesso tempo la vita del filosofo è appunto questa impossibilità, abitare la propria stessa vita. Uno abita in una casa, non è la casa, perché può sempre cambiare abitazione. Eppure è proprio questo che

fa il filosofo, abita la propria vita – cioè ciò che nessuno può scegliere – come se fosse una vita che ha scelto.

La vita di Agamben, come la vita di ciascuno di noi, è i suoi incontri, come abbiamo detto. Ma un incontro può essere un semplice e fortuito incontro, oppure quell'incontro non smette mai di incontrarci. Questo vuol dire diventare quell'incontro; ad un certo punto Agamben scrive, infatti, parlando dei suoi incontri (ad esempio quello giovanile con Martin Heidegger) che sono "continui" (p. 16). Appunto, non smettono di incontrarlo. In un certo senso, anche se questo Agamben non lo dice esplicitamente, gli incontri sono "continui" perché dobbiamo "meritarci" gli incontri che ci hanno toccato. I buoni come i cattivi. Meritarsi un incontro significa fare qualcosa di quegli incontri. Rendere necessario ciò che fu soltanto casuale.

Farne la propria vita. A questo riguardo è lo stesso Agamben che osserva come dei primi incontri con il filosofo di *Essere e tempo* non sapesse bene che fare, al momento in cui avvennero: "perché, se quanto ai sensi e al paesaggio l'appuntamento era stato oltre modo felice, per quanto riguardava il seminario qualcosa era rimasto inappagato o in sospenso" (p. 26). Ci vuole tempo per diventare i propri incontri. Ma diventare i propri incontri significa, e qui si vede come sia difficile questo lavoro, questa "forma di vita", che di noi alla fine non rimarrà altro che questi incontri. Il filosofo, anche se a molti sembrerà difficile accettarlo, è il contrario della persona piena di sé; il filosofo è letteralmente vuoto di sé ("extra è il luogo del pensiero", p. 58), è un incessante movimento per svuotarsi di sé: "il bene" delle nostre vite, "è indiscernibile dal nostro annullarci in lui" (p. 30), cioè nel bene. "Esso vive solo nel sigillo e nell'arabesco che vi segna il nostro scomparire" (*ibidem*). Il filosofo vuole diventare

il bene, ma questo significa diventare un gatto, non dimentichiamolo.



Giorgio Agamben e Martin Heidegger.

Il paradosso di questa situazione è che per diventare un gatto, occorre letteralmente affondare in sé stessi. Solo quando si è svuotata la nostra vita, finalmente coincidiamo con essa. Si pensi al rapporto di un filosofo con i libri che ha letto, con gli altri filosofi, ad esempio. Si tratta di incontri. Se il punto in questione è diventare quegli incontri, ne deriva che il lavoro del filosofo è massimamente creativo e originale proprio quando rimane del tutto aderente ai libri di questi altri filosofi. Solo se il filosofo li fa suoi, può essere sé stesso:

“abitare era per me vivere con la massima possibile intensità queste amicizie e questi incontri: io sono un *epigono* nel senso letterale della parola, un essere che si genera solo a partire da altri e non rinnega mai questa dipendenza, vive in una continua, felice epigenesi” (p. 42).

Tutto il libro di Agamben è percorso da questa tensione verso una vita nel "bene", cioè una vita che aderisce senza sbavature a sé stessa. In questo senso è un bene che non ha nulla di morale, semmai di estetico, una vita perfetta, e quindi anche - a *suo* modo - bella. Anche le fotografie e le immagini che si osservano fra le pagine, rendono il senso di questo movimento. Non sono testimonianze, piuttosto *mostrano* la vita che Agamben è stato e continua ad essere (qui torna il "bene", che vuol dire, semplicemente, che non manca di nulla, come la vita del gatto). Non si tratta di vedere la vita di Agamben, al contrario, è Agamben che non è altro che queste immagini, questi incontri "continui" che non smettono di avvenire. Questa coincidenza fra corpo e vita, fra pensiero ed esistenza, fra immagine e mondo è ciò, in particolare, che Agamben più ammira nei suoi amici, come il pittore José "Pepe" Bergamín, che "era perfettamente sé stesso, perché non era mai sé stesso. Era come una brezza o una nuvola o un sorriso - assolutamente presente, ma mai costretto in un'identità" (p. 60).

La vita filosofica è, allora, questa vita che non cessa di muoversi verso la vita, di diventare vita. Ma per diventare la vita che si vive non c'è più alcun bisogno di sé stessi come persone, con nome e cognome e codice fiscale. La vita è questo movimento che non conosce interruzioni, né burocrazia né identità, né passato né presente: "in questo libro - come nella mia, come in ogni vita - i morti e i vivi sono compresenti, così vicini ed esigenti che non è facile comprendere in che misura la presenza degli uni e degli altri sia diversa" (p. 165). Diventare vita vuol dire, come succede al gatto, non avere memorie da ricordare né progetti da realizzare. Non perché il

passato non conti o il futuro non sia importante; ma perché se siamo vita siamo già — e da sempre — quel passato e quel futuro.

E così la figura finale di questo libro è l'erba, così cara a Kierkegaard come a Deleuze: "se dovessi ora dire in che cosa io ho messo finalmente le mie speranze e la mia fede, potrei solo confessare a mezza voce: non nel cielo - nell'erba. Nell'erba, in tutte le sue forme" (p. 166). L'erba, umile, calpestata e allegra, verde o gialla, morbida o pungente. Erba vuol dire vita, mondo, terra (l'erba e non l'altissimo "cielo" della religione come della politica). "L'erba, l'erba è Dio" (p. 167). Ma Dio, rassicuriamo i materialisti sempre pronti a criticare i filosofi, vuol dire, appunto, terra, fango, acqua, "erba" appunto. Non c'è niente di più materialistico, ma anche dolce e innocuo, dell'erba. Si chiude così con un verso, o con una preghiera, l'ultimo libro di Giorgio Agamben (ma anche il primo, per quello che abbiamo provato ad argomentare finora; perché in fondo Agamben non ha fatto che scrivere questo libro, questa vita, da quando ha cominciato a scrivere, a vivere): "Nell'erba - in Dio - sono tutti coloro che ho amato. Per l'erba e nell'erba e come l'erba ho vissuto e vivrò" (*ibidem*).

L'ORDINE DEI DISCORSI



Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Milano 2017.

M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.

Il capitalismo vive, la borghesia muore (o si trasforma)

Marco Gatto

Il borghese di Franco Moretti: la parabola discendente di una classe sociale nella moderna letteratura europea.

Moretti studies literary and cultural forms in their correspondence with class realities, questioning the modalities in which literary expression relates to a material structure of power. *Il borghese. Tra storia e letteratura* aims at looking the bourgeois and its culture as elements of a structure of power that, however, does not adhere strictly to them. Moretti's dialectical method does not resolve in a sort of methodological inflexibility. Rather, the reader finds a constant problematisation of the questions in the book. *Il borghese* is a study focused on the emersion and sedimentation of some words in the novel, on their meaning and on their presence. Literary analysis is primarily historical, focusing in particular on the crisis of the individual.



In un saggio del 1989, Franco Fortini notava che il rapporto tra il testo letterario e il contesto storico-sociale non può essere ridotto alla rigida relazione tra un dentro e un fuori. Le relazioni dialettiche sono molto più profonde, coinvolgono tracce e traiettorie persino invisibili. Ascoltiamo direttamente la sua voce: “in ogni vera poesia e in ogni grande narrazione sono contenuti elementi che a partire dalla forma verbale del testo mirano a toccare o implicare ambiti extratestuali diversi da quelli che hanno concorso alla sua nascita” (p. 1643). E questa pratica interpretativa presuppone non solo uno sguardo lungo, e necessariamente interdisciplinare, ma uno sguardo anzitutto *distante*. L’oggetto dell’analisi – che è un oggetto mobile, perché si configura come esito di un rapporto e di una relazione – è allora complesso: è assimilabile a una sorta di “*depositum historiae*” (p. 1651), di sedimentazione storico-materiale che si rende a tratti presente nel testo, nei modi espressivi più vari. Fredric Jameson, alle cui indagini neomarxiste il critico e poeta toscano allude, chiama *inconscio politico* questo contenitore ideologico sommerso, una sorta di althusseriana “causa assente” che struttura a livello ideologico il testo letterario. Fortini preferisce parlare di stratificazioni, di nessi nascosti, di rapporti storico-materiali che presiedono alla significazione.

La letteratura vista da lontano è il titolo di un noto libro di Franco Moretti, uno dei teorici della letteratura più influenti del nostro tempo. L’idea, che Moretti articola da sempre nei suoi contributi, può dirsi affine agli intenti fortiniani: studiare le forme letterarie e culturali nella loro corrispondenza con la realtà di classe, indagando le differenti modalità in cui l’espressione letteraria si relaziona a una struttura materiale di potere, ne partecipa attivamente o passivamente, contribuisce o meno a rinvigorirne l’immaginario o ne contesta, al modo di una dissonanza adorniana, le ragioni. Ne è

una conferma *Il borghese. Tra storia e letteratura*, pubblicato in inglese nel 2013 e ora disponibile in un'accurata traduzione italiana per i tipi di Einaudi. L'intento è dichiarato da Moretti nelle pagine introduttive: "guardare al borghese [...] e alla sua cultura come elementi di una struttura di potere con la quale, tuttavia, non coincide del tutto" (p. 4), e sondare questa mancata identità, le sue differenti articolazioni, i suoi nessi nascosti, nel patrimonio letterario a disposizione, servendosi di una metodologia che spazia dalla critica stilistica all'indagine storica, dalla genealogia delle forme alla filologia informatica.

È interessante rilevare un primo scarto rispetto a quella che potrebbe, di primo acchito, apparire un'analisi tradizionalmente ideologica dei rapporti tra letteratura e classi sociali. Moretti ha un modo di procedere dialettico, sempre pronto a problematizzare le questioni e ad aggirare qualsivoglia rigidità metodologica (e in ciò risiede anche l'affabilità della sua prosa saggistica). Le forme letterarie non sono semplicemente - come voleva Althusser - una risposta dell'immaginario a contraddizioni reali, dal momento che la formulazione di una risposta implica una certa strategia di uniformazione (anche retorico-persuasiva) che inevitabilmente lascia sullo sfondo altre possibili sollecitazioni. In tal senso, il testo letterario, seppure latore di una contraddittorietà rispetto all'esistente, sarebbe un organismo chiuso, una macchina ideologica a tesi. L'assunto, sostiene Moretti nel suo studio, va in qualche modo rivisto dialetticamente:

"La letteratura è quello strano universo in cui tutte le soluzioni si conservano alla perfezione - sono molto semplicemente i testi che leggiamo ancora oggi -, mentre le dissonanze sono silenziosamente scomparse alla vista: quanto

L'ORDINE DEI DISCORSI

più profonda è stata la loro soluzione tanto più si è rivelata efficace” (p. 13).

La storia del borghese come figura-chiave del capitalismo, che invade simbolicamente i romanzi del tempo, ci dice che le dissonanze riaffiorano al modo di decisive sopravvivenze. Qui il rovesciamento metodologico inscenato da Moretti, che sta alla base del suo procedere analitico:

“Se accettiamo che la forma letteraria è come il fossile di ciò che un tempo era un presente vivo e problematico, e se procediamo a ritroso in una sorta di ‘ingegneria inversa’ per comprendere il problema di cui era la chiave di soluzione, allora l’analisi formale può fare luce – in teoria, se non sempre in pratica – su una dimensione del passato che resterebbe altrimenti nascosta” (*ibidem*).



Degas, *La famille Bellelli*, 1858-1867.

La raddomanzia cui il critico si sottopone non è però d'ordine

strettamente ideologico – tesa cioè a ragionare, per usare un termine psicoanalitico, sulle formazioni di compromesso che si realizzano a livello concettuale e poi formale (Jameson parla, a tal proposito, di “ideologemi”) –, quanto d’ordine più strettamente linguistico. *Il borghese* è anzitutto uno studio sull’emersione e sulla sedimentazione di certe parole nella prosa, e sul significato da attribuire a tali presenze – un significato che ovviamente trascina la letteratura, con una raffinatezza teorica davvero avvincente, su un terreno squisitamente storico (sul quale Moretti si muove chiamando in causa i grandi modelli sociologici e storiografici della tradizione: Marx, Weber, Kocka, Koselleck, ma anche Raymond Williams, Immanuel Wallerstein e il nostro Gramsci). E allora, partendo dall’immancabile Defoe sino ad arrivare a Ibsen, l’analisi di Moretti si sofferma sul rapporto tra la prosa e le parole-chiave, sia sostantivi che aggettivi (questi ultimi più interessanti perché adattabili alle esigenze del momento): “utile”, “efficienza”, “comfort”, “serio”, e via dicendo. Dalla cui considerazione emerge una traiettoria concettuale d’ordine storico che ha un obiettivo anche e soprattutto politico, legato alla critica dell’esistente: dimostrare l’evaporazione di una figura nel momento in cui, al contrario, il capitalismo si pone come esperienza totalizzante.

In tal senso, l’analisi, che non si spinge oltre un certo cerchio storico, ma che talvolta rimanda alle esperienze novecentesche, sembra porsi come una sorta di indispensabile premessa al ragionamento sulla crisi dell’individuo che soprattutto Adorno – ma anche il Thomas Mann sovente chiamato in causa da Moretti – svolge simultaneamente alla critica dell’industria culturale. Le mutazioni della figura del borghese – di cui il contenitore lessicale messo in campo dalla produzione letteraria è figura e di cui sono espressione gli orientamenti della prosa – descrivono pertanto un

paradosso che è alla base delle dinamiche capitalistiche: la “produttività dello spirito” di cui il borghese si rende protagonista, che nei romanzi è riflessa attraverso l’irruzione del quotidiano, del pratico e dunque della razionalizzazione – e che si sostanzia, nota Moretti, nell’uso dei “riempitivi”, in grado di offrire un nuovo tipo di “piacere narrativo che è compatibile con la nuova regolarità della vita borghese” (p. 68) –, secondo un rinnovato modo di intendere il principio di realtà, va progressivamente incontro a un annichilimento delle proprie facoltà, a un processo di adattamento passivo al modo di produzione imperante.

Il capitalismo, che del trionfo borghese era espressione, opera una *reductio* sulla classe che ne aveva decretato l’infallibilità. Lukács, in un celebre saggio, segnalava l’avvento della *descrizione*, ai danni della *narrazione*, come il segno di un’involuzione borghese, successiva alla data segnaletica del 1848. Moretti aggiunge una nota finissima a questa idea:

“La razionalizzazione capitalista riorganizzò la trama del romanzo con la regolarità ritmica dei riempitivi – mentre il conservatorismo politico dettò le sue pause descrittive, dove i lettori (e i critici) cercavano sempre più il ‘significato’ dell’intera storia” (p. 78).

Epilogo contraddittorio di un secolo che l’autore appella come “serio”. La serietà oggettivante, l’acribia descrittiva e riempitiva, rivelano un’impotenza di fondo (l’incapacità di pensare la totalità, in soldoni): “uno stile – chiosa Moretti – che, attraverso il lavoro indefesso, ha portato la prosa borghese a un livello di oggettività e coerenza estetica senza precedenti – per poi scoprire che non sa più cosa pensare del suo oggetto” (p. 82).

Il borghese sotto scacco, insomma. E viene ovviamente da chiedersi se questa sconfitta – *un annebbiamento*, per usare un campo metaforico assai presente nel libro – non prefiguri una lezione per il

presente; se, cioè, quella “zona grigia” che produce il paradosso di un soggetto di classe incapace di governare i processi materiali di cui è latore e sostenitore, e di cui, al massimo, può farsi feroce critico –nella lucidità con cui Ibsen riconosce “l’impotenza del realismo borghese davanti alla megalomania capitalista” p. 154 – e moralistico censore, non sia un’occorrenza importante nell’oggi, da valutare e studiare anche con gli strumenti della critica culturale.

Un oggi, del resto, in cui all’ipertrofia spasmodica dell’Io – che trova ovvia figurazione nella produzione dell’immaginario, non solo letterario – si collega una più generale incapacità del soggetto di collocarsi in uno spazio-tempo sociale definito e cosciente.



Veermer, *De muzikles*, 1662-1665.

Riferimenti bibliografici

L'ORDINE DEI DISCORSI

F. Fortini, *Opus servile*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1641-1652.

F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.

G. Lukács, *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pp. 269-323.

F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017.

Il “non pensiero” dell’arte

Deborah De Rosa

Note su L’inconscio estetico di Jacques Rancière.

The Aesthetic Unconscious by Jacques Rancière traces genealogically Sigmund Freud’s theory of unconscious to the Romantic period, allowing for a consideration of aesthetics as the condition of possibility of psychoanalysis. Through focusing on Freud’s plentiful reference to cases from the world of art, Rancière discovers the epistemological conditions of psychoanalysis in his conceptualisation of aesthetics as a specifically historic regime of identification of art. “Non-thought” of art is a modality of thought that is radically different from the discursive order of philosophy.



Ne *L'inconscio estetico* (2001, da poco tradotto da Mimesis), Jacques Rancière trasforma la riflessione circa i rapporti tra psicoanalisi e arte in una ricerca sulle condizioni di possibilità della teoria freudiana dell'inconscio.

Sono numerose e celebri le occasioni in cui Freud attinge a opere d'arte e vite di artisti per sviluppare la propria ricerca: dal *Mosè* di Michelangelo, allo studio su Leonardo da Vinci, a *Gradiva* di Wilhelm Jensen, senza contare *l'Edipo Re*. Si tratta, molte volte, di delicate operazioni alla "scoperta del ricordo rimosso" (p. 86); ricostruzioni magistrali capaci di svelare il patto, *à la* Dorian Gray, con cui "la libido dell'artista, più o meno rappresentato dal suo eroe", riesce a "ingannare" il meccanismo di rimozione facendo a cambio con una sublimazione nella sua opera, "al prezzo di inscrivervi il proprio enigma" (p. 86).

Ciò che caratterizza la disamina di Rancière del rapporto tra Freud e l'arte, rispetto ai numerosissimi studi già condotti in merito, è la necessità - che diremmo foucaultiana - di ristabilirne la genealogia. Il filosofo francese tratta la suddetta relazione nei termini di una relazione tra campi del sapere, in cui uno - l'estetica - si sarebbe fatto condizione di possibilità dell'altro - la psicoanalisi.

Proviamo a tracciare i momenti fondamentali di questo percorso.

La domanda di partenza è sintetizzabile come segue: che cosa ha permesso all'arte di rivelarsi tanto utile, in campo psicoanalitico, da poter godere di "un posto strategico nella dimostrazione della pertinenza dei concetti e delle forme di interpretazione analitiche"? (p. 49).

Per rispondere al quesito, Rancière avverte la necessità di ridefinire il campo dell'estetica, proponendo un originale

ampliamento dei classici confini riservati all'arte e alla sensazione (*aisthesis*). "Per me", afferma il filosofo:

"Estetica designa un modo di pensiero che si dispiega a proposito delle cose dell'arte e si impegna a dire in che modo esse sono cose del pensiero [...] un regime storico specifico di pensiero dell'arte, un'idea del pensiero secondo la quale le cose dell'arte sono cose del pensiero" (p. 51).

Siamo di fronte a una riflessione dai tratti epistemici, che colloca un campo del sapere in un contesto storico, evidenziandone anche la dimensione evenemenziale. Le coordinate spazio-temporali sono quelle del Romanticismo tedesco e dell'Idealismo; gli scritti di riferimento sono quelli di Schelling, dei fratelli Schlegel e di Hegel. Attraverso le loro opere, infatti, si inaugurerà la connessione tra la riflessione filosofica sull'arte e quella che era giudicata, sino a quel momento, "conoscenza confusa" e "inferiore", insieme alla contestuale rivalutazione di quest'ultima. A cavallo tra Settecento e Ottocento, per Rancière, la "conoscenza confusa" poté guadagnare la stessa dignità di quella "distinta", dotata di caratteristiche a essa opposte, configurandosi come modalità altra del pensiero.

Rancière descrive la formulazione teorica dell'estetica inaugurata all'epoca come una "rivoluzione silenziosa", capace di introdurre una radicale novità a proposito della teoria del pensiero e anche della scrittura:

"Questa idea del pensiero poggia su un'affermazione fondamentale: c'è un pensiero che non pensa [...]. Questo non-pensiero non è solo una forma di assenza del pensiero, è una presenza efficace del suo opposto" (p. 69).

Troviamo, con Rancière, un'estetica particolarmente vicina alla teoria della conoscenza, che vede gli oggetti d'arte capaci di suscitare interrogativi e aprire spazi di possibilità per una modalità di pensiero radicalmente altra rispetto a quella su cui la filosofia ha sempre discusso. Il "non-pensiero" è "un certo modo di presenza del pensiero nella materialità sensibile, dell'involontario nel pensiero cosciente e del senso nell'insignificante" (p. 50); Rancière lo definisce anche come "modo inconscio del pensiero".

Possiamo, ora, tornare alla domanda di partenza: cosa rende la riflessione sull'arte così funzionale, utile, quasi essenziale all'argomentazione freudiana?

Per Rancière, la psicoanalisi ha bisogno del pensiero estetico poiché risulta legata a quest'ultimo da rapporto di filiazione diretta: la teoria dell'inconscio poté nascere proprio a partire dallo spazio che l'estetica romantica aprì alla formulazione del "non-pensiero". L'analisi del dettaglio apparentemente insignificante, di cui Freud fece un metodo che trasmise alle successive generazioni di analisti formati a dare attenzione a gesti, parole, atti mancati, figure oniriche, troverebbe le sue radici nel motto "tutto parla" di Novalis (cfr. p. 71). La difesa freudiana della dignità e dell'utilità di una commistione tra scienza medica e sapere "popolare" legato a leggende, miti, superstizioni e credenze, discenderebbe dal sovvertimento di un'antica gerarchia tra la scienza esatta e la "componente fantasmatica" (p. 80) che abita il soggetto. Se la teoria freudiana dell'inconscio, capace di effettivi risultati in termini di cura, è potuta sorgere,

"è precisamente perché lo spazio tra la scienza positiva e la credenza popolare o il fondo leggendario non è vuoto. È il

dominio di questo inconscio estetico che ha ridefinito le cose dell'arte come modi specifici di unione tra il pensiero che pensa e quello che non pensa" (p. 78).

È come se l'inconscio parlasse allo stesso modo dell'opera d'arte: ciò che di esso possiamo cogliere pertiene, almeno inizialmente alla "conoscenza confusa", attraverso la forma della "parola muta, quella del sintomo che è traccia di una storia" (p. 91). La rivoluzione freudiana, che Rancière legge come direttamente discendente da quella estetica, consistette anche nel rafforzare il ponte tra le due tipologie di pensiero e di conoscenza, lavorando per portare sufficiente distinzione e chiarezza, nel modo inconscio del pensiero, a forgiare strumenti per la cura che si confermano utili a distanza di più di cento anni.



Mosè, Michelangelo Buonarroti. Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

Riferimenti bibliografici

L'ORDINE DEI DISCORSI

J. Rancière, *L'inconscio estetico* (2001), Mimesis, Milano-Udine 2016.
L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi, n. 3 (2017).
Intervista a Jacques Rancière.

Dalla rimediazione alla mediazione radicale

Isabella Pezzini

Radical mediation *di Richard Grusin.*

Grusin produces a critique of the techniques of mediation, intended as forms of governmental and non-governmental violence, constituting a regime of control and surveillance. The American philosopher states that the emerging forms of mediation generate an emotional tone, a public atmosphere, something similar to what Heidegger calls *Stimmung*. Since 9/11, American media are producing and spreading a huge number of possible perspective about the future to come (pre-mediation of the future), playing the double role of anxiety producers and emotional control, driving the future attitude towards the future as such. In this perspective, cinema is (still) the theoretical object capable of proposing an implicit but efficient reflection on the changes, angst, and hypervisions of our lives in a figurative form.



Il libro, curato con grande attenzione da Angela Maiello, raccoglie una decina di saggi molto efficaci nel presentare il percorso di riflessione di Richard Grusin seguito al grande successo del precedente *Remediation* (The MIT Press, Cambridge, London, 1999), scritto insieme a Jay David Bolter e prontamente tradotto in Italia a cura di Alberto Marinelli ormai quindici anni fa (Milano, Guerini, 2002).

L'idea portante di *Remediation*, si ricorderà, era stata quella di mostrare come la novità principale dei nuovi media fosse in realtà costituita dalle loro specificità nel "rimediare" - anche nel senso di "porre rimedio" - forme e pratiche mediali precedenti, secondo la doppia logica in apparenza contraddittoria dell'opacità e della trasparenza. Nel primo caso, o dell'ipermediazione, vengono moltiplicati e resi visibili i segni della mediazione, come nello stile a finestre dei CD-ROM, del desktop del computer o del Web che mostrano in abbondanza le tracce di una "enunciazione enunciata". Nel secondo caso, l'effetto cercato è quello dell'immediatezza o della cancellazione dell'enunciazione, come nella realtà virtuale o nella grafica fotorealistica. Una doppia logica della rimediazione, dunque, "attraverso cui la nostra cultura vuole contemporaneamente moltiplicare i media ed eliminare tutte le tracce della mediazione, ovvero cancellare i media proprio nell'atto di moltiplicare le tecnologie della mediazione" (Grusin, 2017, pp. 46-47). In questo modo gli autori assumevano una posizione "continuista", rispetto ai tecnoentusiasti della prima ora che - spesso attingendo a una comune retorica dell'innovazione - insistevano sul carattere liberatorio e radicalmente nuovo delle tecnologie digitali. Né apocalittici né integrati, dunque, Bolter e Grusin richiamavano l'attenzione sulla complessità del concetto stesso di *mediazione*, proponendo di approfondire sia l'uso che ne

viene fatto alla fine del XX secolo, sia il modo in cui esso ha funzionato più in generale nella storia del pensiero occidentale. Di qui, in finale di percorso, l'idea di *mediazione radicale*, che dà il titolo a questo libro, e a cui Grusin dedica la discussione filosofica degli ultimi capitoli, in cui fa ampio riferimento sia all'empirismo radicale di William James sia all'idea di terzità di Charles S. Peirce.

Grusin insiste sull'idea, di particolare interesse, che le nuove forme emergenti di mediazione generino “non una sfera pubblica così come la intende Habermas, ma un'intonazione emotiva, un'atmosfera pubblica, qualcosa di molto simile a ciò che Heidegger definisce *Stimmung*” (p. 11), o McLuhan intende per ambiente: “In altre parole non c'è un medium o un ambiente preesistente o già dato all'interno del quale i dispositivi, le persone o i formati agiscono e operano, piuttosto queste mediazioni radicali compongono in modo attivo, continuo e imperfetto l'ambiente (*Umwelt*) in cui le persone, i dispositivi e i formati interagiscono” (*ibidem*).



I saggi si inseriscono in modo deciso nel dibattito attuale degli studi sui media – spesso convocato attraverso autori come Benedickt, Manovich, Virilio, Deleuze, Baudrillard, Luhmann ecc., discussi e utilmente elencati nell'indice dei nomi – che nel corso del tempo si è fatto in generale più critico e più scettico rispetto agli entusiasmi iniziali. Grusin stesso afferma di essere approdato a una “critica delle tecniche di mediazione, intese come forme di violenza statale e non statale, come il regime di sorveglianza e di controllo e la distruzione planetaria” (p. 12). Una svolta importante avviene in seguito agli eventi dell'11 settembre 2001, o in seguito dallo tsunami in Giappone nel 2011, o ancora alle vicende di #Occupywallstreet, dalla riflessione sui quali si afferma l'idea che i media non siano tanto fattori di rappresentazione quanto di *premediazione* all'interno di una più generale *politica della mediazione* (cfr. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave 2010). A partire dall'11 settembre, infatti, messo in scena contemporaneamente e ossessivamente secondo le due logiche di cui sopra, i media americani si sono specializzati nella diffusione del più gran numero possibile di scenari futuri, e dunque di pre-mediare il futuro. Non nell'intento di prevederlo, come fanno le profezie, ma nell'intento, si potrebbe dire, di definirlo e di trattarlo mediaticamente e preliminarmente al suo accadere, fissandosi dunque sulla dimensione della potenzialità piuttosto che della realizzazione e giocando il doppio ruolo, nei confronti del pubblico, dei produttori dell'ansia e al tempo stesso del suo controllo, *regolandone* gli atteggiamenti futuri. La produzione e la gestione dei *mediashock* è il concetto centrale di queste attività, “eventi mediatici geotecnici che

non sono prodotti né dalla natura, né dalla società o dalla tecnologia, ma emergono come un intricato complesso che si caratterizza per delle proprie forme di agentività (agency)" (p. 155).

Ma che ruolo gioca il cinema in questo percorso? La riflessione sul cinema rappresenta in effetti uno dei fili rossi che attraversano e legano strettamente fra loro questi saggi. Da un lato Grusin si interroga e discute i cambiamenti che le nuove tecnologie hanno apportato in generale al dispositivo cinema nelle sue varie articolazioni. I nuovi media digitali segnano la fine del cinema, come sostiene Manovich, si chiede ad esempio nel primo capitolo, o non sarà più produttivo riallacciarsi, per comprenderne l'evoluzione, a quell'estetica della meraviglia che caratterizzava il cinema delle origini e da qui rileggerne l'evoluzione? L'idea è sviluppata nel dettaglio anche nel VII capitolo, "DVD, videogame e il cinema delle interazioni". D'altro lato l'analisi approfondita di alcuni film scelti per le specificità produttive - come *Star Wars*, *L'attacco dei cloni* di Lucas; il formato intermediale - come nel caso di *Lola Corre* - o la forza visionaria - come *Minority Report* di Spielberg - diventa un tratto di metodo. Il cinema si conferma, fra tutti i media, quell'oggetto teorico capace di proporre in forma figurativa una riflessione implicita quanto efficace sulle trasformazioni, le angosce e le ipervisioni che stiamo vivendo.

L'ORDINE DEI DISCORSI



Minority Report (Spielberg, 2002).

Riferimenti bibliografici

D. Bolter e R. Grusin, *Remediation*, a cura di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002.

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

L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Il neorealismo secondo Alberto Farassino

Stefania Parigi

In occasione della ripubblicazione di Neorealismo. Cinema italiano 1945-49.

Alberto Farassino analyses the still today unexplored and controversial figures, works and spaces of Neorealist films. In this perspective, Neorealism appears as “narrow and long” (i.e., one that is limited to a few works throughout the history of Italian cinema) instead of “short and wide” (i.e., the wide Italian cinematographic production from 1945 to 1949). A cinema that is a question of daily life, either in its social and individual spheres, constituting a material and spatial dimension to be opposed to the mainly temporal perspective of historicist readings. In this wake, Neorealism emerges in the heterogeneity of a contamination of texts and genres, challenging the purist myth of Neorealist masterpieces. The book presents a “non-aristocratic” view that is typically Neorealist, and it recovers and analyses popular and unknown sources.



Il 35° Bellaria Film Festival ha ricordato, nel maggio 2017, Alberto Farassino, promuovendo la ripubblicazione di quel prezioso libro-catalogo che nel 1989 accompagnò la retrospettiva “Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949”, curata da Farassino con la collaborazione di Sara Cortellazzo per il Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino.

Nella copertina dell'edizione originale, in bianco e nero, figura il dettaglio del volto di Anna Magnani, interprete di *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, con una sigaretta in bocca. Un vivace tocco di rosso sul fotogramma, in corrispondenza dell'estremità accesa della sigaretta, attira lo sguardo e rende ancora più straniante una faccia già quasi irriconoscibile: quella dell'attrice senza le borse sotto gli occhi leggermente abbassati, con lunghe ciglia finte. Nel film di Lattuada la “diva” neorealista gioca una parte molto lontana dall'icona della popolana che l'ha resa celebre un anno prima con *Roma città aperta*.

La scelta di quell'immagine truccata è già un segno dello sguardo innovativo e microscopico che Farassino intende “gettare” sul neorealismo, cercando di esplorare, al di là dei monumenti consacrati, le figure, le opere e gli spazi rimasti offuscati o controversi nelle varie visioni ufficiali che si sono succedute negli anni.

Ora sulla copertina della riedizione di Cue Press figura sempre la Magnani, ma in un'inquadratura di *Roma città aperta*, quando lancia un'occhiata di traverso al militare tedesco, poco prima della sua corsa dietro il camion che le porta via il promesso sposo. Corsa divenuta l'emblema più accreditato del neorealismo: quasi un'immagine da francobollo, una sorta di “santino” del cinema del dopoguerra.

Non voglio togliere alcun merito a questa riedizione che – per problemi finanziari, forse, o per pigrizia – ha steso, letteralmente, anche un velo di cataratta sull’atlante iconografico composto da Michele Mancini, il quale chiude i discorsi del libro-catalogo con una serie di fotogrammi rappresentativi delle varie dimensioni della vita quotidiana e dello spazio familiare e sociale durante il neorealismo, mostrandoci mense e cibi, insegne sulle strade, graffiti sui muri, macerie e ricostruzioni, interni delle case, abiti, oggetti e vizi (come appunto la sigaretta), valigie e mezzi di trasporto, ecc.

Proponendo un mutamento di coordinate negli studi sul neorealismo, Farassino lavora principalmente proprio su queste iconografie e topografie della cultura del dopoguerra, mettendo in luce una molteplice serie di materiali inesplorati o poco conosciuti che comprendono immagini e discorsi, film ed echi della stampa popolare d’epoca. La retrospettiva torinese del 1989 pone accanto ai cosiddetti capolavori unanimemente riconosciuti della triade Rossellini, De Sica, Visconti e ai film consacrati di De Santis, Lattuada, Germi, Comencini e Zampa, una lunga lista di titoli in cui i segni del neorealismo si depositano in impasti ibridi, dentro le vecchie dinamiche dei generi ereditati dall’epoca pre-bellica.

Ma cosa sono esattamente questi “segni” del neorealismo? Farassino li definisce “tratti testuali”, ovvero “strutture, isotopie e dinamiche che riflettono [...] i fenomeni e i comportamenti più caratterizzanti del periodo”. Tali tratti si trovano disseminati in una molteplicità di film del tutto dissimili e riguardano temi come la guerra, la resistenza, la vita individuale e sociale del dopoguerra, il lavoro, i problemi

L'ORDINE DEI DISCORSI

sociali, la corruzione, la criminalità, le condizioni dell'infanzia, la politica e lo spettacolo.



Il bandito (Lattuada, 1946).

Il fulcro concettuale intorno a cui ruota l'analisi di Farassino è l'abbandono del vecchio paradigma storicista che ha contraddistinto i discorsi sul neorealismo almeno fino alla mostra pesarese del 1974 in cui si tenta una prima revisione della mitica stagione del dopoguerra attraverso un coro di voci vecchie e nuove. Fra queste ultime compare anche quella del giovane Farassino che assieme agli amici e sodali del gruppo milanese Cinegramma (Francesco Casetti, Aldo Grasso e Tatti Sanguineti) propone, attraverso gli strumenti dello strutturalismo, un nuovo modo di affrontare il rapporto tra il neorealismo e il cinema prebellico. La conclusione a cui giunge il gruppo è un'idea di neorealismo fondato sulla

eterogeneità (a livello ideologico, produttivo, politico, tecnico, espressivo e critico), che comporta le contaminazioni tra i generi e i testi, l'abbandono del mito del purismo e del capolavoro, l'apertura moderna alle ricerche intermediali.

Una eco della ricerca collettiva di Cinegramma rimane, quindici anni dopo, nel libro-catalogo di Torino, a cui partecipano Aldo Grasso e Tatti Sanguineti, il quale firma anche la prefazione e la post-fazione dell'attuale riedizione, rievocando "la famigerata intervista" a Giulio Andreotti nell'estate del 1989, da cui partirà il suo lungo lavoro sull'onorevole democristiano, che si concretizzerà molti anni più tardi in due film di montaggio a lui dedicati.

Tra i quattro del gruppo, comunque, soltanto Farassino continuerà le ricerche sul neorealismo, spostando sempre di più lo sguardo dai discorsi teorici alle analisi dei testi e delle condizioni materiali, culturali e sociali in cui prendono corpo. Nel libro-catalogo di Torino il suo saggio ha un titolo emblematico: *Storia e geografia del neorealismo*. Attraverso la parola geografia egli identifica, in linea con le tendenze della storiografia francese delle *Annales*, una dimensione spaziale e materiale da contrapporre alle logiche temporali ed esclusive della visione storicista, che traccia un percorso lineare del neorealismo, fissando un periodo di maturazione dell'"evento" accanto a un passato di anticipazioni e a un futuro di strascichi e riprese. Visto dalla prospettiva geografica, invece, il neorealismo si configura come una sorta di atmosfera che circonda e si insinua, secondo differenti combinazioni, nei testi, nei discorsi, nei comportamenti, nell'immaginario collettivo di un'epoca.

È questa la ragione per cui Farassino contrappone

al neorealismo "stretto e lungo" della visione storicista (limitato a pochi capolavori e disteso lungo tutta la storia del cinema italiano) un neorealismo "corto e largo", che corrisponde al periodo 1945-1949. In questi anni, infatti, a suo giudizio, il neorealismo si configura come "un affare di vita quotidiana" che permea i media e, insieme, l'esperienza individuale e sociale. Riprendendo la metafora scolastica del titolo del suo saggio (già utilizzata in campo letterario da un noto studio di Carlo Dionisotti, risalente alla seconda metà degli anni sessanta) Farassino identifica il neorealismo con una sorta di lingua nazionale: l'italiano del nostro cinema, attraverso cui passano i problemi identitari e la nuova cartografia del paese appena uscito dalla guerra.

Al privilegiamento dell'ottica spaziale su quella temporale e della sincronia sulla diacronia storicistica corrisponde l'adozione di un criterio quantitativo anziché qualitativo nella considerazione dei film, che rigetta l'idea di una mitica e mai raggiunta purezza neorealista, con il connesso paradigma dell'imprescindibile autorialità. Farassino unisce così le poche "opere neorealiste", in linea con i principi di un "movimento" spontaneo, che ancora non sono stati formalizzati dalla teoria, ai numerosissimi "film del neorealismo", in cui si sedimentano anche se in modo episodico i "tratti testuali" neorealisti. Il panorama che ne deriva è quello di una eterogeneità che il neorealismo tiene insieme con il marchio di un "prodotto d'epoca", "qualcosa di analogo a uno stile di oggetti d'antiquariato" che si dissemina su testi e discorsi fortemente diversi, finendo per "riguardare la vita di tutti", nel suo continuo passaggio dai film alla realtà e dalla realtà ai film.

Questo circuito di rifrangenze e di corrispondenze si

interrompe, secondo Farassino, intorno al 1948-1949, quando non a caso la parola neorealismo entra in circolazione, cominciano le definizioni e le teorie del fenomeno, mutano gli assetti governativi, legislativi e industriali, iniziano a cambiare le condizioni di vita in Italia.

Attraverso una significativa analogia con il periodo preso in esame, Farassino decide, nel suo libro-catalogo, di rigettare le riletture teoriche, di abbattere la mitologia degli autori, di ricercare apporti che sfuggano all'istituzionalità del linguaggio critico, di dare spazio alle fonti più popolari e sconosciute. Il libro ricrea così, in linea con la visione "non aristocratica" del neorealismo che professa, uno spazio di esercitazione che non esclude la leggerezza, la provocazione, il gioco. Di qui nasce il piacere dei testi e delle fonti d'epoca, ma anche delle testimonianze di cineasti e non cineasti, italiani e stranieri, che aprono il volume e occupano infine la cornice conclusiva dedicata al *Racconto dei nonni* (De Santis, Lattuada, Lizzani, Mida e Gelosi della Lux Film). In mezzo a queste memorie e alle operazioni dei saggisti, che si muovono come immaginari cronisti immersi nel corpo e nella materia viva del passato, resta il sapore di tante microstorie ancora poco conosciute e in larga parte ancora da esplorare. Il discorso che Farassino formula nel 1989 rimane valido ancora oggi: tanti film, nomi, immagini, racconti attendono ancora di essere riportati alla luce e alla visibilità. Insomma, ci sono ancora spazi aperti nella lettura di un fenomeno su cui si è spesso "straparlato", che costituisce un *mythos* e, insieme, un *vulnus* della nostra storia, non soltanto cinematografica.



Roma città aperta (Rossellini, 1945).

Riferimenti bibliografici

F. Casetti, A. Farassino, A. Grasso, T. Sanguineti, *Neorealismo e cinema italiano degli anni '30*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1975, pp. 331-385.

A. Farassino, *Margini, attraversamenti, contaminazioni*, in *Storia del cinema italiano*, a cura di C. Cosulich, volume VII - 1945/1948, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 156-175.

A. Farassino, *Neorealismo. Cinema italiano 1945-49*, Prefazione di T. Sanguineti, Cue Press, Imola 2017.

Reasons for Disagreement

Edited by Roberto De Gaetano

A conversation with J. Rancière edited by Roberto De Gaetano in collaboration with Paolo Godani and Andrea Inzerillo, extracted from Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni "Disaccordo" (year III, n. 9, September-December 2009).

The aesthetic regime of art can be described from a historical perspective as the regime in which the codes and norms defining a relation of concordance between production and reception of works of art are transgressed. In the perspective of Jacques Rancière, cinema can be read through different conditions of concatenations and dissociations that the filmmaker puts into play: Hollywood films presents gaps in relation to their narrative thread; authorial cinema (e.g., Bresson) frees the spectator from the domination of the drama, allowing for the autonomous isolation of filmic elements that, nonetheless, finds a meaning only in the totality of the film. Art is political because it modifies the sensible universe. A work of art is at the same time a work of dissolution and reconfiguration of the sensory elements of the world.



Mouchette (Bresson, 1967).

How about starting with some of the issues that emerge from your book The Emancipated Spectator? In the classical concept of cinematographic and theatrical performance there is always a connection between the scene, or the screen, and the spectator. This connection is brought into question by what you call the aesthetic regime of the arts, which finds discordance and disagreement as characteristics of the composition. In cinema, disagreement can be seen between: the visible and the expressible, image and sound, sensible and intelligible; but also, if we think about what you wrote in Film Fables, between fables and vision; between mythos and opsis. In what way does the notion of the mimetic regime of the arts develop through disagreement, discordance, interval, remainder?

Let us start with the general issue. I think that the representative regime of the arts is a regime of agreement on more levels. For example, it can be *agreement* between a subject and the way it is represented, or between the way of treating a particular subject and the general information of sensibility which are organized according to a given preference. The mimetic regime is fundamentally based on the idea that there are ways of expressing oneself which correspond to the thoughts and feelings we want to express; that there is a sort of vocabulary, or grammar reference of expressions that can be immediately intelligible. I am thinking, for example, about the types of expressions provided by painters like Le Brun who have the possibility to immediately transcribe graphically every thought and every feeling through facial expressions. More generally, the representative regime is regulated by a sort of agreement between the transmission of thoughts, the presentation of sensible forms, the reception of these forms, and

consequently, the reception of the ideas and the messages that are transmitted by the sensible forms. In relation to this, the aesthetical regime of the arts is by definition a regime of non-relationship. Most importantly, the aesthetic regime removes all the codes which define regimes of expression belonging to specific thoughts and which, more generally, also de ne a relationship of concordance between norms of production and forms of reception. [...]

Does your interpretation of the cinematographic dispositif take into account the changing forms of representation? If we think about Hollywood movies, we realize we are dealing with dispositif that are built to influence the sensibility, the interpretation, the emotions of the spectator. Is it possible to nd, inside different forms of the same dispositif, different spaces of freedom? With Bresson, freedom and the possibility of emancipation work a little differently. With regard to the issue of the cinema spectator, is there a difference between classical and modern cinema?

It is complicated to understand exactly what is meant by classical or modern cinema; on this topic, I do not agree with Bazin or Deleuze. Actually, there are always different types of associations; a Hollywood movie is always a sort of compromise. In general, traditional Hollywood cinema does not present strong forms of disagreement but there always are different ways of organizing the notion of the sensible. There is a first level of negotiation; it is very clear; it is the one between filmmakers and producers. Clearly, if we take an example of classical cinema such as John Ford's, we always and moments of *distraction*. Moments that escape the logic of the effectiveness

of action and go towards a typology of characters or towards scenes of pure diversion. Just think of the character who thinks himself as a Shakespearean actor in *My Darling Clementine*. It does not have anything to do with the tragic plot, but it shows the freedom the filmmaker has as an artist. Consequently, these films are a sort of aleatory connection where there is always the possibility that our gaze may suddenly stop upon a detail of a picturesque figure, or that we may linger upon the face of a woman. They could be considered a sort of untold story within the movie. They are always there. Even Hollywood movies have deviations of this sort: things that are extra with regard to the logic of the narrative, and thus several ways for the spectator to be taken in by the sensible logic of the story. With Bresson, something different happens. We find ourselves in a situation where the director claims to be entirely responsible for every element of the film. In a way, then, the spectator should be a total prisoner, more so than a spectator of a Hollywood movie, who is always a bit messy. Nevertheless, if we take a film by Bresson (for example *Au hasard Balthazar* or *Mouchette*), the very fact that every element is calculated in a way so as not to create its own meaning, except by the bond with all the other elements, assures that every element can be isolated by the spectator. The spectator can stop his gaze on Anne Wiazemsky's hand, and next to her, on a detail belonging to Balthazar, or on Nadine Nortier's black hair in *Mouchette*. The spectator can stop on all the small elements which have a role in the plot, but which can also be isolated and be considered valuable as such. In the end, different conditions of re-association are created starting from the links or from the disassociations that the filmmaker has brought into play. [...]



My darling Clementine (Ford, 1946).

I think it is very important to emphasize the difference of criteria, and not of nature, between Hollywood and auteur cinema. If we think about Plato's Allegory of the Cave, we find this exact ontological difference, which is also the basis for a type of politics, between two types of images: on the one hand, the projected images in the cave, on the other, the true images, the things that are outside. Perhaps, this is a dispositif – the distinction between two types of images, the real ones and the false ones – which is at the basis for the distinction between people who have access to reality and the others who are tied up in the dark theatre. I would like to ask you whether you think that, in politics, the idea of a difference between consensual and dissensual dispositif should be abolished. It seems to me that in your more recent works you focus mainly on the several partitions of the sensible and you have a tendency to tone down, for example, the opposition that appeared in Disagreement between police and politics.

Let us start from the distinction between police and politics. Like with all the distinctions I try to make, it is a way of thinking about complexity. I will try to establish some distinctions to identify useful tools to understand situations which in reality are situations of *mélange*. Already in *Disagreement* there is nothing that specifically belongs to politics or to the police; the objects are constantly divided, always on a line of tension. Politics defines and creates itself as such through the use of a police *dispositif*, a certain way of building and redistributing public spaces (the space of power, the road, the place of work, the hospital and so forth). Politics tries to reconfigure something that has already been configured in a certain way by the police. The police is a type of organization of the sensible, an organization which lends itself to whole series of movements and reconstructions. [...]

I would like to return to the issue of the partitioning of the sensible which aesthetics shares with politics. Is every reconfiguration of the sensible – what you call the dissent of sensoriality – always a political operation or do police reconfigurations of the sensible exist? Are there any signs, if we can say it like this, that separate the work capable of reconfiguring sensibility from the one that goes towards consensus?

I do not think it is necessary to ask ourselves – with regard to every sensible creation – how police and politics are organized. We can say that every artistic creation constitutes, in its own way, a certain form of common sentiment. Every time common sentiment is transformed, we are operating in the field of politics in a broad meaning. Every artistic form constantly

works in the configuration of common sense, but it is not the type of reconfigurations put into place by collective subjectivation, which is politics in the real sense of the word. Think about, for example, the work of reconfiguration of the world in modern novels. It breaks all the consensual forms which go towards a general depersonalization, a destruction of every sort of subjectivity which could create a *we*; a *we* which would show itself as such. This allows for the creation of a novel – from the middle of the 1800s to mid-1900s, the great period of the novel – where there constantly was a parallel between the forms of political collective subjectivation and the forms of destruction of a common sentiment. These were, at the same time, similar to a denial of every possible form of reconfiguration of an *I* or of a *we*. Consequently, we can say that every artistic creation can be considered political in the way it creates a common sentiment, and, at the same time, in the way it creates forms of common sentiment which dissent or are in disagreement with other attempts to create a common sentiment, like that of a political subject who puts forward an idea for a possible world. [...]



Notre Musique (Godard, 2004).

Would it be misleading, then, to say that art is political when it is capable of imagining a world in the future, and is it police-like when it only describes or depicts the world just the way it is?

We could say that art is political in the way it modifies the positions constituted in a sensible universe. A film by Pedro Costa is political mainly because it modifies, at the same time, the visibility of the places of poverty and the position of the victim, of the worker, of the immigrant in the landscape created by consensus. Consensus constitutes something like a medium-landscape of designation of the sensible: designation of the center and the outskirts, of wealth and poverty, of the capacities and incapacities and so forth. It is something that can be relatively shared. It is something that defines a system of information, of possible stereotypes, of representation, and so forth. Politics starts when things get messed up in this game. It starts when a filmmaker goes somewhere to find beauty in the world – even in a world which is normally seen as of misery and dissolution – in order to create a heroic, tragic, enigmatic figure instead of one who is entirely defined by its being a worker, immigrant, unemployed and so forth. What is after all a police order? We could say that a police order is a type of consensual constitution of the designation of places, of the characterization of groups, of individualities, of their potential possibilities and impossibilities. This deals, a little, with what I once said about the distinction between documentary and fiction starting from Godard's famous sentence "*La fiction c'est pour les Israéliens, le documentaire c'est pour les Palestiniens*". It is like saying that the poor, the oppressed and the victims cannot afford the luxury of fiction. Together with them, we cannot

have the luxury of making fiction because respect, deference and so forth compel us to document their situation. Art becomes political when it alters this designation of roles.

*Translation from Italian by Simonetta De Rose.

Nadar nell'epoca dell'autorappresentazione di massa

Alessandro Canadè

Il teatro della fotografia, *la mostra delle cartes de visite di Nadar*.

The nineteenth century witnessed the process of industrialisation of the work of art due to photography and cinema. In 1854, the French photographer André-Adolphe-Eugène Disdéri patented the project of a camera provided with four lenses that were able to expose four pictures on the film. It stemmed a photographic genre named *Cartes de visite* that suddenly was widespread in the Parisian bourgeoisie. It was the first case of photographic marketing and collecting, functioning as business cards that suddenly evolved in the gathering and conservation of the image. The *Cartes de visite* can be contextualised in the vaster process of commercialisation of the work of art, whose protagonist was the mass. Felix Nadar intuited the potentiality of this genre and contributed to its aesthetic re-elaboration.



REMIX

Pochi metri separano il 35 di *Boulevard des Capucines* a Parigi, sede nel 1860 dell'atelier Nadar, dal 14 dello stesso indirizzo, dove alcuni anni dopo, nel 1895, i fratelli Lumière presentano la loro invenzione, il cinematografo.

Pochi metri che sono alla base di una rivoluzione di portata storica: il declino dell'“aura” dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, secondo la definizione di Benjamin. La nozione tradizionale di arte cede sotto i colpi della fotografia prima e del cinema dopo, il valore di esposizione dell'opera aumenta a discapito di quello cultu(r)ale, l'industrializzazione dell'opera d'arte modifica il suo rapporto con le masse, quelle masse che diventano protagoniste di un processo di modernizzazione che trova nella città il suo luogo di elezione. E soprattutto in Parigi la sua capitale, la “capitale del XIX secolo”.

La *carte de visite* è un “genere” fotografico che di questo processo di commercializzazione dell'opera d'arte è un caso esemplare. L'inventore è André-Adolphe Disdéri, che nel 1854 brevetta una macchina fotografica con quattro obiettivi capace di impressionare contemporaneamente, sulla stessa lastra, altrettanti ritratti di dimensioni ridotte.

“Il successo allora davvero strepitoso di Disdéri fu a buon diritto dovuto alla sua ingegnosa trovata della *carte de visite*, il ‘biglietto da visita’. Il suo occhio di imprenditore aveva visto bene e al momento giusto. Disdéri aveva creato una vera e propria moda che di colpo coinvolgeva tutti. E per di più, rovesciando la proporzione economica valida fino ad allora, e cioè dando infinitamente di più per infinitamente di meno, rendeva popolare una volta per tutte la fotografia” (Nadar, 2017, p. 95).

A ricordarlo è Félix Nadar, che a sua volta si cimenta con questo genere. Se davanti all'obiettivo di Nadar passano soprattutto gli intellettuali e gli appartenenti all'alta borghesia parigina (da Nerval a Baudelaire, da Delacroix a Berlioz a George Sand), la piccola borghesia, anch'essa alla ricerca di segni di prestigio, sfila invece davanti al brevetto di Disdéri. Ma non solo. Come racconta sempre Nadar, anche la "grande storia" non manca l'appuntamento con la voga della *carte de visite*, quando Napoleone III, passando in pompa magna per il *boulevard* in testa al corpo d'armata in partenza per l'Italia, si ferma davanti allo studio di Disdéri per farsi fotografare: "Grazie a quel colpo, l'entusiasmo per Disdéri arrivò al parossismo; l'universo intero considerò il suo nome e come arrivare a casa sua" (*ibidem*).

Nel rivedere oggi le *cartes de visite* di Nadar, padre e figlio (l'occasione è stata la mostra *Nadar - Il teatro della fotografia*, che si è tenuta fino al 10 giugno 2017 presso il museo MAON di Rende, a cura di Tonino Sicoli e Marcello Walter Bruno), non è tanto lo sguardo delle persone ritratte in queste immagini (attori noti e sconosciuti e persone comuni), che ci interpellano da un altro tempo e da un altro spazio, corpi di un'era trascorsa, a suscitare il nostro interesse (non perché la questione sia di poco conto naturalmente, ma perché ampiamente discussa) ma proprio la loro destinazione in questa prima forma di oggetto seriale della società di massa che è appunto la *carte de visite*.

Nadar con il suo atelier non solo cede a una moda, e a un'idea industriale della fotografia (quella che Baudelaire con disprezzo definiva "il rifugio di tutti i pittori mancati, scarsamente dotati o troppo pigri per compiere i loro studi") ma partecipa dell'immagine che ne risulta, con uno stile

REMIX

naturalmente più raffinato rispetto a quello di Disdéri: chiaro, essenziale, spogliato da ogni elemento estraneo alla presenza centrale della persona inquadrata posizionata su uno sfondo neutro e illuminata da una luce naturale proveniente dalle vetrate del suo atelier.



André-Adolphe Disdéri, *carte de visite*.

La rielaborazione estetica sta però sempre insieme a una piena coscienza industriale e commerciale dell'operazione. In un altro suo testo intitolato *L'onestà commerciale*, Nadar non manca di elargire consigli al fotografo dilettante quanto a quello professionista di fronte alle rimostranze di chi non ritrova nelle fotografie la "propria immagine":

"Quando due modelli sono venuti insieme, cercate di fare in modo che tornino insieme per il ritiro. E non mancate mai di

sottoporre le prove dell'uno all'altro e viceversa, quel che al biliardo si chiama 'colpo di sponda', e per un momento allontanatevi!" (pp. 61-62).

Se Parigi è la città per eccellenza della modernità (le cui strade diventano *boulevard*, spettacolo che si presenta agli occhi del passante, del *flâneur*, cambiando la sua percezione), Nadar è la quintessenza dell'artista moderno. Caricaturista, giornalista, letterato, e naturalmente fotografo, incarna una figura di artista totale, mosso dalla sfida e dall'ambizione di realizzare e cercare sempre immagini mai viste prima. Nadar non è soltanto il primo ad aver realizzato con un pallone aerostatico delle foto aeree di Parigi ma è anche il primo ad aver portato la sua macchina fotografica nei sotterranei della città, avendo trovato il modo di fotografare con luce artificiale, nelle catacombe parigine. In sintonia ancora con quanto in letteratura nello stesso momento facevano Zola o Balzac, dove appunto è proprio il "ventre" della città a dominare.

Qual è l'esito nel contemporaneo di questo processo di modernizzazione che ha messo al centro le masse e nel quale hanno giocato un ruolo così decisivo nella costruzione dell'immaginario delle persone la fotografia e il cinema, e che ha avuto in Nadar una delle sue figure decisive? La "profezia" di Benjamin secondo il quale "Ogni uomo contemporaneo può avanzare la pretesa di venir filmato" (p. 35) trova sì il suo compimento nella televisione (e in particolare in un genere come il reality show) ma anche, e in tempi più recenti, nella rete.

Per quanto riguarda la fotografia, social network come *Instagram* consentono di saltare la distinzione tra pubblico e privato (ogni utente ha la possibilità di entrare nella vita quotidiana dei personaggi più noti) e soprattutto quella tra

REMIX

autore e pubblico. Ancora Benjamin: “La distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. [...] Il lettore è sempre pronto a diventare autore” (p. 36). Per quanto riguarda il cinema pensiamo a tutte quelle forme contemporanee di “espansione” del cinema, di creatività dal basso (*recuts, mash-ups, fake trailers*), che trasformano il consumatore in produttore (cfr. Casetti, 2015).

Nella nostra epoca di autorappresentazione di massa basta scattare e condividere su *Instagram*.



Nadar, *carte de visite* George Sand.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.

F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

F. Nadar, *Una vita da gigante*, a cura di M. Christolhomme, Contrasto, Roma 2017.

Nadar - Il teatro della fotografia, a cura di T. Sicoli, M.W. Bruno, MAON - Museo d'Arte dell'Otto e Novecento, Rende (Cs) 2017, catalogo della mostra.

Droit de regard

Anne-Violaine Houcke

Visioni e passioni, *une exposition de photographies par Cecilia Mangini.*

For the first time in history, Rome hosts the shots of the photographer and documentarist Cecilia Mangini. Such shots tell of a faraway Italy that, however, is at the same time contemporary. A manifold of faces sink their gazes in the gaze of the camera: A multitude of looks-to-the-camera from the 1956 who appeal the present spectator. Cecilia Mangini portrayed Southern Italy in its hard situation, but also the contradictory artistic and intellectual world of the age. In the reportage at the *cave di Lipari* - whose blinding white became emblematic of the iconographic history of Southern Italy - Mangini discloses the supporting structures of the caves with deep prowess. *Stendalì* is her first documentary - inspired by her meeting with Pier Paolo Pasolini - and it portrays the social dynamics of urban outskirts with an anthropologic gaze.



SERIALITÀ

Dans la première salle de l'exposition *Cecilia Mangini – Visioni e Passioni: Fotografie 1952-1965*, au Musée des Arts et Traditions Populaires de Rome se trouve, une installation photo-vidéo, qui met le visiteur au contact d'une seule photographie, agrandie et dupliquée au point de recouvrir trois murs: une foule, photographiée par Cecilia Mangini à Rutigliano en 1956. Le(s) corps du peuple, en tenues du dimanche, postures droites, et visages concentrés tendus vers la photographe. Des dizaines de visages anonymes plongent leur regard dans l'œil de l'appareil: des dizaines de regards caméra de 1956, des dizaines d'yeux qui interpellent le visiteur contemporain. Être contemporain, n'est-ce pas, comme l'écrit Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain?*, savoir percevoir les lumières du passé susceptibles d'éclairer l'obscurité du présent?

Au centre d'un des trois murs, un écran répète cette même photographie et la travaille, avec un montage de Matteo Gherardini: zoom avant isolant un visage, glissement vers un autre visage, puis un autre encore, arrêt sur image, zoom arrière réintégrant peu à peu dans le cadre le groupe entier. Et une bande sonore qui fait entendre un brouhaha de voix, puis la musique du *Barbier de Séville*. Du rapport entre le singulier et le pluriel, ou plutôt entre l'individu et la communauté qu'il forme avec ces autres autour de lui et avec qui il partage une même tension existentielle. Il est ici d'emblée question de politique – *le* politique, et non pas *la* politique, pour reprendre la distinction d'un autre philosophe, Jacques Rancière. Il y a dans ces présences énigmatiques – aucune légende n'explique ici la photographie – une exigence limpide: avoir un *droit de regard*. Le droit de regarder – c'est le sens courant et juridique de la locution en français: le droit

de contrôler, de surveiller. Mais aussi (retournons le regard): le droit d'être vu – ce serait le sens éthique. Ne pas être figurant (donc invisible), mais acteur (du jeu politique).

A bien des égards, cette photographie est une métonymie de l'œuvre photographique et cinématographique de Cecilia Mangini, une des rares femmes photographes dans les années cinquante et la première à réaliser des films documentaires en Italie. Tous ces hommes de *Rutigliano*, qu'ont-ils bien pu penser, d'être ainsi saisis par l'objectif d'une photographe, à une époque où la place convenable pour une femme était d'être objet du regard, et *a fortiori* des représentations. Née en 1927, cinq ans après la marche sur Rome, Cecilia Mangini avait ressenti une grande fierté lorsque, comme toutes les "Petites Italiennes" mais surtout comme les garçons, elle avait dû jurer de verser son sang pour le Duce. Que l'exposition ait lieu à l'EUR, ce quartier de Rome conçu pour être la vitrine des mythologies fascistes, n'est pas anodin: car c'est sous ce régime que Cecilia Mangini se forme à l'image, dans les musées de Florence, où elle emménage avec sa famille à l'âge de six ans, dans les livres d'école illustrant la mystique fasciste, puis surtout dans les *Cineguf*, ces ciné-clubs universitaires fascistes, où parviennent à passer entre les mailles de la censure des films du Front populaire français.

Puis il y aura le néoréalisme. Il y aura aussi la découverte d'un cinéma qui aura une profonde influence sur son œuvre, celui d'Eisenstein, Vertov, Koulechov. D'une invention, l'autre. Contre l'"invention [fasciste] des traditions", telle que l'historien Eric Hobsbawm l'a nommée – la manipulation des représentations visant à masquer le réel, à forger et surtout feindre l'unité nationale, la légitimité et la réussite du régime – il s'agira pour

SERIALITÀ

Cecilia Mangini d'inventer, au sens étymologique, rhétorique et archéologique du terme - c'est-à-dire de *mettre au jour* - ce que les représentations officielles ou dominantes cachent : tous les *Ignoti alla città*, les inconnus à/de la ville, pour reprendre le titre de son premier court métrage, adaptation (la plus juste) en 1958 du roman de Pasolini *Ragazzi di vita*, qui sera suivie en 1961 d'une variation libre (sublime) sur les *ragazzi* des *borgate* de Rome: *La canta delle marane* (*Le chant des marécages*).



Mais l'entrée "professionnelle" en cinéma se fera d'abord par l'écriture - notamment pour *Cinema nuovo*, la revue fondée et dirigée par Guido Aristarco - et par la photographie, à laquelle est entièrement consacrée l'exposition. Suspendues au plafond par des fils transparents, et sans la distance d'une mise sous verre, les photographies de la deuxième salle flottent dans les airs, dans une

scénographie jouant sur le mouvement: celui des cartons qui oscillent au gré des courants d'air, découvrant au regard la photographie du recto ou celle du verso; celui du mouvement physique du visiteur libre de circuler entre ces images mouvantes, qui construit son parcours d'une photographie à l'autre, en saisit une pour l'arrêter et la *fixer* (non pas la figer) un instant; et celui, intellectuel, résultant des montages d'images toujours renouvelés résultant de ces deux dynamiques. Comme dans tout montage, l'intervalle entre les images tisse des liens en même temps qu'il creuse des écarts.

Car Cecilia Mangini a photographié le monde intellectuel et artistique de l'époque (Pasolini, Carlo Levi dans un jeu de miroirs, Moravia, Gadda, Pratolini, Chaplin, Zavattini, Fellini devant une machine à écrire mais écrivant avec une plume, John Huston, Satyajit Ray, Elsa Morante les yeux baissés, un fichu sur la tête, presque effacée derrière un panier de pommes éclatant et son chat les yeux braqués sur la photographie...); la fabrique cinématographique et ses mythes (le montage des décors pour *Barrage contre le Pacifique* de René Clément, Sylva Koscina et Steve Reeves sur *Les Travaux d'Hercule* et surtout tout le *backstage* de *La Loi* de Jules Dassin); mais aussi l'envers du spectacle: le travail dans les carrières de pierre ponce de Lipari, les *bancarelle* (stands, kiosques) de Rome, le petit peuple du Sud de l'Italie, de Florence, ou d'une Milan encore ruinée par la guerre. C'est par exemple l'écart entre l'image de Sylva Koscina – photographiée en pied alors qu'elle contemple sa propre image dans un miroir, sexy dans sa robe décolletée, à la fois mythe antique (elle interprète Iole dans le film) et cinématographique (la star de cinéma) – et celle de Maria, paysanne des Pouilles,

SERIALITÀ

photographiée chez elle, agenouillée, le visage caché dans ses mains, priant. Plus tard, justement, en 1964, le film *Essere donna* montera dialectiquement les pages des magazines de mode avec des images de la bombe atomique, en guise de séquence liminaire d'un film sur les conditions de vie et de travail *réelles* des femmes en Italie. Mais c'est aussi, par exemple, le lien tissé entre Pasolini photographié dans une *borgata* au milieu des *ragazzi* et tous les "*poveri cristi*", les "pauvres hères" des photographies de Rome, de Milan ou du Sud.



N'est-il pas significatif que les photographies prises sur le tournage de *La Loi* – auxquelles est consacrée toute la troisième section de l'exposition, dont la scénographie est plus "classique" – se concentrent autant sur le réalisateur Jules Dassin ou les acteurs Gina Lollobrigida, Yves Montand, Paolo Stoppa, que sur les

habitants de Carpino, village très pauvre du Gargano, au Nord des Pouilles, ou sur les “*braccianti*” (les journaliers agricoles) engagés comme figurants ? N’est-il pas significatif que, dans le remarquable livre qu’elle coordonne sur le film pour la toute aussi excellente collection “Du sujet au film” de l’éditeur Cappelli, Cecilia Mangini inclut un entretien avec l’ethno-anthropologue Ernesto de Martino? A peine deux ans plus tard, frappée par la lecture de son livre *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, elle tournera le très beau *Stendali*, documentaire de reconstitution d’un rituel de lamentation funèbre filmé à Martano, un des rares villages du Salento où l’on parle encore le dialecte “*griko*”, hérité du grec ancien. Pasolini le sait bien, qui puisera dans la tradition des chants en *griko* pour composer le commentaire du film de Cecilia Mangini. Dans ce film, comme dans le reste de son œuvre, photographies comprises, l’invention est à entendre au sens de la *mise au jour*, nous l’avons dit, de ce qui est là sous les yeux de tous, mais invisible, ou “invisibilisé”, laissé hors champs par les représentations dominantes : mais l’invention est aussi *mise en forme*, forme donnée au réel par le médium photographique ou cinématographique. La science – l’intuition? – du cadrage éclate dans les photographies de Cecilia Mangini. Il faut voir absolument les photographies des carrières de Lipari, qui détachent les figures humaines dans la blancheur aveuglante de la pierre ponce, saisissent un corps ployé par le labeur dans une contre-plongée expressive, le surcadrant dans des jeux de lignes obliques ou verticales. Ses photographies, déjà des récits en puissance, ou plutôt déjà de puissants récits sur l’Italie des années 1950-1960, tendent manifestement vers le cinéma, vers son cinéma – certaines sont d’ailleurs des photographies de repérages, comme celles de

SERIALITÀ

Florence pour *Firenze di Pratolini* qu'elle réalise en 1959, son deuxième film après *Ignoti alla città*. Avec le cinéma, Cecilia Mangini trouve un médium dont elle exploite toutes les potentialités expressives et poétiques – à commencer par les ressources du montage visuel et sonore (citons seulement les commentaires de Pasolini pour *Ignoti alla città*, *Stendali*, *La canta delle marane*, celui de Franco Fortini pour le film de montage *All'armi siam fascisti*, ou la musique d'Egisto Macchi dans *Divino Amore*, *Essere donne*, ou *Felice natale*) – pour porter sur le monde un regard engagé, dénonçant les contradictions du soi-disant “miracle économique” et les dangers de ce que Pasolini appelle dès les années soixante le “Nouveau fascisme”, celui de la société de consommation.



L'activité photographique de Cecilia Mangini ne cesse pourtant pas définitivement avec le passage au cinéma. La dernière salle de l'exposition présente en effet une sélection de la centaine de photographies qu'elle réalise en 1965 au Vietnam du Nord, avec son époux Lino Del Fra, compagnon de vie et de travail. On est trois ans avant le film de Chris Marker, *Loin du Vietnam*, mais ce film-là, celui de Cecilia Mangini et Lino Del Fra – car ce sont bien des photographies de repérages pour une coproduction Nord Vietnam-Unitefilm, la boîte de production du PCI –, on ne peut que l'imaginer, car il ne sera jamais réalisé. Là encore, les photographies se concentrent sur le peuple, soumis à la militarisation du pays, mais plus encore photographié dans son labeur ou ses loisirs quotidiens. Terminons sur une image, qui n'est pas sans rappeler Eisenstein: la photographie de la bouche d'un canon en gros plan dirigé droit sur le spectateur. Du militantisme en cinéma.

Bibliographie

- G. Didi-Huberman, "Peuples exposés, peuples figurants", *De(s)générations*, Septembre 2009, *Figure, figurants*, n. 9, pp. 7-17.
- E. Hobsbawm, T. Ranger (edited by), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press 1983.
- A.-V. Houcke, *Ignoti, banditi, dimenticati: le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne*, in L. Schifano, A. Somaini (édité par), S. M. Eisenstein – *Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest 2016, pp. 263-278.
- J. Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique 1998.

Homeland: quanto può un'immagine?

Giacomo Tagliani

La guerra al terrore e le forme della credenza nella serialità contemporanea.

Homeland has revolutionised the collective imaginary of TV series on power, terror and war on terrorism. Its main drive is the constant search by the main characters for a reason to believe. Terrorism is an imminent presence: The war on terrorism becomes a pretext for a reflection on faith, not intended as religious, but rather as faith in the power of images and on the effect they might have on the minds of spectators. Such images intersect each other among places, ages, ideologies, values; among victims and their oppressors – although the borders between victim and oppressor is blurry. The final question is: “What is the potentiality of an image?”. This question remains unquestioned, and it allows for rethinking history as such.



SERIALITÀ

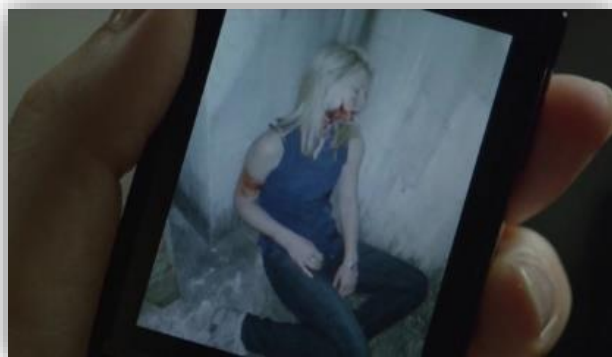
Una donna e un uomo si rincorrono e si affrontano, le loro vite si intrecciano, divergono e poi si confondono. Lei raccoglie indizi, cerca tracce, segue piste, e spera che si trasformino in prove. Vuole sapere, perché crede che la verità sia lì, a portata di mano, anche se non è sicura di poterla sostenere. Lui raccoglie ricordi, cerca sintomi, segue affetti, e spera che dischiudano un senso. Vuole credere perché sa la verità, ma non è in grado di sostenerla sino in fondo. Due progetti epistemici contrapposti e complementari, che articolano però la medesima tensione tra quanto si può sapere e quanto si vuole credere. *Homeland*, la serie televisiva prodotta da *Showtime* e giunta alla conclusione della sesta stagione, è tutta racchiusa in questa polarità: una variazione sull'estensione delle modalità che legano soggetto e verità nel tempo della Guerra al terrore.

Lei e lui, Carrie Mathison e Nicholas Brody, sono rispettivamente un'agente segreto in forza alla CIA affetta da sindrome bipolare e un marine degli Stati Uniti appena liberato dopo otto anni di prigionia in Iraq e accolto in patria con tutti gli onori. Lei crede che lui, sotto le sembianze dell'eroe, sia in realtà un terrorista pronto a un'azione eclatante; lui sa di crimini di guerra commessi da parte del suo governo contro bambini iracheni innocenti e comincia a credere in valori (e in un Dio) diversi da quelli propugnati dalla sua Nazione. Ma lei e lui, in fin dei conti, sono soltanto un pretesto, il tema di base sul quale si innestano tutte le variazioni: lui addirittura morirà alla fine della terza stagione, eppure la serie prosegue noncurante. Perché l'architave del racconto, ciò che sorregge e rilancia la narrazione è questa

ricerca incessante, da parte dei protagonisti, di un motivo per credere (nel lavoro, nella patria, nei valori condivisi, nei colleghi e negli affetti, ecc.) malgrado quanto sanno, malgrado i doppiogiochismi, i tradimenti e i voltaggiaccio, le meschinerie grandi e piccole del potere.

A chi si può credere, a cosa dunque si deve credere? Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare da una serie sul terrorismo contemporaneo, in *Homeland* il centro non è occupato dalle immagini della fede, piuttosto dalla fede nelle immagini. Non di efficacia pragmatica si tratta, dunque, quanto di efficacia cognitiva (che certo dà luogo ad azioni conseguenti, ma solo in seconda battuta); l'immagine come prova e testimonianza, i suoi buchi e le sue aporie: ecco l'orizzonte a cui tende la messa in scena. Sistemi di sorveglianza "su misura" che non catturano l'essenziale; immagini rubate che risultano fuorvianti; enormi schermi ad alta definizione che vengono presi in scacco; prove visive che si rivelano una messa in scena; testimonianze fotografiche flagranti non credute: sono questi altrettanti punti nodali della rappresentazione disseminati nell'arco delle sei stagioni, che mostrano quella tensione elastica fra sapere e credere che regola la relazione tra essere umano e mondo. Una condizione che continua a smarginare, o verso uno scetticismo radicale o in direzione di una fiducia ingenua.

SERIALITÀ



Un processo che travalica i confini dello schermo per coinvolgere le forme dell'esperienza dello spettatore. La serie apre così un secondo fronte di interrogazione relativo agli stereotipi e alle credenze che ne derivano, soprattutto in relazione alla fede islamica, praticando un gioco al limite tra struttura del racconto (la sua coerenza e la sua imprevedibilità) e mondo contemporaneo al quale fa costante riferimento. Sino a che punto si spinge dunque la consequenzialità musulmano-terrorista? È questa la domanda latente che attraversa almeno tre stagioni (la prima, la terza e la sesta), declinata secondo sfaccettature differenti: la conversione, i tratti esteriori (il velo), le pratiche quotidiane. In quale misura, in altri termini, il credere precede, istruisce e conforta il sapere: questo il piano di consistenza di *Homeland*.

Nell'epoca in cui tutto può essere saputo, può essere cioè oggetto di conoscenza, constatiamo che tutto è invece diventato oggetto di credenza, una credenza, però, che non è più organica, ma sfilacciata ed effimera; una credenza che non rinvia più a

una totalità dettata dall'incontro tra il soggetto e il mondo sorretto da impalcature robuste, ma a una frammentarietà fragile e insicura, dalla quale scaturisce una fede debole. "Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo" (G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Ubulibri, 1989, p. 191), scrive Deleuze in pagine celebri de *L'immagine-tempo*; e se il cinema moderno - "quando smette di essere brutto" (p. 192) - aveva il potere e il dovere di restituirci la credenza nel mondo così com'è, nella sua totalità, la serialità contemporanea sembra invece costruirsi attorno a questo legame ormai sfaldato.

Perché la Guerra al terrore, suggerisce *Homeland*, ha trascinato con sé tutti i capisaldi della "religione civile americana", quel complesso di valori, norme e credenze in grado di garantire - nel bene e nel male - un'omogeneità comunitaria e un piano di comprensione condiviso tra gli individui, valori che sono l'oggetto del contendere e il terreno sul quale si sviluppa questa guerra. Lo scontro di civiltà teorizzato dai teorici neo-conservatori è dunque anzitutto uno scontro di religioni, con le loro certezze e le loro patologie; ma è anche uno scontro di fedi, una incrollabile (dei terroristi, degli apparati di sicurezza, dei tutori dell'ordine) e una dubbiosa (di chi è preso nel mezzo, su entrambi i fronti). Personaggi granitici ed efficienti sono semplici comprimari di una scena occupata da figure i cui legami con il mondo si sono allentati irreversibilmente. Carrie, Brody, Saul, addirittura Quinn nell'ultima stagione: alla coppia percezione-reazione si è sostituita la veggenza; alla caccia strategicamente organizzata, l'erranza intercontinentale.

SERIALITÀ

Questo doppio piano di conflitto produce così assetti variabili, nei quali la contrapposizione rigida sfuma sempre più in un punto focale grigio, dove le differenze si elidono, mentre il rumore di fondo conquista il primo piano e ottunde i sensi. Due religioni contrapposte, due fedi divergenti si trovano alla fine più vicine di quanto non credessero e si specchiano angosciate nel riflesso altrui, quasi indistinguibili nelle pratiche a cui danno origine. Questa indistinzione è il rovescio concettuale del paradigma della Guerra al terrore, che invece si basa sulla contrapposizione immediata tra un *noi* e un *loro*, un *qui* e un *là*, un presente *contemporaneo* e uno *anacronistico*, dunque tra democrazia e terrorismo, senza scarti o zone di indecisione, ponendo così gli "altri" fuori da ogni condizione di legittimità.

È su questo piano che la serie gioca la sua partita decisiva, sino al punto di fare a meno dell'altro, se non come pretesto per gli idioti o per i cinici. Dopo Beirut, Teheran, Islamabad e Berlino, la stagione appena conclusa chiude così (provvisoriamente) il percorso tracciato in questi sei anni, riportando lo scontro all'interno della società americana, ancora più incattivita e impaurita rispetto a quella che aveva accolto Brody come un eroe e lo aveva poi additato come il principale nemico della patria. Il giovane Sekou, ragazzo newyorkese di origini nigeriane che rivendica la sua fede islamica sui social network, diviene il capro espiatorio perfetto per tentare di sovvertire gli equilibri politici rimescolati dall'elezione della prima presidentessa statunitense, per rinsaldare cioè quei vincoli di fede (non è questo il senso ultimo di "*America first*"?) che sono il collante comune della religione civile americana.

Una presidentessa alla quale i meccanismi narrativi ci inducono a prestar fiducia nei suoi propositi di rinnovamento etico e politico, salvo mostrare in ultimo un volto ferino (nella sua impassibilità), controcanto del famoso sguardo in macchina (“*We make the terror*”) che chiude la passata stagione di *House of Cards*.



“Viviamo in un mondo in cui gli Stati minacciano il terrore, lo esercitano, talvolta lo subiscono. È il mondo di chi cerca di impadronirsi delle armi, venerabili e potenti, della religione, e di chi brandisce la religione come un’arma” (C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, 2015, p. 42), nota Carlo Ginzburg nel suo ultimo libro. Le immagini sono lo strumento principale in questa nuova guerra, iniziata non si sa bene quando, ma la cui conclusione è di certo lontana; le immagini (o meglio, il cinema, dice Jean-Louis Comolli, intendendo insieme una modalità di messa in forma e un’esperienza di visione) sono il terreno comune per vittime e carnefici, il piano condiviso sul quale si sviluppa una battaglia

SERIALITÀ

di efficacia simbolica, lo spazio di tensione tra il credere alla rappresentazione e il sapere presupposto sul mondo. Ma allora, non “quanto sappiamo attraverso le immagini?”, bensì “quanto può un’immagine?” è l’interrogativo ultimo, aperto e mutevole, che *Homeland* ci pone. Una potenza che è in grado di riconfigurare il passato, la storia e l’archivio della nostra memoria, ma anche di costruire il presente nell’istante stesso del suo farsi. Verso quale direzione, è la posta in gioco del cinema che viene.

Riferimenti bibliografici

J.-L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse 2016.

G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.

C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, Torino 2015.

Voglia di comunità

Massimiliano Coviello

I destini del “tra-noi” nella serialità contemporanea.

After the Twin Towers attack, the Anglophone world saw a sizeable increase in the number of TV series on “traumatised communities, hard to be recomposed, being them cracked by tragic events”. Terrorist attacks arose fear for the loss of society, membership, and even family. This is the reason for traumatised community to be the major subject of TV series today. At the core of this tendency, the old logics of safeguarding the community from the other. In this article Roberto Esposito's notion of immunity is used to analyze the new trends of the television series.



SERIALITÀ

Coppie, famiglie, comunità locali e nazionali: le forme della collettività e i processi di costruzione e disgregazione che le caratterizzano sono un perno attorno al quale molto spesso ruotano gli ingranaggi narrativi del racconto seriale.

Concentrandosi sulla produzione degli anni duemila di matrice anglofona, escludendo la monumentale trilogia di *Heimat* (1984, 1992, 2004) diretta da Edgard Reitz e *Twin Peaks*, il capolavoro di David Lynch che a distanza di 27 anni dalla prima stagione è tornato per assumere le fattezze di una cosmogonia, è stato *Lost* a riprendere e intensificare l'interesse della serialità contemporanea verso la messa in scena di narrazioni che coinvolgono e stravolgono una comunità. La serie, trasmessa tra il 2004 e il 2010 dall'emittente statunitense ABC, ha imposto alcuni filoni tematici, come il ricorso ad un immaginario catastrofista e la stratificazione di misteri e complotti disseminati in ogni episodio. L'opera ideata da J. J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber fonda la sua tenuta narrativa sul rapporto che si instaura tra il tempo del racconto, continuamente esposto ad anacronie, finalizzate alla moltiplicazione dei mondi alternativi abitati sempre dagli stessi personaggi e alla creazione di *cliffhanger* che rilanciano le attese degli spettatori fino al finale sospeso con cui si chiude la serie, e le peripezie necessarie alla costruzione e alla sopravvivenza di una comunità che sembra essere scampata alla morte dopo lo schianto di un aereo di linea su un'isola ignota.

Vittime, carnefici

Se il bisogno di raccontare storie è un carattere costitutivo di ogni gruppo sociale, necessario per rinsaldare i legami

comunitari e fondamentale per la costruzione di un patrimonio culturale e simbolico condiviso, negli anni successivi all'11 settembre e con l'avvento della guerra al terrore, il panorama seriale ha visto l'aumento di narrazioni – si potrebbe parlare di ripetizioni suscettibili di variazioni significative – incentrate sulle comunità attraversate da traumi, che stentano a ricomporsi, frantumate da eventi drammatici. Non è un caso se la proliferazione di serie che trattano le sorti di una comunità sia direttamente connessa o presenti delle eco con questi eventi: se l'attacco alle Twin Towers ha reso labili, a tratti indistinguibili, i confini tra la finzione audiovisiva e la documentazione degli eventi, la guerra contro il terrorismo ha inaugurato una modalità del conflitto fondata sulla diffusione della paura nei confronti dell'alterità e ha alimentato un immaginario mediatico in cui il terrorista può insediarsi in seno al corpo sociale e colpirlo brutalmente.

Molti sono gli esempi in cui il nucleo narrativo della serie è costituito dall'avvento di una minaccia, interna o esterna, alla stabilità della comunità e dallo scatenarsi della violenza secondo gradi di intensità variabile: dai mondi distopici, popolati da zombi (*The Walking Dead*) e vampiri (*The Strain*) alle teocrazie totalitarie (*Handmaid's Tale*); dalla rivolta degli androidi contro gli umani (*Westworld*) alla ricerca di un rifugio sicuro nei fanatismi religiosi (*The Path*); dall'indagine di polizia che svela il passato, accuratamente celato, di una piccola cittadina (*Broadchurch, Rectify*) ai mondi chiusi nei quali, una volta entrati, non è più possibile superarne i confini (*Wayward Pines*).

SERIALITÀ

Per preservarsi e rigenerarsi, il gruppo ha bisogno di fabbricare il suo pericolo, di rintracciare un capro espiatorio sul quale esercitare la sua violenza, di inoculare al suo interno dosi accuratamente controllate del male dal quale tenta di scampare e sul quale attuare la propria vendetta.

Le mogli protagoniste di *Big Little Lies* (2017) compiono un brutale omicidio per difendersi dalla violenza di uno dei mariti. Le vetrate che avvolgono le ville sull'Oceano Pacifico, il lusso degli arredi, lo sfarzo delle merci sono elementi scenografici che permettono al "branco" di donne e ai loro figli di essere esposti a una mondanità costante. Ma nel riflesso di queste apparenze appaiono gli odi reciproci e le frustrazioni individuali. L'utilizzo dei *flashforward* in apertura di ogni puntata - strategia narrativa già rodada in altre serie affini come *The Affair* (2014) e *Bloodline* (2015-2017) - non serve a rivelare l'assassino ma a rilanciare, attraverso le dichiarazioni degli altri personaggi, protetti dal segreto istruttorio e dal vetro della stanza degli interrogatori, l'esigenza di una *vittima espiatoria* - per riprendere un concetto ampiamente sviluppato da René Girard -, sulla quale sfogare le proprie frustrazioni e trovare così una parziale e temporanea protezione dalla loro stessa violenza.

Laddove la perdita dei propri cari non può essere elaborata attraverso il rito del lutto, il dolore può essere estinto attraverso dei sedativi illusori: proliferano medium e veggenti che promettono un contatto con il familiare scomparso, si sviluppano tecnologie capaci di accedere a dimensioni parallele, nascono sette che annunciano e attendono la fine del mondo, si inventa una nuova religione e se ne scrive un libro sacro. In *The Leftovers* (2014-2017), ideato sempre da Damon

Lindelof assieme a Tom Perrotta, questi e altri palliativi si susseguono lungo il tessuto narrativo delle tre stagioni e sono tutti scatenati dallo stesso evento: il 4 ottobre del 2011 il 2% della popolazione scompare nello stesso istante e senza alcuna causa apparente. La dipartita di 140 milioni di persone diventa così un trauma insanabile, la cui drammaticità supera per certi versi quella dell'attacco alle Twin Towers: nessun nemico a cui giurare vendetta, nessun cadavere da seppellire, nessun mausoleo da poter erigere per ricordare coloro i quali non sono né vivi e né morti. Assenti eppure sempre presenti nella memoria di quanti non possono e non riescono a dimenticare l'istante della partenza improvvisa (*Sudden Departure*) dei propri familiari.



Big Little Lies (2017).

Insieme, più sicuri

Il *paradigma immunitario* teorizzato da Roberto Esposito presuppone la presenza del male che deve contrastare in seno all'organismo sociale: è solo includendo all'interno dei suoi confini il "morbo" da debellare che diventa possibile garantire la profilassi della popolazione. Nella guerra al terrore è alimentando e controllando la paura delle masse che si garantisce la coesione dell'opinione pubblica nei confronti della caccia ai terroristi.

L'ultima stagione di *Homeland* ripropone allo spettatore un universo finzionale in cui il rapporto con la cronaca e la politica contemporanea è stringente e a tratti si sovrappone a questi ultimi. Negli ultimi episodi, la propaganda nei confronti del nemico interno raggiunge l'apice: si costruisce un controspionaggio interno all'*FBI* per screditare la neo-eletta presidentessa degli Stati Uniti e quest'ultima, nel finale, dopo lo scampato pericolo, erige attorno a sé una spessa coltre di diffidenza e un sistema di sorveglianza che mira a scovare gli avversari che albergano nelle istituzioni governative.

«We make the terror»: sono queste le parole conclusive della quarta stagione di *House of Cards* (2013). Seduti nella Control Room il presidente degli Stati Uniti e la vicepresidente, nonché consorte, assistono impassibili alle immagini che scorrono sullo schermo e che documentano l'esecuzione di un uomo americano da parte di due suoi concittadini, convertitisi alla causa del Califfato islamico. Grazie a un lento carrello in avanti la macchina da presa si avvicina ai due protagonisti: lo sguardo degli astanti verso lo schermo posto fuoricampo si trasforma in

un'interpellazione, inquadratura che ricorre spesso nella serie e che marca i momenti di esplicita rottura del confine tra il mondo ri-costruito davanti all'obiettivo e il suo spettatore. Quest'ultimo viene chiamato in causa e trasformato in un complice delle azioni efferate compiute o commissionate da Frank Underwood (Kevin Spacey) e da Claire Underwood (Robin Wright) per raggiungere i vertici del potere politico americano.

Alla dichiarazione citata e alla costruzione della sequenza fanno da controcampo le parole rassicuranti e le immagini di apertura dell'ultima stagione da poco terminata. Il set è uno dei salotti della Casa Bianca, davanti alla telecamera c'è solo Claire che con tono affabile garantisce ai suoi elettori che lei e suo marito vogliono proteggere l'America. A loro il popolo americano potrà e dovrà raccontare tutto ciò che vede («Tell us what you see»). Sorvegliarsi a vicenda: è questo l'imperativo morale a partire dal quale rifondare il senso di appartenenza a una comunità. Proteggersi, sentirsi al sicuro, fino al punto da rinunciare alla propria libertà.

La sicurezza è uno dei beni primari che la serialità degli ultimi anni ci consegna, raccontando ed estremizzando le paure continuamente alimentate dalle immagini che scorrono sui nostri schermi. Ma al di là di questa ricerca e nonostante la denuncia dei suoi rischi, sembra quasi impossibile trovare storie alternative, altre immagini, immaginare nuovi sguardi sulle comunità che ci apprestiamo ad incontrare.

SERIALITÀ



Riferimenti bibliografici

R. Esposito, *Immunitas: Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2012.

R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1992.