

FATA

# MORGANA

*web*



FATA  
**MORGANA**  
*web*

# **Fata Morgana Web**

## **n. 1 - Maggio 2017**

ISSN 2532-487X

### **Comitato direttivo**

Roberto De Gaetano (responsabile), Alessandro Canadè, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Bruno Roberti, 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, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

### **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

*L'ORDINE DEI DISCORSI*

**OLTRE IL PERSONAGGIO-UOMO: L'INTERCESSORE**  
ROBERTO DE GAETANO

5

*L'ESTETICA DELLA RIVOLUZIONE*

**UN'EREDITÀ DELLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE:  
IL CINEMA POLITICO**  
PIETRO MONTANI

11

*SERIALITÀ*

**THE YOUNG POPE, SULL'OTTUSITÀ DEL POTERE**  
RUGGERO EUGENI

19

*SCENE*

**QUANDO LA BESTIA APPARE**  
FELICE CIMATTI

25

*USCENDO DAL CINEMA*

**AUSTERLITZ, O DELLA RETROVISIONE**  
MICHELE GUERRA

31

*SEGNALAZIONI*

**SOULEVÈMENTS-INSURRECCIONS-SOLLEVAZIONI**  
FRANCESCO ZUCCONI

39



## Oltre il personaggio-uomo: l'intercessore

Roberto De Gaetano

*Il personaggio romanzesco come intercessore dell'autore: da Madame Bovary a Gomorra, passando per Antonioni, oltre la categoria di Debenedetti.*

The novel-form belongs to the characters. The character is not an element among others which defines the represented world, but it is the way into that world. The form of the characters is somehow also the form of the novels themselves. The novel-form, both in literature and in cinema, is nothing more than that of speech. By concatenating the subjectivities of the character and the author, it makes the former the powerful intercessor (and not the *alter ego*) of the latter, of his aesthetic and ethical vision of the world.



Monica Vitti in *Deserto rosso* (Antonioni, 1964)

La forma-romanzo è quella dei suoi personaggi. Il personaggio romanzesco non è un elemento tra gli altri, che definisce il mondo rappresentato, ma è la via d'ingresso a quel mondo. E la forma dei personaggi è anche in qualche modo la forma dei romanzi stessi. E questo lo pensava anche Giacomo Debenedetti (*Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, 2017), quando sosteneva che la frattura tra la forma classica di romanzo ("naturalistica") e quella nuova era segnata da una frattura, o meglio da una metamorfosi, tra personaggio-uomo e personaggio-particella: "Noi ora assistiamo alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella" (p. 49).

Il personaggio divenuto antipersonaggio resiste però al cambiamento. E lo fa in diversi modi, anche attraverso "erotismo e sessualità", che "sopravvivono nell'antipersonaggio, tra gli ultimi e stravolti residui dei suoi vecchi predecessori" (p. 71). Rientrano in questa casistica i personaggi di Beckett.

E nel passaggio al cinema? Il cinema in un certo senso resisterebbe comunque alla liquefazione del personaggio, perché la presenza dell'attore non permette *del tutto* la scomparsa dell'umano: "Il cinema favorisce le resistenze del personaggio-uomo, che mettono quasi sempre in scacco l'antipersonaggio. La tanto celebrata "presenza in scena" (il personaggio è là) comporta la presenza di un attore [...]. Il suo viso, il modo personale e inalienabile di essere al mondo, che riescono a rendere così comunicabile l'incomunicabilità dell'eroina, testimoniano un destino privato che le appartiene in proprio, di là da quello che sta vivendo sulla scena" (pp. 70-71).

Insomma, la presenza di un corpo in scena garantisce

l'ancoraggio all'umano, preservato così dalla sua restituzione a particella. Eppure, a questo discorso, nella sua capacità di declinarsi in espressioni e formule originali, *manca* qualcosa, qualcosa di radicale che in quegli stessi anni, meglio di altri, Pasolini comprendeva, e cioè l'essere del personaggio romanzesco in primis *intercessore* dell'autore, e dunque di una pratica di scrittura.

Il romanzesco, sia letterario sia cinematografico, non è altro che la forma di discorso che, concatenando due soggettività, personaggio ed autore, rende il primo potente intercessore (ben diverso dall'*alter ego*) del secondo, della sua visione estetica ed etica del mondo. Se il discorso libero indiretto è l'adozione da parte dell'autore del suo personaggio, questa adozione – psicologica, morale, linguistica, stilistica – può giungere anche all'abbandono finale. Non solo, l'intercessione è reciproca: il personaggio può prendere vita solo attraverso la coscienza autoriale. È un concatenamento enunciativo tra riflessività (autore) e produttività (personaggio) quello che il romanzesco identifica, definendo un sistema *eterogeneo*, distinto dall'omogeneità epica (come ben sapeva Bachtin). E questo ben oltre la dimensione letteraria, come pensa il Pasolini di *Empirismo eretico*, estendendo il libero indiretto al cinema nella forma di "soggettiva libera indiretta". Al cinema, il libero indiretto è una questione di *stile* ("La caratteristica fondamentale della 'soggettiva libera indiretta' è di non essere linguistica, ma stilistica", p. 179), per cui l'autore *usa* il personaggio per liberare la sua coscienza estetica, etica, religiosa del mondo. Pasolini, come anche Debenedetti, cita Antonioni e i suoi film con la Vittì. Ma mentre Debenedetti, nonostante intuisca in diversi momenti qualcosa come una

## L'ORDINE DEI DISCORSI

pratica di intercessione, resta di fatto su un piano "contenutistico" ("le protagoniste sono bloccate dall'impossibilità di 'inserirsi nella vita'", p. 68) e riconosce al cinema la necessità di fare comunque i conti con lo spettatore (necessità che limiterebbe la possibilità di accedere ad un vero sperimentalismo), Pasolini è più radicale e coglie tutta la potenza della scrittura, dello stile nella pratica di intercessione: "Nel *Deserto rosso*, Antonioni guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo 'sguardo' di lei. [...] Per mezzo di questo meccanismo stilistico, Antonioni ha liberato il proprio momento più reale: ha potuto finalmente rappresentare il mondo visto dai *suei* occhi, perché *ha sostituito, in blocco, la visione del mondo di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo*", p. 180).



Non è dunque in gioco un personaggio che genericamente smarrisce i suoi connotati di umanità, i suoi tratti relazionali,

la sua esperienza. Abbiamo un personaggio che, “malato” nel suo rapporto con il mondo, inibito nell’azione, viene *usato* dall’autore per liberare la sua propria visione del mondo. Uso che può giungere, come nel finale de *L’eclisse* (1962), fino a far scomparire il personaggio, lasciando libera la visione di organizzarsi nella composizione geometrica di spazi vuoti e astratti.

Perché sono importanti i personaggi nel romanzesco letterario e cinematografico? Lo sono perché definiscono da un lato un concatenamento enunciativo con l’autore, e dunque tra *eterogenei*, che toglie ogni tratto monologico alla scrittura romanzesca aprendola al carattere incompiuto e in divenire del presente, dall’altro perché attivano un processo di *divenire* inciso nella scrittura stessa: è il “*Madame Bovary c’est moi*” di Flaubert. Ciò significa in definitiva una cosa sola: il romanzesco è la potenza dello stile in quanto “modo assoluto di vedere le cose” – come dice Flaubert –, e dà luogo a processi che portano a parola ciò che parola non ha, e che non avrebbe potuto avere nelle strutture “mitiche” delle forme classiche. Questo modo assoluto è quello che crea l’identità del passivo e dell’attivo, dell’irrilevante e del rilevante, del dettaglio e del tutto, dell’animato e dell’inanimato. Questa identità è quella che mette in questione quelle sociali e le loro gerarchie. È il regime estetico istituito dalla democrazia – come pensa Rancière – quello che anima la scrittura romanzesca, e che mette in questione i *mythoi* classici, restituendo ad un uomo qualsiasi la possibilità di accedere ad una esperienza qualsiasi. Questa scrittura del “qualsiasi” è anche quella del cinema, ed è sempre a rischio di essere abbandonata a favore di un ritorno agli intrecci e ai loro dispositivi mitici di racconto e controllo

dell'esperienza, dove ciò che ha rilievo e merita di essere raccontato è anche ciò che serve a stabilizzare le situazioni.

Detto altrimenti: nelle forme narrative contemporanee marcate da forte popolarità – e penso, tra le altre cose, a molte serie televisive, a partire da *Gomorra* – non emerge forse il bisogno di un ritorno ad una forma rassicurante, anche nella scansione temporale lunga, di controllo dell'esperienza, attraverso la costruzione dell'intreccio, l'imporsi della sua logica e dei suoi fondamenti mitici? Le codificazioni forti, nonostante apparenti innovazioni linguistiche, che animano la narrazione seriale non sono indicazioni chiare di un racconto che alla fine è orientato ad un ancoraggio mitico e problematico di idee e sentimenti? E non è forse nel tratto dispersivo, aleatorio, erratico del romanzesco, presente sia pur in zone marginali del cinema e della narrativa contemporanea, che sentiamo l'aprirsi e il rinnovarsi in forma inedita della nostra vita e del nostro mondo?

### **Riferimenti bibliografici**

- G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 2017.  
P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2015.  
J. Rancière, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.

## Un'eredità della Rivoluzione d'Ottobre: il cinema politico

Pietro Montani

*Il racconto della Rivoluzione: l'avventura del cinema politico di  
Ejzenštejn e Vertov.*

The idea of political cinema elaborated by Ejzenštejn consists of a two-stage program: disabling the rule that more or less directly associates a concept to an image; renewing this pair by *exploring new rules of their relationship*. Only in such way Ejzenštejn believed the concept could plunge its roots into the sensitive-perceptive regime and start nourishing from it. Moreover, only as such cinema will generate profound and persistent emotions due to the fact that the reconstruction of the link between the image and the concept has been entrusted to a spectator who literally participates to the birth of a thought. Or to be even more precise: the spectator participates to the activation of a reciprocal exchange between something sensitive (an image) and something ideal (a concept).



*Il vecchio e il nuovo* (Ejzenštejn, 1929)

## L'ESTETICA DELLA RIVOLUZIONE

Quelli della mia generazione (i ventenni, o poco più, del '68) erano inclini a vedere il politico dovunque, ma anche a pronunciare giudizi molto severi e punitivi quando si trattava di riconoscerlo nel "mondo dell'arte", che per qualche motivo non ci piaceva. Figuriamoci in quello dei media. Così c'è voluto un certo lasso di tempo, per noi (di certo per me), prima di cominciare a capire davvero che cosa fosse in gioco nell'idea rivoluzionaria di un *cinema politico* - una delle proposte davvero importanti e ancora feconde che abbiamo ereditato dall'avventura (effimera: non più di un decennio) delle avanguardie russo-sovietiche.

Siccome in un modo o nell'altro mi è capitato di essere tra i primi a mettere le mani su quel lascito - ho pubblicato gli scritti di Vertov nel 1975 e ho iniziato l'edizione italiana di quelli di Ejzenštejn, tuttora in corso, nel 1981 - mi permetterò di dire due parole, a beneficio dei più giovani, su come andavano le cose a quell'epoca. Il prototipo di cinema politico, per noi, era quello dei registi (Godard, Marker, Resnais) che avevano partecipato al film collettivo *Loin du Vietnam* (1967). Ma guai a mettere nel numero Lelouch che, pure, quel film l'aveva firmato anche lui. Voglio dire che eravamo intransigenti e intolleranti: adorniani senza saperlo (almeno io, che Adorno lo avrei letto più tardi con molta ammirazione ma con pochissima passione), amavamo in segreto Buster Keaton, Totò e Jerry Lewis ma poi passavamo ore al *Fimstudio* a seguire in religiosa concentrazione i film di Straub e di Kluge (quando ne faceva) arrivando al massimo fino a Kenneth Anger, ai fratelli Mekas e alle prime esperienze di John Cassavetes: non senza sospettare che già concedessero troppo al gusto corrente. Guy Debord, da parte sua, non ci aiutava certo a

rilassarci un po'. Naturalmente era fuori discussione (e lo resta, dopotutto) che il cinema politico potesse essere un cinema che parla direttamente di politica: il famoso cinema impegnato, come fu definito con un aggettivo infelice, presto divenuto oggetto di triviali – ma meritati – sbeffeggiamenti.

Non la faccio troppo lunga e chiudo con la visione del film che mi fece completamente cambiare registro. Inizio anni settanta, nella sede di Italia-Urss (all'epoca il mio amico Giorgio Kraiski mi aveva convinto a scrivere su "Rassegna sovietica"), mi capita di vedere l'unico film di Ejzenštejn che non avevo ancora visto, *Il vecchio e il nuovo* (1929), e rimango strabiliato dalla freschezza e dalla potenza dell'invenzione narrativa, nonché dalla strepitosa ricchezza di implicazioni "ideali" (lasciatemi usare questo termine desueto che chiarirò tra un attimo) di quelle immagini sorprendenti, impressionanti, spesso inquietanti. Mi ci è voluto un bel po' prima di poter dire con un minimo di precisione perché quel film fosse un episodio esemplare (benché criptato: ci tornerò alla fine) di cinema politico, ma credo di esserci alla fine arrivato e condividerò qui le mie conclusioni.

Non prima, però, di aver evocato il grande antagonista di Ejzenštejn, Dziga Vertov, che in quello stesso 1929 aveva girato un altro celebre film, *L'uomo con la macchina da presa*, assolutamente spiazzante, ma per tutt'altri motivi. Un film, occorre ben dirlo (e io lo feci, nel 1975, scrivendo un libriccino sull'autore), che solo con grandi difficoltà si sarebbe potuto annettere al grande progetto di cinema politico e di massa con cui l'autore aveva esordito cinque anni prima, cioè *Kinoglaz* (*Cineocchio*, 1924), di cui *L'uomo con la macchina da presa* sembrava essere nient'altro che un raffinato e virtuosistico

## L'ESTETICA DELLA RIVOLUZIONE

commentario. Come erano andate le cose? Proverò a spiegarlo in estrema sintesi.



*L'uomo con la macchina da presa (Vertov, 1929)*

Diciamo allora che per Ejzenštejn il cinema politico funziona in questo modo: prendere dei concetti che rientrano in quella sfera (per esempio, il concetto di “sciopero” o quello di “cooperazione”) e collegarli con immagini del tutto inattese (per esempio, a proposito della cooperazione, una mucca abbigliata come una sposa - è una famosa, irresistibile sequenza di *Il vecchio e il nuovo*). Il verbo “collegare”, che ho appena usato per comodità, è in realtà piuttosto inappropriato. Mi spiego: se il concetto di cooperazione ha, in generale, un senso (se, cioè, non è solo una vuota parola), dev'essere sempre possibile coordinarlo con un'immagine: che so? Cinquanta soldati si dedicano a mansioni diverse nella costruzione di un ponte di barche; oppure: undici persone si sottopongono al rispetto di una strategia comune per condurre

la palla fino alla porta avversaria – sono esempi di Ejzenštejn. Ora, l’dea di cinema politico che aveva elaborato lui consiste in un programma in due fasi. Prima fase: disabilitare la regola che associa, in modo più o meno diretto, un concetto a un’immagine; seconda fase: ricostituire ex novo l’accoppiamento *esplorando nuove regole della loro relazione*. Solo così, pensava Ejzenštejn, il concetto potrà tornare ad affondare le radici nel sensibile-percettivo e a nutrirsene. Solo così, inoltre, il cinema saprà generare emozioni profonde e persistenti dovute al fatto che la ricostruzione del nuovo nesso immagine-concetto è stata posta in carico a uno spettatore che in tal modo partecipa, letteralmente, alla nascita di un pensiero, o più precisamente: partecipa all’attivazione di uno scambio reciproco tra qualcosa di sensibile (un’immagine) e qualcosa di ideale (un concetto). Con il che si spiega l’aggettivo desueto che ho usato prima e che qui appare, come del resto Ejzenštejn ben sapeva, in un’accezione profondamente hegeliana: quella per cui il prodigio dell’arte consiste precisamente nel collocarci nel bel mezzo di una transustanziazione del sensibile in sensato. Da qui all’idea di “schermizzare” niente meno che *Il capitale* di Marx, rendendo perspicui e appassionanti tutti i suoi aridissimi concetti, non c’è che un passo. Ejzenštejn non si decise mai a farlo, ma ci lavorò lungamente e probabilmente non smise mai di rifletterci. Notiamo, prima di andare avanti, che la comprensione originaria del cinema politico in Ejzenštejn afferiva innanzitutto a un’antropologia delle immagini: il cinema non è solo, o non è tanto, un’invenzione che fa segnare un formidabile progresso nell’ordine della rappresentazione, il cinema è *innanzitutto* un dispositivo per l’esternalizzazione

e la condivisione (per la "schermizzazione", appunto) dei processi di produzione del pensiero e delle passioni che al pensiero di regola si accompagnano. Sta in questo la sua essenziale politicità.

Vertov la pensava diversamente, ma solo sull'ordine delle priorità. Per lui il politico del cinema non consisteva in primo luogo in una *semantica*, come in Ejzenštejn. Consisteva in primo luogo in una *pragmatica*. Anche per lui, in altri termini, il cinema dischiudeva la straordinaria possibilità di riorganizzare la comprensione delle cose, o meglio del loro "movimento", mettendo a nudo i processi di produzione che ciascuna cosa porta con sé. Celebre e innovativa, sotto questo profilo, la sequenza di *Kinoglaz* in cui da un filone di pane esposto nella vetrina di un fornaio si risale, all'indietro, fino alla semina del grano che ne è stata all'origine attraversando tutte le trasformazioni lavorative che si debbono interporre tra l'inizio e la fine del processo. Un movimento di "defeticizzazione" della merce, per così dire, condotto alla piena visibilità.

Sembrerebbe anche questa una direttrice semantica del cinema politico. Ma così non è, o non lo è in primo luogo, perché per Vertov l'essenziale era che questi processi, dei quali *Kinoglaz* non voleva che esporre una specie di grammatica elementare, fossero presi in carico direttamente "dalle masse operaie e contadine", implementando la loro attiva "cinematizzazione". Ecco perché ho parlato di "pragmatica": alla schermizzazione (del *Capitale* o di altro) di Ejzenštejn, Vertov contrapponeva la "cinematizzazione" delle masse. Delle quali masse - come accade oggi in rete per innumerevoli procedure di condivisione, come le *Open Street Maps*, per

citarne una sola di cui è certo che Vertov sarebbe stato un fan - si supponeva che potessero alimentare in tempo reale la struttura del *Kinoglaz* (un'evidente anticipazione di Internet) scambiandosi esperienze di lavoro in senso stretto (cioè filmando come si opera in una miniera o nella costruzione di una centrale idroelettrica) e in senso allargato (cioè documentando quanto siano efficaci le tutele sindacali esistenti, quali le rivendicazioni specifiche ecc.). Non solo masse di consumatori di immagini, dunque, ma innanzitutto masse di produttori.

Schermizzazione e cinematizzazione, dunque. Una semantica e una pragmatica (interattiva) del politico. Questa fu la principale - e per certi versi sensazionale e ancora inesplorata - proposta dei due principali artefici del cinema politico rivoluzionario. Una proposta che nell'anno fatidico dei due film che ho ricordato prima - il 1929 dell'*Uomo con la macchina da presa* e *Il vecchio e il nuovo* - aveva già esaurito del tutto la sua "forza propulsiva". Ma l'aveva esaurita per motivi squisitamente contingenti, che si chiamano: controllo statale, censura, interdizione al lavoro. I due film, così, si somigliano almeno in questo: che entrambi denunciano la fine (provvisoria?) di un progetto. Quello di Ejzenštejn lo fa intonando un potente e talora terribile controcanto agli slogan della collettivizzazione delle campagne. Quello di Vertov riflettendo sulle figure della reciprocità (il vedere e, insieme, l'esser visti come essenza intersoggettiva del dispositivo della ripresa cinematografica) in assenza di oggetti condivisi sui quali esercitare la riflessione stessa.

I due massimi protagonisti di quell'avventura si autocompresero, e si comportarono, come avversari

irriducibili. Noi oggi vediamo che le due nozioni cardinali che ci hanno lasciato in eredità - la schermizzazione e la cinematizzazione - non solo non sono antagoniste, ma riemergono da ogni dove nell'ambito delle tecnologie digitali e delle risorse creative della rete. Sapremo essere buoni eredi di quel lascito?

### **Riferimenti bibliografici**

S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003.

S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.

P. Montani, *Dziga Vertov*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975.

D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

## *The Young Pope, sull'ottusità del potere*

**Ruggero Eugeni**

*The Young Pope è una riflessione sulla serialità ma anche un lungo film sul potere.*

*The Young Pope* is a post-TV series that feeds on the immense panorama of contemporary seriality. Being an authorial meta-series, it represents a reflection on seriality itself, or rather (and even more ambitiously) on the relationship between art, public, pop culture, fun, culture, beauty, replicability. The series possesses hence a Warholian soul. *The Young Pope* is a long film about power because it is a film about the 'dullness' of power. The latter is understood as an irreducible component of the visual: a 'true commonplace' which is constantly built on the act of showing disguise and indifference.



## SERIALITÀ

*The Young Pope* è la storia di Lenny Belardo, cardinale americano quarantacinquenne eletto Papa con il nome di Pio XIII in circostanze non del tutto chiare. Lenny capovolge le millenarie cautele diplomatiche della Santa Sede (incarnate nella figura del Cardinale Voiello), impone uno stile religioso conservatore e radicale che contrasta con le politiche di marketing papali, si oppone a tutti e a tutto all'interno del piccolo mondo antico del Vaticano. Lenny è un orfano allevato da Suor Mary, che egli nomina suo braccio destro: i genitori lo hanno abbandonato e lui non cessa di inseguirli nel sogno e nella vita (la conclusione della serie è una sorta di incontro a distanza con loro). Lenny è forse un santo, un guaritore, un giustiziere che parla direttamente con Dio e gli impone la propria volontà.

*The Young Pope* è una post-serie televisiva che si nutre dell'immenso panorama della serialità contemporanea. Porta con sé il dna di *House of Cards* (i giochi e gli intrighi del potere), i geni di *Breaking Bad* (l'essere risucchiati da qualcosa di più forte di chiunque sia in scena), i fermenti di *Preacher* (una serie di fumetti divenuta serie televisiva nel 2016), e lascio al lettore il piacere di continuare la lista (i commenti a questo articolo sono benvenuti). C'è perfino qualcosa di Hogwarts nel Vaticano di Belardo: Jude Law è tra l'altro il nuovo Albus Silente giovane dei nuovi film della serie.

Ma *The Young Pope* è anche una meta-serie che gioca con le regole della scrittura seriale e riflette su di esse. Per esempio inizia in *medias res*, con Lenny già eletto, come se fosse lasciata all'immaginazione dello spettatore una prima stagione fantasma che si sarebbe conclusa con la vittoria del giovane Papa nel Concistoro. Lo svolgimento mette in scena in modo trasparente i meccanismi della serialità: rivelazioni rimandate alle ultime

puntate (la guarigione miracolosa operata da ragazzino), subplot unificante (la ricerca dei genitori), ecc. D'altra parte *The Young Pope* esplicita e sviluppa una pulsione alla serialità che è propria di tutto il cinema di Sorrentino, dalla struttura "a geminazione" del suo primo lungometraggio, *L'uomo in più* (2001) fino all'andamento narrativo per accumulo e superfetazione di episodi de *La grande bellezza* (2013): la versione integrale di quest'ultimo uscita nel 2016 potrebbe benissimo essere rimontata come una miniserie in tre parti.

E ancora: *The Young Pope* in quanto meta-serie d'autore è una riflessione sulla serialità o, meglio ancora (e in modo ancora più ambizioso), sul rapporto tra arte, pubblico e cultura pop, divertimento, cultura, bellezza, replicabilità: la serie possiede insomma un'anima warholiana. Gli opening credits carrellano sul giovane Papa che attraversa una galleria di quadri di argomento religioso, dal medioevo all'ottocento, con un asteroide luminoso che lo accompagna come un'ombra passando da un dipinto all'altro; sullo sfondo il riff iniziale di *All Along the Watchtower* di Bob Dylan nella versione di Devlin. Alla fine, appare una statua di Giovanni Paolo II che viene improvvisamente colpito dall'asteroide fin lì giunto: la storia dell'arte sacra giunge insomma al tempo stesso a *La Nona ora* di Maurizio Cattelan e alla presenza del giovane Papa di Sorrentino che, maliziosamente, si volta verso lo spettatore e gli fa l'occhiolino.

*The Young Pope* è un lungo film sul potere. Il tema non è nuovo per Sorrentino, ma la chiave di trattazione cambia e si arricchisce rispetto al passato. Ne *Il divo* (2008) la figura di Andreotti era filtrata attraverso la satira del Bagaglino, e l'interpretazione di Servillo ricalca in modo grottesco e buffonesco la satira innocua

## SERIALITÀ

di Oreste Lionello. Guardiamo invece in *The Young Pope* le sequenze in cui Pio XIII appare in tutta la sua magnificenza formale: per esempio nella Cappella Sistina, nel discorso di investitura pronunciato davanti al collegio dei cardinali. Il riferimento qui è il giovane Zar Ivan (Nikolai Cherkasov) nelle sequenze a colori di *Ivan il terribile – Parte II La congiura dei boiardi* (Ejzenštejn, 1946-1958). Il parallelo tra i due personaggi è evidente: entrambi sono orfani, soli, costretti a difendersi contro una vecchia idea di potere, entrambi mirano al potere assoluto ecc. D'altra parte le immagini del giovane zar sono quelle su cui riflette Barthes (1970) annotando "il suo biondo slavato, la sua carnagione bianca, la piattezza accurata della sua acconciatura, che tradisce il posticcio" (p. 116): le immagini insomma da cui traspare il terzo senso, il senso *ottuso*, legato al travestimento e alla indifferenza. L'incrocio è rivelatore perché porta alla luce un implicito senz'altro presente ma non immediatamente esibito del saggio barthesiano: il senso ottuso è strettamente legato al potere e alle sue messe in scena.



*The Young Pope* è dunque un lungo film sul potere perché è un film sulla “ottusità” del potere, intesa come una componente visuale irrinunciabile e irredimibile: il potere come (sono parole di Lenny) “luogo comune vero”; vero perché costantemente costruito sulla esibizione del travestimento e dell’indifferenza.

Al cuore della serie c’è insomma una “estetizzazione della politica” – fenomeno che Benjamin ascriveva al fascismo, così come al fascismo è dedicato il documentario che Barthes analizza fianco a fianco del film di Ejzenštejn nella sua ricerca del senso ottuso, in un circuito di citazioni che Sorrentino riprende girando intenzionalmente molte sequenze di interni a palazzo Venezia. Una estetizzazione della politica quanto mai attuale, sembrerebbe. Come ha scritto il critico televisivo di *Playboy*: “We're inside the head of the man wearing the crown, and what we see is often viciously uncertain. That makes the show both compulsively watchable and reflective of our current political predicament” (Matthew Jackson, “The ‘Young Pope’ is a Gaudy Warm-Up for the Trump Years”, in *Playboy* on line, January 16, 2017).

### **Riferimenti bibliografici**

R. Barthes, *Il terzo senso* (1970), in Id., *Sul cinema*, il Melangolo, Genova 1994, p. 116.

G. Mori, *Del desiderio e del godimento. Viaggio al termine dell’ideologia ne La Grande Bellezza di Paolo Sorrentino*, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

*The Young Pope – La mostra*, Palazzo Reale, Napoli, 11-13 giugno 2017, ph Gianni Fiorito, mostra a cura di Maria Savarese.



## Quando la bestia appare

Felice Cimatti

*Cosa succede al linguaggio e all'arte quando entra in scena l'animalità radicale della bestia come nel Giulio Cesare di Castellucci.*

The beast is life: it is the unthinkable, the unmarked, the ridiculousness and absolute extraneousness of our words. With all of his words, the great Caesar is nothing in front of the horse. This notion has to be emphasized, because as humans we always tend to make animals speak. We turn them into allegories, we put thoughts and feelings in them; in other words, we 'humanize' them. That horse, on the other hand, did not need our words. That's why it scares us. In Romeo Castellucci's *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, the beast takes away our thoughts and shows us the body of language.



*Giulio Cesare. Pezzi staccati. Regia di Romeo Castellucci*

## SCENE

Ad un certo punto un impassibile stalliere ricoperto da una tunica bianca entra sul palcoscenico, tirando per le briglie un cavallo. Un cavallo vero e proprio, che sbuffa, che sbatte con gli zoccoli potenti sul legno del palco. La bestia è apparsa. È il momento in assoluto più forte di *Giulio Cesare*. *Pezzi staccati*, con la regia di Romeo Castellucci, in scena al Teatro Auditorium dell'Università della Calabria (TAU) lo scorso marzo (un adattamento dalla storica prima rappresentazione, del 1997, *Giulio Cesare. Tratto da Shakespeare e dagli storici latini*). Un cavallo, un animale, una bestia. Il titolo è particolarmente suggestivo. I *pezzi staccati* sono quelli di cui parla Jacques-Alain Miller in un commento al *Seminario XXIII* di Jacques Lacan, quello dedicato a James Joyce. In questo *Seminario* Lacan prende congedo definitivamente dal linguaggio, dal significato, dal senso. Joyce è l'artista che porta il linguaggio alla sua condizione più evidente e rimossa, quella tutta materiale di un rumore, o di una macchia di inchiostro su un foglio di carta. Il linguaggio non c'è più. Questo vuol dire che non c'è più nemmeno il significante (che non è che l'altra faccia del significato, non c'è uno senza l'altro). E cosa c'è dopo, o prima, del linguaggio? C'è la bestia.

Il pubblico è seduto per terra, la prima fila a pochi centimetri dagli zoccoli del cavallo, visibilmente nervoso, in alcuni momenti trattenuto a stento dallo stalliere. La sensazione di paura è palpabile. In uno spettacolo centrato sui bordi della parola, prima e dopo la parola (i gesti di Cesare - Gianni Plazzi - che mima la sua uccisione, e le parole faticosissime di Marcantonio, interpretato da un attore laringectomizzato, Maurizio Cerasoli), il cavallo è l'oltre del

linguaggio. Il cavallo non significa l'animalità, la forza primordiale, il senso originario. Niente di tutto questo, il cavallo *non* è un "cavallo" (*Equus ferus caballus*, mammifero appartenente all'ordine dei *Perissodactyla*, sottordine degli *Hippomorpha*, famiglia *Equidae*, genere *Equus*). Il cavallo è un cavallo, è una bestia. Per questo il pubblico è spaventato, non perché il cavallo è un animale pericoloso (e quegli zoccoli ce lo ricordano bene), ma perché è una bestia. E la bestia spaventa, semplicemente *perché* è una bestia. Sul palco del TAU all'improvviso è entrata in scena l'animalità radicale della bestia. Senza parole, commenti, sensi o interpretazioni. E di colpo il linguaggio, quell'infinito brusio che accompagna le nostre esistenze di animali parlanti, è cessato.

Quando l'animale è *soltanto* un animale, è questo che succede. Poteva essere una lucertola, e si avrebbe avuto lo stesso effetto. Ma sarebbe bastato anche un ragno. La bestia è la vita, è l'impensabile, l'indicibile, il ridicolo delle nostre parole, l'estraneità assoluta. Il grande Cesare con tutte le sue parole non è nulla di fronte al cavallo. Bisogna ribadirlo, perché con gli animali c'è sempre la tentazione di farli parlare, loro malgrado. E così li trasformiamo in allegorie, gli mettiamo in testa pensieri e sensazioni, li "umanizziamo". Quel cavallo, invece, non aveva alcun bisogno delle nostre parole. Per questo fa paura. La bestia porta via i nostri pensieri, e ci mostra, come in *Pezzi staccati*, il corpo del linguaggio. Non il corpo significativo, quello del senso, del linguaggio. Il corpo che è soltanto corpo, il corpo che non è altro che una cosa, un pezzo di materia.

Un effetto analogo l'ottiene l'artista Gianfranco Baruchello con un suo recente progetto. Una pecora, una sagoma di

## SCENE

compensato, e la bestia appare, come nella fotografia qui sotto. La pecora è poggiata su un'insegna autostradale, sull'autostrada Salerno-Reggio Calabria, l'A3. Il patto con l'artista è che, quando si compra una pecora, l'acquirente si impegna a portarla in giro. Questa della foto, la numero 009/100, è arrivata fino a Cosenza, per poi tornare a Roma. Non è una "vera" pecora, eppure l'effetto che ha avuto è molto vicino a quello suscitato dal "vero" cavallo di Castellucci. Le persone si avvicinano, chiedono notizie (nel caso di questa immagine mi hanno chiesto se ero autorizzato a riprendere un "bene" dell'autostrada), scattano foto, si presentano, si preoccupano.



*Start up. Quattro agenzie per la produzione del possibile, Gianfranco Baruchello*

Se con il cavallo la paura era più evidente, la pecora suscita però inquietudine, disagio, preoccupazione. «È una protesta

contro l'uso di mangiare agnelli a Pasqua?» mi ha chiesto un benzinaio nella stazione di servizio di Tarsia, a nord di Cosenza. Volevo portarla anche al TAU, sul palco di *Pezzi staccati*: «Non è possibile portarla sul palco» mi hanno detto alla biglietteria, senza troppi commenti, «c'è un cavallo vero». Un cavallo e una pecora, che incontro sarebbe stato? Chi avrebbe avuto paura della pecora, il cavallo, oppure il pubblico? La bestia, vera o finta, rimane una *bestia*. La bestia azzerava la differenza fra il vero e il falso. Appunto, la bestia ci porta oltre il linguaggio.

La bestia sconcerta e turba. In un'opera straordinaria, *Noia* (2009), di Mauro Folci, il leone è un "vero" leone, ripreso in un video interminabile fermo ad un tavolo, di fronte ad un uomo. I due viventi si guardano, e non succede niente. Se si confronta questo incrocio di sguardi con quello celeberrimo di Marina Abramović, *The Artist Is Present* (2012), è evidente il salto metafisico fra i due incontri. L'incontro fra umani è al livello del linguaggio non verbale, dei corpi, delle emozioni. L'incontro con il leone è su un livello completamente diverso, è quello che Gilles Deleuze e Félix Guattari chiamavano "concatenamento macchinico". L'incontro impossibile - e questi sono gli unici incontri reali e produttivi - fra entità che non hanno nulla in comune. Come quello fra due pezzi di macchine, appunto, che casualmente si "toccano" in una scarica. La vita è un concatenamento di questo tipo. E quando vediamo una bestia, la vita si mostra e ci assale. Ma non la vita "naturale", la vita bella e giusta dell'ecologia, la vita addomesticata e umanizzata. La bestia è la vita che non sa nulla di zoologia, di psicologia, di natura. La bestia è così forte che basta la sua sagoma, per farci paura. In questo

## SCENE

senso, o l'arte torna ad essere bestiale, oppure l'arte resterà faccenda da mercanti, case d'asta, musei e università. L'arte deve fare paura.



*Noia* (2009) di Mauro Folci

### Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2010.

J.-A. Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII. «Il sinthomo»*, a cura di A. Di Ciaccia, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2006.

## ***Austerlitz, o della retrovisione***

**Michele Guerra**

*Per il regista Sergei Loznitsa, Austerlitz (2016) non è film sulla Shoah, né sui campi di sterminio. Austerlitz è un film sulla distruzione dell'esperienza.*

The forms of visualization of the concentration camp have crossed the practices of 'creation' of that visualization, struggling in the narrow 'gap' represented by the impossibility of a vision. With few exceptions, the audiovisual history of the concentration camps is paved with works which have moved in two directions: that of telling the horror by using film or television formats, which are not easily forcible; or that of showing the horror out of the traditional narrative forms, through choices of radical style which escape the 'lager' of transparency (i.e. by accepting the dullness of the image, its duration, the obstruction of the imaginary).



*Visitare Auschwitz sta diventando sempre più un'esperienza da non perdere.*  
Piotr M.A. Cywiński, *Non c'è una fine*

Il campo di sterminio è sempre più diventato, da alcuni anni a questa parte, anche un luogo della visione. Che se ne studi, come ha fatto Olivier Razac, il sistema spaziale che nella sua temporaneità incasella la visione e consente il controllo degli internati, che si indaghi, come ha fatto Georges Didi-Huberman, il pericolo del vedere o la tentazione e il bisogno cieco del far vedere, oppure, con Piotr Cywiński, la paradossale persistenza dell'invisibile, il controcampo non dato di sguardi sull'orlo dell'orrore, il lager si presta a divenire il campo di forze estremo per radicalizzare una nuova riflessione sui temi dello sguardo, del visibile e dell'invisibile. E ci sarebbero altri aspetti, gli sguardi pacificati (fino a quando?) dei nuovi "vicini" di cui parla Tzvetan Todorov, gli occhi ambigui e inquisitori di chi ascolta su cui scrive Primo Levi, il punto di vista non più trattenibile e raccontabile di chi ha visto la Gorgone, teorizzato da Giorgio Agamben.

Le forme di visualità del campo di sterminio hanno incrociato nel tempo le pratiche di messa in forma di quella visualità e si sono ritrovate a dibattersi nello spazio angusto di una "lacuna" che continua in sostanza a testimoniare un'impossibilità della visione. Con poche eccezioni, la storia audiovisiva dei campi è lastricata di opere che hanno deciso da che parte stare avendo a disposizione due uniche opzioni: restituire l'orrore narrativizzandolo e mostrandolo entro un perimetro cinematografico o televisivo non facilmente forzabile, oppure redistribuire quell'orrore fuori da forme narrative tradizionali, entro scelte di stile radicali e uscendo

dal “lager” della trasparenza, che significa accettare l’ottusità dell’immagine, la sua durata, l’ostruzione dell’immaginario. Simone de Beauvoir aveva ammirato in Claude Lanzmann la capacità di lavorare “sotto le mimetizzazioni”, cioè sotto le “foreste giovani”, l’“erba novella”, e a fianco dei corsi d’acqua tranquilli e delle antiche fattorie, recuperando la memoria quasi nell’impercettibile, fino a mostrarci, senza renderla visibile, la nostra mancata coscienza di quel che era successo. I luoghi vuoti di orrore, vuoti di corpi, vuoti di quell’umano che resta ininterrogabile nel processo alle baracche, ai crematori, ai fili spinati, alle betulle, ai binari, sono, in senso etimologico, *scandalo* per la visione, e quasi conseguentemente scandalo per la memoria e per l’esperienza, per quella che nel nostro tempo viene definita “l’attualità di Auschwitz”. Dobbiamo esercitare un “punto di vista archeologico”, che metta in relazione ciò che vediamo, ciò che è visibile oggi, con ciò che sappiamo non esserci più, con ciò che è invisibile. Nei campi di sterminio dobbiamo seguire la proposta provocatoria (e sempre più urgente nella nostra contemporaneità) di Régis Debray: dobbiamo perorare la causa dell’invisibile.

Il cineasta ucraino Sergei Loznitsa non si stanca di ripetere, nelle molte presentazioni del suo film *Austerlitz* (2016), che non ha voluto fare un film sulla Shoah, né sui campi di sterminio. *Austerlitz* è un film sulla distruzione dell’esperienza, un film che lavora sull’annullamento della consapevolezza e sulla produzione tecnica della dimenticanza. Raccontato da videocamere fisse, non occultate, poste in punti scelti per il valore formale della loro architettura e del paesaggio, il film è fatto di lunghe inquadrature in bianco e nero, nelle quali entrano ed escono persone che si muovono

individualmente, oppure a piccoli o grandi gruppi e ricadono per lo più senza saperlo e, cosa più sorprendente, senza accorgersene, nello spazio filmato dalle macchine di Loznitsa. Varcano cancelli, entrano ed escono da edifici, vagano negli spazi aperti, si siedono a riposare sull'erba, tra gli alberi. Ascoltano le guide o le audioguide e parlano tra loro; hanno volti seri, giocosi, stanchi, pensierosi, vuoti. A Loznitsa, più ancora della casualità di quei volti (ci sono pochissimi primi piani in *Austerlitz*), interessa la casualità dei corpi che si collocano in quello spazio, che tentano di relazionarsi all'indicibile, che qui assume la forma dell'inattraversabile. *Austerlitz* è suggestionato da una corporeità maldestra, che marca un primario e abortito tentativo di capire relazionandosi, di riempire la lacuna con i moderni *mezzi* di cui siamo dotati.

Oltre queste paradossali *derive* in uno spazio così connotato, al regista preme in egual misura l'estetica del campo, cioè il nuovo regime di visione e percezione del luogo della memoria: laddove, come diceva Jean Améry, ogni estetica per sempre crollava (a partire da quella della morte), oggi esiste un'estetica diffusa e condivisa della baracca, del crematorio, dei cancelli, delle scritte e degli alberi. Perfino Loznitsa accetta di soggiacere a tratti a quell'estetica, per scorgervi dentro il lavoro della riduzione mediale del campo e della sua magra presa di possesso da parte dei visitatori. La parte violenta del film sono le fotografie, i brevi video, i selfie, i visitatori in posa laddove posa non può esserci, laddove quadro non può darsi, laddove il *re-enactment* è oscenità se a simularlo sono individui che non hanno avuto parte in quel meccanismo di morte e che, soprattutto, compiono gesti disallineati o, peggio ancora,

grottescamente riallineati a ciò che in quello spazio è avvenuto. I corpi di *Austerlitz*, quei corpi che vogliamo di continuo ritrarre e condividere, nel campo diventano l'*assurdo*, nel senso etimologico del *dissonante*.



*Austerlitz* non è *Shoah* (Lanzmann, 1985), è il film dello sguardo inquisitorio degli ascoltatori di cui diceva Levi, che ora altro non sono che visitatori che si accontentano di riportare a casa pezzi del campo in forma fotografica e audiovisiva, se possibile con loro stessi dentro. *Austerlitz* è il film di molti, il nostro film, di chi non è stato, di chi fa ritorno a un altro campo, a un campo immaginario (molta critica ha insistito sullo strano effetto “parco” che si ha del lager vedendo il film): dove ci si deve mettere per scattarsi una foto in un crematorio? E perché bisogna testimoniare con un video di essere stati dentro una baracca? Oppure, è lecito filmare, da una posizione critica, questi comportamenti, usare cioè il cinema “vero” contro la produzione di immagini

dal basso che oggi “in-formano” il mondo fuori da problemi etici ed estetici di sorta? Queste sono le domande di un film fatto di silenzi e suoni, anche questi raccolti per lo più a caso. Queste sono anche le domande che vincolano, malgrado il loro autore, *Austerlitz* al campo e fanno di questa opera una riflessione prima di tutto sul lager come dispositivo della visione nell’oggi. I visitatori sono nel luogo della memoria per eccellenza e in maniera spesso inconsapevole lavorano a tramutarlo in non-luogo, attraverso un processo di falso trattenimento dello spazio e dei tempi presupposti dal luogo stesso, un processo che si compie a partire dai dispositivi tecnici di riproduzione che tutte quelle persone possiedono: fotocamere, videocamere, tablet, smartphone. Precipitano là dentro l’esperienza, la memoria, la presa di coscienza, scomposte allo stesso modo della realtà, ma infine non più restituite.

*Austerlitz*, si diceva, è un film sulla dimenticanza nell’epoca dell’immagine a tutti i costi. Non soltanto un film sui campi, d’accordo, ma un film che non si dà fuori dal discorso radicale che i campi permettono di aprire *oltre* l’Olocausto. Loznitsa l’ha girato a Buchenwald, Bergen-Belsen, Neuengamme, Mittelbau-Dora, ma alla fine ha tenuto nel montaggio immagini prese quasi esclusivamente a Sachsenhausen (a pochi chilometri da Berlino, dove il regista vive), perché era quello il campo in cui meglio si poteva osservare il flusso dei visitatori. Loznitsa voleva fare un film sullo sguardo, sulla dialettica tra la storia e il visibile (come aveva già cercato di fare un anno prima con l’ottimo *The Event*), tra la memoria e il digitale e Sachsenhausen, per le ragioni con cui aprivamo queste note, era il luogo giusto,

come Birkenau lo era stato per Didi-Huberman qualche anno prima.

A questo proposito, Loznitsa mi ha detto di non aver letto un libro che davo per scontato guardando *Austerlitz: Scorze* di Didi-Huberman. Come l'anno prima *Il figlio di Saul* di László Nemes mi sembrava, a momenti, restituire il punto di vista stretto e ostruito di *Immagine malgrado tutto*, *Austerlitz* mi pareva dare forma all'archeologia fragile di *Scorze*. Non solo c'è, nel film, quella coscienza della casualità che inquietava anche Didi-Huberman: alcune delle fotografie che lui stesso confida di essersi messo a scattare "a caso" per non rimanere accecato e annientato dal campo sono schermo a un'esperienza che non si riesce a fare, ed è su quella precisa idea di schermo che lavora Loznitsa. Ma c'è di più.

Abbastanza presto, nel libro, Didi-Huberman, tra poesia e filologia, osserva che tutti i cartelli che vede a Birkenau con la scritta *Vorsicht!* (Attenzione!), risuonano in lui in modo diverso: gli pare che celino un invito a portare la vista (*Sicht*) verso un "davanti" (*vor*) dello spazio, un "avanti" (*vor*) del tempo, addirittura "verso una causa di quel che si vede". Sopra quei cartelli c'è l'invito all'esperienza, c'è la sua supposta indistruttibilità, c'è la comprensione e la memoria; in quel "davanti" e in quell'"avanti" c'è l'attualità del campo e l'approdo di uno sguardo archeologico. La cosa più tragica e più esplicitamente memorabile di *Austerlitz* sono i selfie: bastoni da selfie, smartphone e famiglie raccolte sotto la scritta "Arbeit Macht Frei". Braccia e bastoni davanti, sguardo all'indietro, a perdere per sempre un campo assurdo, una scritta sinistramente *pop* e nel

## USCENDO DAL CINEMA

quadro corpi che non ci devono essere: un “dietro” dello spazio e un “indietro” del tempo. *Austerlitz* è anche un film sulla perdita della causa di ciò che vediamo, un film sul principio di retrovisione.



### Riferimenti bibliografici

S. de Beauvoir, *Prefazione*, in C. Lanzmann, *Shoah*, Einaudi, Torino 2007.

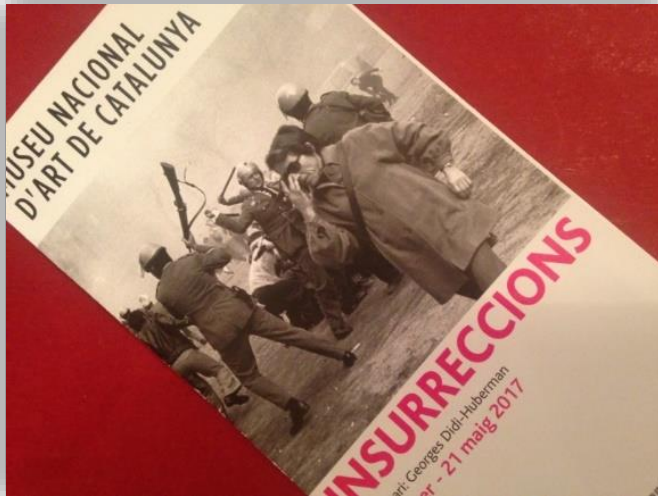
G. Didi-Huberman, *Scorze*, Nottetempo, Milano 2014.

## Soulèvements-Insurreccions-Sollevazioni

Francesco Zucconi

*Soulèvements di Georges Didi-Huberman: una mostra sulle forme e le forze di mobilitazione delle immagini.*

*Uprising*, curated by Georges Didi-Huberman, is a theoretical and critical exhibition on the *forces* and *forms* that – in both a sudden and elaborated way – turn upside down political and visual regimes naturalized in subalternity. The exhibition is not a reconstruction of the iconography of revolution in the history of the arts, but a way to explore the openness that characterizes the ‘essay form’, by pushing it out of the book, i.e. beyond the academic discourse.



## SEGNALAZIONI

Una prima tornata era stata a Parigi, al Jeu de Paume, tra l'ottobre dell'anno scorso e il gennaio 2017. Adesso è a Barcellona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Nei prossimi mesi sarà a Buenos Aires, poi a Città del Messico e a Montréal.

È la nuova mostra curata da Georges Didi-Huberman. *Soulèvements*, tradotta con *Insurreccions* (in catalano), *Insurrecciones* (in spagnolo) e *Uprising* (in inglese). *Insurrezioni*, in italiano, o forse, meglio, "sollevazioni" per palesare da subito - senza bisogno di ricorrere all'etimo *insurrectio-onis*, der. di *insurgere* "insorgere" - la dimensione al contempo fisica, emotiva e politica del fenomeno indagato dallo storico dell'arte e filosofo francese: il soffio d'aria, il vento che spinge in alto un sacco di plastica rosso, come nella fotografia *Patriot* (2002) di Dennis Adams che si trova nella prima stanza dell'esposizione; i gesti dei singoli e della moltitudine che convergono e divergono - "fanno un quarantotto" - come in un disegno preparatorio di Ramon Martí i Alsina per il quadro *El gran dia de Girona* (1863-1864); le manifestazioni di piazza "malgrado tutto", come nella foto scattata nel 1984 da Alvaro Hoppe a Santiago del Cile, durante il regime di Pinochet.

Una mostra teorica e critica sulle *forze* e le *forme* che - in modo tanto improvviso quanto lungamente incubato - mettono a soqquadro regimi politici e visuali che sembravano naturalizzati nella routine della subalternità. Non una ricostruzione dell'iconografia della rivoluzione nella storia delle arti, ma un modo per esplorare l'apertura che caratterizza la "forma saggio", fino a spingerla fuori dal libro, oltre il discorso scientifico: una questione, quest'ultima, analizzata da Didi-Huberman quantomeno a partire dai

volumi della serie *L'œil de l'histoire* e direttamente sperimentata già con la grande esposizione *Atlas ¿Como llevar el mundo auestas?* (Atlas. Come portarsi il mondo sulle spalle?) realizzata nel 2010 al Reina Sofia di Madrid e con quelle successive al Fresnoys di Tourcoing (*Histoires de fantômes pour grandes personnes*, 2012) e al Palais de Tokyo (*Nouvelles Histoires de fantômes*, 2014).



A Barcellona come a Parigi, la mostra si struttura in cinque parti: Elementi (liberati); Gesti (intensi); Parole (esclamate); Conflitti (accesi); Desideri (indistruttibili). Cinque momenti che corrispondono a un possibile percorso narrativo e passionale all'interno della sollevazione. Molte opere presenti a Parigi si ritrovano a Barcellona, ma non tutte. D'altro canto – in conformità al criterio di apertura dell'*essai* e dell'*Atlas* – la mostra si arricchisce di fotografie e manifesti provenienti dal

## SEGNALAZIONI

MNAC e da altre collezioni pubbliche e private. Documenti che testimoniano le tensioni, le tattiche, le retoriche della guerra civile. I gesti di cordoglio e di lotta che si incontrano e si intrecciano, come nella serie di fotografie del 1936 dedicate al funerale del rivoluzionario e anarchico Buenaventura Durruti. Le manifestazioni di piazza dei decenni successivi nei quali la Catalogna rivendicava *llibertat, amnistia, estatut d'autonomia*, come nel titolo della foto di Manel Amengol che fa da locandina alla mostra.



Oggi più che mai – in uno scenario tanto instabile quanto globale – sembra importante concepire forme di mobilitazione delle immagini su base storica e geografica al contempo. Era dunque importante rivederla e ripensarla a Barcellona, questa mostra, per vari motivi. Barcellona da decenni considerata un laboratorio del multiculturalismo in area mediterranea. Città

chiave del *15-M* (meglio noto in Italia come movimento degli *Indignados*) che a partire dal 2011 ha influenzato le forme di protesta emerse su scala europea, creando nuovi gesti individuali e collettivi e sperimentando nuove modalità di partecipazione politica. Barcellona in cui una militante come Ada Colau, per anni impegnata in prima linea in manifestazioni e occupazioni contro gli sfratti, è diventata sindaca. Una città, Barcellona, che il 18 febbraio scorso è scesa in piazza per proporre l'idea di una politica dell'accoglienza come soluzione alla cosiddetta "crisi europea dei migranti". Una città che, d'altra parte, costituisce il centro culturale, politico ed economico di una delle regioni più ricche del paese e nella quale trovano ampio spazio - e una vasta legittimazione politico-istituzionale - rivendicazioni indipendentiste e nazionaliste.

Didi-Huberman, con la sua mostra, evita di riferirsi alle immagini appena elencate: scongiura il rischio di deriva nell'"attualità" come quello della strumentalizzazione. Nella presentazione pubblica di *Insurreccions* gli è stato del resto chiesto di rendere conto del fatto di non aver inserito immagini del *15-M*, così come a Parigi non aveva inserito riferimenti espliciti al movimento *Nuit debout* che ha preso forma nelle piazze francesi nel corso del 2016.

È vero, tali immagini mancano e, probabilmente, operazioni dello spessore teorico di questa mostra potrebbero assumersi il rischio di una maggiore apertura nei confronti dell'attualità, se non altro per sottrarsi fino in fondo all'idea di una presunta "neutralità" del discorso storico-artistico. In ogni caso - proprio in virtù della sua mobilità interna (il montaggio) ed esterna (il trasferimento della mostra da una città all'altra)

## SEGNALAZIONI

- questo progetto espositivo può diventare una lente attraverso la quale tornare a osservare le immagini dell'attualità e riconsiderarle in modo problematico. Da una Parigi ormai da quasi un anno e mezzo sotto "stato d'emergenza" a una Barcellona al tempo stesso dell'accoglienza, dei movimenti e del nazionalismo catalano, la mostra di Didi-Huberman può essere concepita come un prisma teorico attraverso il quale riflettere sul crinale che separa la "manifestazione di popolo" dal "populismo", del quale continuamente si parla senza sottoporlo a un'indagine attenta. Uno strumento per riflettere sulla differenza tra le forze attive e creative che, a caro prezzo, danno vita a uno spazio di sperimentazione e quelle reattive che ne operano una cattura. Questioni solo poco tempo fa affrontate - beninteso con un senso della militanza ben più esplicito, ma in modo altrettanto lucido - da Wu Ming con il romanzo *L'armata dei sonnambuli*.



Nella concezione e realizzazione di *Soulèvements-Insurreccions-Sollevazioni*, il riferimento principale di Didi-Huberman resta senza dubbio Aby Warburg e l'idea di indagare le "forme del pathos" che continuamente si riproducono attraverso le arti e le immagini. Ma, nello sviluppo di questa mostra, il riferimento al lavoro di Jean-Luc Godard sembra essere ancora più presente di quanto già non lo fosse nelle precedenti esposizioni organizzate dallo storico e teorico dell'arte e delle quali alcuni articoli hanno saputo mettere in evidenza le implicazioni teoriche nonché i rimandi alla storia delle arti e del cinema.

Solo qualche mese fa, con la pubblicazione di *Passés cités par JLG*, Didi-Huberman ha dedicato pagine profondamente critiche ad alcune delle modalità di montaggio e rimontaggio della storia adottate da Godard nei suoi film. Ma nella specifica capacità espressa dal progetto *Soulèvements* di elaborare montaggi aperti che elaborano una geografia politica dell'immagine, non può non venire in mente il grande laboratorio godardiano delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) e, ancora di più, una sequenza di *Film socialism* (2010). Quella in cui Godard costruisce una costellazione di eventi, parole e gesti di resistenza attraverso il tempo e lo spazio: Egitto, Israele, Odessa, Grecia, Napoli, Barcellona.

Certo, per Godard l'opera filmica - il suo spazio di saggistica, il suo prisma teorico - è qualcosa di polemicamente situato nell'attualità del presente. Come notava Serge Daney - senza intento valutativo, in un articolo pubblicato in *Cinema, televisione, informazione* - il montaggio di Godard non può fare a meno di qualcosa di "triviale". Non un accidente, non un tratto passeggero, ma un elemento che contribuisce a definire

## SEGNALAZIONI

la cifra specifica della militanza godardiana. Nel debito contratto dalla mostra e dal suo curatore nei confronti di Godard e della sua opera, si tratta di una differenza che resta e della quale sembra importante prendere atto.



La visita sta per concludersi. Per quanto mai “triviale”, il montaggio di Didi-Huberman si spinge fino a toccare la forma di “sollevazione” più drammatica e più mediaticamente visibile di questi ultimi anni. La più sconvolgentemente inavvertita. Proprio nell’ultima sala dalla mostra, si trova qualcosa che resta impresso nella memoria del visitatore e che lo accompagna ben oltre la porta di uscita del MNAC o del Jeu de Paume.

Sono le immagini del video di Maria Kourkouta realizzato a Idomeni il 14 marzo 2016 sulla frontiera greco-macedone: inquadratura fissa su un campo tagliato in due da uno stradello fangoso. Decine, centinaia di uomini, donne e

bambini lo attraversano da destra a sinistra e da sinistra a destra. Indossano perlopiù abiti tecnici, stivali, scarpe da trekking. Spingono bagagli, passeggini, carrozzine. La memoria delle insurrezioni passate si apre sugli eventi e i gesti più drammatici del contemporaneo. Gestì – quelli dei migranti che attraversano i Balcani oppure il Canale di Sicilia – solo apparentemente privi di una carica politica e in sé portatori di specifiche rivendicazioni che necessitano di essere riconosciute affermate.

Se i saggi di Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière, pubblicati nel catalogo della mostra, offrono possibili percorsi per comprendere le implicazioni estetiche, etiche e politiche della “sollevazione”, la mostra ci invita a riflettere sull’energia di quel passo che attraversa l’inquadratura. È forse questo, in fondo, il senso della militanza del progetto espositivo internazionale *Soulèvements-Insurreccions-Sollevazioni*: combattere le forme di cinismo, chiusura, ostilità e razzismo che cercano ormai esplicitamente di imporsi nel discorso politico, fuori dall’Europa come in Europa; mettere in discussione un *frame* di azioni e passioni umanitarie alle quali siamo ormai completamente assuefatti.

### Riferimenti bibliografici

- 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.

