

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



10

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Giugno 2020 - *L'immagine desiderio*

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

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

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

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)

INDICE

DESIDERIO DI DIO Bruno Roberti	4
RICOMINCIARE DALLO SGUARDO Francesco Ceraolo	7
LE FORME DELL'ABBRACCIO Massimiliano Coviello	9
IMMAGINE, IMMAGINI, FIGURE Luca Venzi	11
OLTRE LA SOGLIA Alessia Cervini	13
L'AMORE AI TEMPI DELL'EPIDEMIA Marcello Walter Bruno	15
LA DISTANZA DEL DESIDERIO Alessandro Canadè	17
UNA COLORITURA DI SUPERFICIE Daniele Dottorini	19
SENTIRSI A CASA Roberto De Gaetano	21

Desiderio di Dio

Bruno Roberti

Stromboli, terra di Dio di Roberto Rossellini.



Deleuze sostiene che una situazione ottico-sonora pura si costruisce su gesti e schemi senso-motori semplici. Si configura un *incontro* non importa in che forma se quotidiana o straordinaria. Ora, questo incontro, può avvenire tanto tra due o più soggetti, quanto tra un soggetto nel suo *isolamento* e un soggetto trascendentale che può essere una *forza scatenante* che si rapprende e si espande nel cosmico, nel naturale. Dall'incontro scaturisce uno sguardo soggettivo che si dissolve nell'impersonale della *veggenza*. Quello sguardo genera un desiderio che convoca nell'immanenza un trascendente che è pura *potenza*. Potremmo chiamarlo, secondo una mistica *panteista* (la stessa di mistici come Ruysbroeck o Ildegarda di Bingen) *Desiderium Dei*, desiderio di Dio. Tale è la risoluzione folgorante del finale di *Stromboli* di Rossellini (titolo cui non a caso si aggiunge il binomio "Terra di Dio").

Deleuze, a proposito di Rossellini, si riferisce alla inadeguatezza del *vedere* rispetto all'occhio inscritto nel mondo, a un *essere visti* e assorbiti dalla percezione che scaturisce dalle cose stesse che si danno a vedere sotto il nostro sguardo. Edmund, scrive Deleuze ne *L'immagine-tempo*, «muore di ciò che vede» e Karin subisce (ma insieme riceve come contraccolpo della impossibilità di agire) una *rivelazione* «tanto più profonda in quanto non dispone di alcuna reazione per attenuare o compensare la violenza di ciò che vede».

La rivelazione della natura del vulcano in eruzione e l'invocazione al divino, al mistero, l'alternanza tra fuga e abbandono, disperazione e calma, dolore e gioia da parte di Karin non ha nulla di spirituale *in sé* ma è tutta estroflessa in un assoluto *fuori di sé*, cioè in un sentimento *panico*. Sentimento che dipana, e rende immanente, la visione del sublime romantico e le implicazioni inconse del perturbante: da un lato terrore, dall'altro una sorta di estasi di insostenibile bellezza.

In una sequenza praticamente muta, il suono verbale, la risonanza del pensiero di Karin vanno in questo senso biunivoco: divaricato tra il sempre

più in alto dell'ascesa verso il cielo trapunto di stelle e l'obnubilazione del fumo e delle nuvole che invadono il campo dello sguardo, tra gli occhi rivolti al cielo come a sfondarlo e lo sguardo verso le basi del vulcano, il mare, la scogliera, il paese. La verbalizzazione di Karin frana come franano le rocce laviche, le colate di fuoco: "Sono finita", "Basta", "Dammi un po' di pace" alternati a: "Che mistero", "Come è bello", "Tutto è orribile" "Ma io sono peggio" che si accompagnano al gesto creaturale di accarezzarsi il ventre: "Io ti salverò creatura mia" (come in *Il miracolo*, l'episodio di *Amore*, ma anche come l'anamnesi dell'hitchcockiano *Io ti salverò*, che ha a che vedere con il medesimo senso di caduta, innalzamento e vertigine).

Le invocazioni precedono e seguono il distendersi inerme di Karin, l'arrendersi a un desiderio che la trapassa, la attraversa, la fa soccombere solo per poi rialzarsi, ergersi nel corpo indifeso di fronte alla potenza. "My God, my God!", tutto si deposita e si spande nella richiesta di aiuto che è anche l'affermazione di una *presenza*, dell'unicità di una "immagine sola".

Le immagini, in questa sequenza, provengono, scrive sempre Deleuze, da legami circolari. Come se le falde del tempo e del pensiero circolassero con le stesse falde vulcaniche. Come se questo turbine, che è quello delle immagini, avviluppasse Karin, la trascinasse, la imprigionasse e la liberasse al contempo, nell'andare del film stesso. Nel suo sollevarsi e nel suo inabissarsi. Lo sgomento e l'estasi di fronte all'eruzione di un vulcano ci riporta a una ulteriore "immagine-desiderio" (ancora il corpo della Bergman disteso e offerto al desiderio trascendentale) che percorre non solo il cinema rosselliniano, ma anche la poesia di Leopardi e la sua restituzione (attraverso Rossellini) nelle immagini di *Il giovane favoloso* di Martone. La terrazza della Villa alle pendici del vulcano di *Viaggio in Italia* vale la stessa ascesi panteistica di *Stromboli*. Di fronte e attraverso lo sguardo, andando sempre più in alto e inabissandosi, si distende anche la terrazza della Villa Ferrigni alle falde del Vesuvio. La terrazza dove Katherine prende il sole evocando un senso panico dell'ineffabile nulla, dove il giovane favoloso contempla e concepisce la poesia in empatia insieme con la natura che erutta fuoco.

*E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai del sotterraneo foco,
Che ritornando al loco
Già noto, stenderà l'avarò lembo
Su tue molli foreste.
(Leopardi, "La ginestra")*

Il fiore del deserto. Il fiore che nasce dal deserto, l'isola che insieme imprigiona e sprigiona. Si assolvono in assonanza i nomi e le immagini, i lembi di terra nel mare e il vulcano, la pianta e l'uomo, il femminile e il desiderio di Dio. Ginestra e Ginestra.

Stromboli, terra di Dio. Regia: Roberto Rossellini; soggetto: Roberto Rossellini; sceneggiatura: Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana, Félix Morlion; fotografia: Otello Martelli; montaggio: Jolanda Benvenuti; musiche: Renzo Rossellini; interpreti: Ingrid Bergman, Mario Vitale; produzione: Berit Film, RKO Radio Pictures; distribuzione: RKO Radio Pictures; origine: Italia, USA; durata: 107'; anno: 1950.

Ricominciare dallo sguardo

Francesco Ceraolo

Tempo di vivere di Douglas Sirk.



Due pose teatrali, come tutte quelle di Sirk, inquadrate leggermente dall'alto e di traverso. Intorno a loro, la cornice di un'immagine sonora e impersonale: i rami intrecciati, il cinguettio felice degli uccelli, il rumore dell'acqua, l'arioso extradiegetico degli archi di Miklós Rózsa. Ernst guarda Elizabeth, mentre lei osserva un albero in fiore sulle rive del ruscello che attraversa la città inventata (e perciò genericamente indistinta) di Werden. Siamo in Germania durante i bombardamenti alleati della Seconda guerra mondiale. Ernst fa notare a Elizabeth che l'albero è fiorito prima del tempo grazie al calore di una bomba che gli è esplosa accanto. Metà è bruciata e l'altra metà è tornata a vivere. "Potessimo imitare quest'albero. Credere nella vita e continuare", le dice in un orecchio. La fede nella vita di due giovani amanti in un mondo in macerie.

Il lavoro sulla sinestesia dei segni naturali e musicali di Sirk fissa il ritorno della realtà alla vita. Una profezia e un'allegoria dell'umano: la filiazione del fiore alla pianta è la tensione destinale, l'orizzonte perduto a cui tende un'umanità in guerra. In *Tempo di vivere* è anche una lieta anticipazione, quella dell'annuncio della nuova nascita che i due protagonisti daranno alla luce nel finale del film, prima che lui muoia tragicamente sul fronte russo. Ma è solo grazie allo sguardo di Elizabeth che la vita dell'albero cessa di essere un mero processo biologico e diventa un corpo politico. L'origine meccanica della vita è infatti ascritta all'effetto involontario della sua negazione, a un gesto distruttivo (l'esplosione della bomba) prodotto dalla peggiore delle condizioni umane possibili.

Grazie a Elizabeth, il ramo fiorito inverte l'ordine del mondo, riannoda il nesso tra il bene e il male, tra la disperazione e la speranza. Diviene un corpo sociale in cui il soggetto ritrova l'unica tensione in grado di superare la realtà abominevole che lo circonda. Quello di Elizabeth sul ramo è uno sguardo empatico, che riconosce nella fine la possibilità di un

nuovo inizio, in cui le rovine del presente, che incombono in ogni altra immagine del film, sono reimmesse nella temporalità dialettica della Storia. Proprio come accade poco prima, quando in piedi accanto a Ernst, con gli occhi alzati al cielo, guarda la prima stella della sera che ha la stessa luce di un aereo nemico. Uno scarto invisibile tra l'essere e il non essere a cui il soggetto è in grado di dare corpo al di là di qualsiasi principio di realtà.

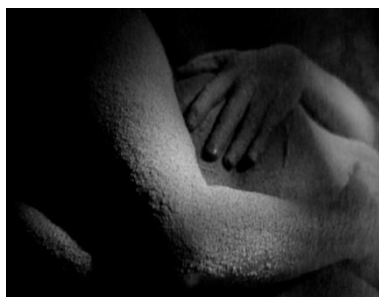
L'esplosione ridona vita all'albero perché il trauma è l'ordine evenemenziale di ogni possibile rigenerazione, la condizione ultima per la creazione di una nuova soggettività. Con il suo sguardo pacificato allora, ciò che per un momento Elizabeth vede impressa sul ramo fiorito è l'universalità stessa del mondo. Un'universalità che sopravanza l'esistenza singolare del personaggio e la fa sentire parte della totalità. Il tempo di vivere è un tempo dello sguardo, è un'azione sospesa che coglie il senso complessivo della realtà. In attesa che l'azione e il divenire del mondo possano finalmente riattivarsi.

Tempo di vivere. Regia: Douglas Sirk; soggetto: Erich Maria Remarque (romanzo); sceneggiatura: Orin Jannings; interpreti: John Gavin, Liselotte Pulver, Keenan Wynn, Klaus Kinski, Erich Maria Remarque; distribuzione: Universal; origine: USA; durata: 132'; anno: 1958.

Le forme dell'abbraccio

Massimiliano Coviello

Hiroshima mon amour di Alain Resnais.



Il nero dello sfondo si staglia su due corpi, informi, anonimi, coperti di cenere. Ha le fattezze di un momento aurorale l'inquadratura iniziale di *Hiroshima mon amour*, il primo lungometraggio di Alain Resnais con la sceneggiatura di Marguerite Duras.

A chi appartengono questi corpi, avviluppati fino a rendersi difficilmente distinguibili l'uno dall'altro, mentre i pulviscoli continuano a cadere copiosi in un angolo dell'inquadratura? Potrebbero essere due amanti ma anche dei moribondi. Dopo una dissolvenza, ecco riapparire le spalle e le braccia, questa volta intrisi di una sostanza liquida simile a pioggia, una rugiada che li bagna e li immerge in una miriade di punti luminescenti. Dopo una seconda dissolvenza i due corpi riappaiono, sudati, avvinghiati l'uno all'altro. Non sono più i corpi agonizzanti della distruzione atomica poiché, nell'inquadratura successiva, una mano di donna si aggrappa alla spalla di un uomo, stringendola come in un amplesso.

L'inimmaginabile della distruzione – Resnais ha volutamente escluso dal film l'immagine del fungo atomico – trova una forma, seppur precaria e instabile, nel susseguirsi degli abbracci. Il montaggio rende compresenti le vittime ai corpi sopraffatti da un amore consumato in una notte. Le lente dissolvenze incrociate e la musica orchestrale suturano livelli temporali differenti e passioni opposte, creando dei piani di coalescenza tra l'allora dell'esplosione atomica e l'adesso della passione, tra la disforia della morte e l'euforia dell'innamoramento.

Nella stretta dell'abbraccio, ancora anonimo vista l'assenza dei volti, inizia il dialogo tra i due corpi (Lui: "Tu non hai visto niente a Hiroshima". Lei: "Io ho visto tutto. Tutto"), mentre il movimento filmico rivela Hiroshima dopo l'attacco nucleare. Le carrellate della macchina da presa,

accompagnate in un primo momento al dialogo tra i due amanti e poi alla voce narrante di Emmanuelle Riva, svelano progressivamente Hiroshima, gli strati di realtà e i sedimenti di memoria che si sono accumulati tra le macerie della tragedia.

Ed ecco l'ospedale, con i suoi corridoi, i malati; il museo con le fotografie, le ricostruzioni, i resti di metallo deformato dal calore, i residui di epidermide ustionata, le capigliature bruciate e le riproduzioni in cera. Ecco la desolazione in Piazza della Pace, i cinegiornali che documentano i giorni successivi al disastro, i cortei dei manifestanti, i souvenir della tragedia, il Cenotafio, i turisti, lo scheletro del Palazzo dell'industria, Hiroshima ricostruita, i sette bracci dell'estuario a delta del fiume Ota, i lungofiume. Attraversare questi spazi vuol dire – come spesso accade nel cinema di Resnais – districarsi tra falde di passato e giacimenti di memorie che premono su un presente ancora lacerato dai traumi del secondo conflitto mondiale.

Hiroshima mon amour è, fin dal titolo, un film fondato sulla contraddizione che è anche un'impossibilità – d'altronde ben realizzata – di raccontare la storia di un'amore "collaborazionista" di una donna con un soldato nazista ucciso a Nevers (il trauma che Lei è costretta a rivivere mentre si trova a Hiroshima, dove è giunta per girare un film sulla pace) all'interno di una topografia urbana deformata dalla devastazione post-atomica (la catastrofe collettiva). Solo attraverso questi ossimori visivi e narrativi sarà possibile raccontare senza documentare, testimoniare senza commemorare.

Gli abbracci del film di Resnais sono l'immagine che permette al tradue dell'amore di tenere uniti due sconosciuti e, al contempo, di intrecciare le storie di due singolarità con quelle di una memoria-mondo che si protrae fino al nostro presente. Perché quello che stiamo vivendo è un presente colonizzato dalla necessità dell'isolamento ma alimentato dal desiderio di ristabilire la nostra umanità, da sempre fondata sulla relazione. Oggi, malgrado l'emergenza virale che abita la nostra quotidianità, *Hiroshima mon amour* torna a raccontarci del desiderio di riabbracciarsi.

Hiroshima mon amour. Regia: Alain Resnais; soggetto: Marguerite Duras; sceneggiatura: Marguerite Duras; fotografia: Sacha Vierny, Michio Takahashi; montaggio: Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute; musiche: Georges Delerue, Giovanni Fusco; interpreti: Emmanuelle Riva, Eiji Okada; produzione: Pathé; distribuzione: Globe origine: Francia, Giappone; durata: 90'; anno: 1959.

Immagine, immagini, figure

Luca Venzi

Fino all'ultimo respiro di Jean-Luc Godard.



Una pin-up di spalle disegnata dentro un riquadro vuoto, una bambola tra le mani raccolte dietro la schiena, la testa voltata: guarda verso di noi, da dietro una spalla. È la prima pagina di un giornale umoristico per uomini, "Paris Flirt", segnatamente quella del numero 137 del 12 settembre 1959. La pagina riempie pressoché per intero l'inquadratura. Sopra l'immagine (o sotto, perché chi parla è dietro il giornale) la voce di Michel Poiccard...

Comincia così, lo sanno tutti, la rivoluzione fiammeggiante, radicale, plateale di *Fino all'ultimo respiro*. E comincia così, *per davvero* (dopo i corti degli anni 1955-1958), con questa inquadratura saturata da un giornale, l'inaudita carriera, tuttora in corso, di uno dei più grandi creatori di immagini del XX (e XXI) secolo, Jean-Luc Godard. Che cosa è dunque questa immagine, la prima del primo, leggendario lungometraggio di Godard?

Essa è prima di tutto un *muro*: in barba a ogni regola dell'*establishing shot* posta in cima alla sequenza (e, in particolare, in cima al film), per orientare, secondo la retorica hollywoodiana, l'attività inferenziale di chi guarda, *Fino all'ultimo respiro* comincia con l'ostruire lo sguardo dello spettatore, cui nega l'immediato orientamento spaziale e la simultanea corrispondenza di volto e voce. Di più: il soggetto che appare nella zona centrale dello schermo, la figura femminile disegnata, guarda di fatto in macchina. Il muro cala (il giornale si abbassa), compare la faccia da noir di Belmondo che fuma, guarda di lato, si passa il dito sulle labbra, ma la fatica ermeneutica dello spettatore moderno trova qui una delle sue cifre più limpide. In questo senso, la prima immagine del primo Godard è la *figura di un rivolgimento linguistico*.

E tuttavia questo muro è appunto l'immagine di un'immagine. Dentro l'inquadratura c'è un'altra inquadratura, quella della pin-up voltata di spalle. Certo che richiama Patricia, ma c'è dell'altro, in verità, da vedere. Disposte una sotto l'altra, sui due lati della pagina (e dell'inquadratura), ci sono altre immagini: le vignette umoristiche che contornano la figura della

ragazza, ulteriori inquadrature nell'inquadratura. *Mai un'immagine unica, sempre almeno due immagini*, avrebbe detto più tardi Godard (e Daney gli avrebbe fatto eco, da par suo). Inoltre – Godard non può non averlo notato –, le immagini disposte in colonna somigliano molto evidentemente a una pellicola cinematografica, così come, tutta intera, la copertina-schermo che le contiene.

Insomma, la prima immagine di *Fino all'ultimo respiro* è una figura del cinema. Nei primi secondi del suo primo lungometraggio Godard fa quello che farà sempre: parla del cinema e della sua natura. E del suo costitutivo rapporto col mondo. Perché – la cosa è fondamentale – quella immagine Godard *l'ha trovata* il giorno delle riprese dell'inquadratura in questione. È la prima pagina di "Paris Flirt" acquistato prima di girare (anche se il regista aveva già subito stabilito che Michel avesse in mano *una* copia, ma quale?, di quello stesso giornale) e di cui, progettando il film (rielaborando il soggetto fornitogli da Truffaut), non poteva conoscere il contenuto.

È il lavoro della contingenza che determina, di fatto, l'impianto figurativo dei primi istanti di *Fino all'ultimo respiro*. In questo senso, quella che apre il film è una *figura del cinema di Godard e di tutto il cinema moderno*. Che ha messo al centro dei suoi pensieri il rapporto fondativo, ineludibile, tra il farsi del sensibile e il dispiegarsi della forma. Tra la vita e la messa in forma della vita. Che è quello che il cinema è sempre stato.

Fino all'ultimo respiro. Regia: Jean-Luc Godard; soggetto: François Truffaut; sceneggiatura: Jean-Luc Godard; fotografia: Raoul Coutard; montaggio: Cecile Decugis, Lila Herman; musiche: Martial Solal; interpreti: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg; produzione: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie; distribuzione: Euro International Films; origine: Francia; durata: 90'; anno: 1960.

Oltre la soglia

Alessia Cervini

Au hasard Balthazar di Robert Bresson.



*Due corpi divisi da qualcosa di ignoto. Due corpi attratti da qualcosa di ignoto.
Gesti, parole, sguardi che misurano incessantemente
la distanza che li separa e allo stesso tempo la potenza del segreto che li avvicina.
Dovremo cercare di misurare tutto questo con la macchina da presa.*
Luc Dardenne

In questi giorni strani, il pensiero va all'immagine di due mani che si sfiorano, e poi subito dopo, per pudore, si allontanano. Sono le mani di due giovani, Marie e Gérard, protagonisti di uno dei film più belli di Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*. In quelle due mani c'è non solo il senso di tutto il cinema di Bresson, c'è forse il senso di ciò che fin qua abbiamo definito umano e che oggi sembra vacillare sotto l'attacco di un virus di cui sappiamo ancora troppo poco.

Umana è la distanza fragile che separa le due mani, profana perché quella distanza sta lì solamente per essere violata. Desiderare significa sapere di poter rompere in ogni momento la soglia invisibile che separa il mio corpo da quello del mio prossimo. Il cinema di Robert Bresson (come quello dei fratelli Dardenne e molti altri) è la messa in immagine di questo desiderio che dalle mani si trasferisce allo sguardo, alla distanza che la macchina da presa sa giustamente calcolare fra sé e i corpi che filma, approssimandosi e allontanandosi alternativamente.

La distanza dai nostri simili che oggi siamo tenuti a tenere risponde a un tentativo estremo, giunto forse oltre tempo massimo, di sacralizzare il valore della vita umana, separandola dal commercio con il mondo. E in effetti, lo leggiamo nel Vangelo secondo Giovanni, anche Gesù - spirito divenuto carne - subito dopo la sua resurrezione si rivolge a Maria Maddalena (la donna che i Vangeli apocrifi indicano come la sua amante)

con una invocazione celebre: “Noli me tangere”. L’esortazione a non toccare il suo corpo è l’affermazione più forte di non fare più parte del mondo, di aver fatto ritorno alla casa del Padre, al regno dei cieli. Oggi quella espressione risuona come un monito per l’intero genere umano: di stare su una soglia oltre la quale nulla sarà come prima. Ma di che sostanza saremo fatti, se non di carne?

Che ne è dunque dell’uomo quando gli è imposto – per una condizione che dicono di necessità – di rinunciare al suo contatto con il mondo? Un contatto che avviene attraverso i sensi e produce pensiero. È una delle affermazioni che più ricorsivamente torna nei lavori di Jean-Luc Godard dalle *Histoire(s) du cinéma* a *Livre d’image*: l’uomo pensa con le mani, e il mestiere del regista/montatore lo conferma. Se questo è vero, ciò di cui ne va in questi giorni, è dunque la capacità stessa di pensare, che da sempre ha fatto dell’uomo ciò che è. Privato delle sue mani, l’uomo è privato del suo pensiero: ne abbiamo già più di qualche conferma.

Au hasard Balthazard, il cinema di Bresson, forse addirittura il cinema per intero sono là per ricordarci che tutte le soglie, almeno fin quando siamo umani (fin quando cioè siamo in grado di desiderare), esistono per essere abbattute, superate, attraversate in avanti e indietro. È il desiderio che ci rimane: tornare presto a questa consapevolezza.

Au hasard Balthazar. Regia: Robert Bresson; sceneggiatura: Robert Bresson; fotografia: Ghislain Cloquet; montaggio: Raymond Lamy; musiche: Jean Wiener; interpreti: Anne Wiazemsky, François Lafarge; produzione: Argos Film; origine: Francia, Svezia; durata: 95'; anno: 1966.

L'amore ai tempi dell'epidemia

Marcello Walter Bruno

Morte a Venezia di Luchino Visconti.



Poi irrompe l'Evento – quello (in)atteso dai tempi di Heidegger e di Badiou – e tutte le opere d'arte si prestano all'improvviso ad un'ermeneutica dettata dalla contingenza.

Non ho mai amato Visconti, anche se riconosco la genialità dell'incipit di *Ossessione*, e non ho amato *Morte a Venezia* quando l'ho visto al cinema alla fine del liceo. Ma adesso che siamo in piena pandemia da Coronavirus, questo film buono per le lezioni di cineturismo, questo film sostanzialmente muto dove non c'è niente da guardare se non il voyeurismo del protagonista, dove non succede niente se non la *flânerie* di un dandy che incontra la passante di Baudelaire nel vestito da marinaio di Corto Maltese (il personaggio di Hugo Pratt è associabile alla prima scritta che compare nel film: il nome Esmeralda), – adesso questo film sembra parlare ad un'epoca in cui anche l'andare a zozzo è sostituito da un obbligo alla visione a distanza.

Erranza e veggenza: ma non è Neorealismo, è Grand Tour. L'immagine-percezione si scontra e s'incontra con l'immagine-affezione, il volto che rimanda al corpo come oscuro oggetto del desiderio, e invano aspira a farsi immagine-azione: il turismo è sì sessuale, come si conviene all'immaginario di massa sull'Italia e su Venezia (si riveda *Tempo d'estate*, targato David Lean 1955, dove la protagonista è un'attempata signorina americana alla ricerca del *latin lover* destinato a produrre l'esperienza indimenticabile), ma la pulsione non diventa strategia di seduzione, e i palpiti del cuore finiranno con un infarto.

L'atmosfera ovattata del Grand Hotel Des Bains – un luogo iconico quanto la Fenice di *Senso* – fin dall'inizio s'impregna di elementi non filmabili: il caldo dello scirocco come vento della pazzia; e soprattutto il puzzo del medicinale versato dagli inservienti del comune (i manifesti firmati dal sindaco alludono al colera ma non lo nominano, come invece

succederà per quelli che legge Leopardi nella parte napoletana di *Il giovane favoloso* di Martone). E all'improvviso diventa congrua quella scenetta iniziale con i bersaglieri a passo di marcia: il territorio è già militarizzato, il dorato isolamento al Lido è già una quarantena.

Esmeralda: il nome della nave che porta Ascenbach a Venezia (nella luce impressionista di un Monet) si rivela poi il nome della bella prostituta del bordello, che peraltro suona al piano *Für Elise*, magicamente proseguendo una precedente esecuzione di Tadzio. Siamo in piena metafisica della puttana, per dirla con Laurent de Sutter, poiché l'efebico Tadzio non è il semplice complemento oggetto del desiderio del protagonista: troppo spesso, mentre va via di spalle, si gira e guarda («Caratteristica della civetteria è il guardare con la coda dell'occhio insieme al volgere il capo a metà» aveva scritto Georg Simmel nel 1909, in un saggio sulla civetteria che Thomas Mann potrebbe aver letto); dunque risponde, lasciando ad Ascenbach (e allo spettatore) l'onere dell'interpretazione di questa coazione a ripetere.

La lunga sequenza dei pedinamenti geolocalizzati dalle targhe (Fondamenta de la Malvasia Vecchia, Rio Menuo o de la Verona) è strutturata in un preciso gioco della relazione amore/morte, desiderio/rischio: in un'inquadratura, a metà strada fra Tadzio (su un ponte) e Ascenbach (su un altro ponte, come un'altra nota in uno spartito architettonico) si colloca il disinfestatore con il suo liquido biancastro e maleodorante (candeggina?); in un'altra, i due sono separati dal fumo nero di un fuoco crematorio; in un'altra ancora, Tadzio si mette in posa scultorea in mezzo a due manifesti di segnalazione pericolo, a confermare che è proprio lui l'agente della pestilenza.

Alla fine, Aschenbach crepa di mal di cuore/amore e Tadzio rimane eterno in posa davanti al treppiede di una macchina fotografica: il cinema è la morte al lavoro, ma anche il desiderio in vacanza. Come aveva spergiurato il direttore del Des Bains: "Non c'è nessuna epidemia".

Morte a Venezia. Regia: Luchino Visconti; soggetto: Thomas Mann (romanzo); sceneggiatura: Nicola Badalucco e Luchino Visconti; fotografia: Pasquale De Santis; montaggio: Ruggero Mastroianni; musiche: Gustav Mahler, Franz Lehár, Modest Petrovič Musorgskij, Ludwig van Beethoven; interpreti: Dirk Bogarde, Romolo Valli, Marisa Berenson, Carole André, Björn Andrésen, Silvana Mangano; produzione: Warner Bros.; distribuzione: Dear International; origine: Italia, Francia, Stati Uniti d'America; durata: 130'; anno: 1971.

La distanza del desiderio

Alessandro Canadè

Paris, Texas di Wim Wenders.



Accade tutto in un istante. Un movimento improvviso ma folgorante.

Siamo nel prefinale del film. La missione di Travis, quella di ricomporre la famiglia, sembra poter trovare finalmente conclusione. Insieme al figlio è riuscito a rintracciare la moglie Jane, seguendola fino al locale dove si esibisce offrendosi agli sguardi degli uomini. Lasciato il bambino in macchina nel parcheggio, entra nel locale. Tutto qui è bagnato da una luce rossa. Travis attraversa lentamente una grande sala guardandosi attorno: alcune donne in abiti discinti in attesa dei clienti sono sedute attorno ai tavoli e gli rivolgono delle occhiate distratte; una piccola band sta provando gli strumenti; una donna bionda vestita da infermiera attira per un momento la sua attenzione. Travis continua a guardarsi attorno, è disorientato. Non ha ben capito in che posto è capitato. E noi spettatori con lui.

A un certo punto però la sua espressione cambia. In soggettiva, vediamo il suo lento ma decisivo avvicinamento verso una coppia appoggiata al bancone di un bar. Un uomo e una donna. L'uomo è di profilo, la donna di spalle. La donna è bionda e indossa un corto vestito fucsia che le lascia scoperta la bianca schiena. Stacco. Dalla soggettiva si passa al primo piano di Travis, che continua ad avanzare verso i due. L'uomo al bancone, avanzando a sua volta verso Travis, gli dice che non può rimanere, deve andarsene. Stacco. Travis annuisce, gli volta le spalle e si allontana. Ancora stacco. Torniamo sulla donna, che ora si volta verso Travis. È Jane. Si volta senza riconoscerlo, perché è lontano e ora è lui a essere di spalle.

Due sguardi, quelli di Travis e Jane, che non riescono a incontrarsi, che sfuggono, che restano incompiuti, distanti dal proprio oggetto del desiderio. Ed è proprio l'incompiutezza la forza di quest'immagine (e di questa sequenza), capace di dare corpo cinematografico al desiderio stesso, irriducibile in quanto tale a qualsiasi compimento. D'altra parte tutto *Paris, Texas* è centrato sulla distanza dal proprio oggetto del desiderio e su un

contatto sempre interdetto: dal muto dialogo tra Travis e il figlio quando, tornando da scuola, i due camminano sui marciapiedi opposti imitando l'uno i gesti dell'altro; ai dialoghi, sempre col figlio, mediati dai *walkie talkie*; fino ad arrivare al riconoscimento finale tra Travis e Jane davanti allo schermo del *peep show*.

Un'immagine questa in cui la distanza è allo stesso tempo riaffermata (dalla mediazione dello schermo), e in qualche modo anche cancellata (grazie al cinema) dalla dissolvenza incrociata, che tiene insieme per la prima volta marito e moglie. Un'immagine che permette di "toccare" a distanza un oggetto perduto, per un momento riconquistato.

C'è in questo mancato incontro visivo quasi l'eco del divieto evangelico del *Noli me tangere* (e *Paris, Texas* è un film che si confronta continuamente con gli archetipi: dalla Bibbia all'Odissea fino ai classici del cinema americano), di Gesù risorto che tiene a distanza Maria Maddalena protesa verso di lui accanto al sepolcro scoperchiato.

Noli me tangere, ovvero, non toccarmi, non trattenermi. Ma non smettere di desiderarmi.

Paris, Texas. Regia: Wim Wenders; soggetto: Sam Shepard; sceneggiatura: Sam Shepard, L.M. Kit Carson; fotografia: Robby Müller; montaggio: Peter Przygodda; musiche: Ry Cooder; interpreti: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski; produzione: Road Movies Filmproduktion, Argos Films; distribuzione: Academy Pictures - General Video; origine: Germania Ovest, Francia, Regno Unito; durata: 150'; anno: 1984.

Una coloritura di superficie

Daniele Dottorini

Velluto blu di David Lynch.



C'è un'esigenza diversa, oggi, nello scrivere di cinema. O forse si rivela più chiaramente l'urgenza che ne sottende da sempre il gesto: quella di offrire uno sguardo attraverso cui orientarsi nel mondo, soprattutto ora, in cui il disorientamento prevale nello sguardo di chiunque. Quale immagine, quale sequenza balza alla mente repentina per associazione con il tempo presente? Le regole sono arbitrarie, frutto di un colpo di dadi, o di un incontro fortuito. Mi imbatto pochi giorni fa in un tweet di uno sconosciuto che ha postato una foto della sua finestra. Sul vetro lo sconosciuto (colpo di genio) aveva attaccato un adesivo trasparente, con una scritta: "Directed by David Lynch". Ecco che improvvisamente il mondo da lui esperito attraverso la finestra trova un ordine, folle e visionario: il mondo diretto da David Lynch. Ho trovato quel gesto straordinario, anche per il tentativo, malinconico e ironico insieme, di creare un'immagine della propria esperienza, della propria percezione: un'immagine cinematografica.

Ecco, Lynch. Mi viene incontro allora un'altra immagine, posta all'inizio di *Velluto blu*. Una sequenza di immagini di prati, case e staccionate piene di colori, una musica dolce e malinconica, il ritratto di una comunità felice? Un uomo è fuori, nel suo giardino, sta innaffiando il prato. All'improvviso ha una contrazione di dolore, si porta la mano dietro la testa, crolla riverso sul prato. Dal tubo continua ad uscire potente il getto d'acqua che dall'inquadratura sembra provenire direttamente dai suoi genitali. Un cagnolino si avvicina e cerca di bere l'acqua che esce copiosa dal tubo. La macchina da presa si allontana, ma non verso l'alto o lateralmente: letteralmente affonda, oltrepassa i fili d'erba, inquadra il suolo. Ecco che allora quel mondo idilliaco scompare; ad uno sguardo ravvicinato, sotto la superficie della realtà colorata c'è un mondo oscuro, che è questo stesso mondo, non separato, non altro. Un mondo pieno di

insetti, di forme di vita quasi invisibili, che Lynch mostra come un mondo brulicante e repellente insieme.

Nel libro-intervista con Chris Rodley, *Lynch secondo Lynch* (Dalai, 1998), il regista americano utilizza ad un certo punto un'immagine, quella di un albero, bello e rigoglioso. Se proviamo ad avvicinarci sempre di più, fino quasi a toccarlo con gli occhi, quella bellezza e quella maestosità mostrerà anche altro: sotto la sua corteccia ci sono file di formiche rosse.

Ecco allora farsi strada un'immagine, non la più potente, non l'unica, ma un'immagine. Non dice tutto il presente, non abbraccia con la sua potenza la complessità di una esperienza come quella che tutti noi stiamo vivendo, ma dice qualcosa di tutto questo: essa mostra attraverso il cinema l'inconsistenza dell'illusione di realtà che costituisce il nostro mondo quotidiano; essa è appunto una coloritura di superficie, ma il reale irrompe a volte con forza, scardinando le nostre costruzioni, che chiamiamo normalità, realtà. Mentre scrivo tante altre immagini emergono, che sembrano legarsi all'incipit di *Velluto blu* con un movimento fluido, naturale. Sono i molti sguardi che rendono grande (ancora) il cinema.

Velluto blu. Regia: David Lynch; soggetto: David Lynch; sceneggiatura: David Lynch; fotografia: Frederic Elmes; montaggio: Duwayne Dunham; musiche: Angelo Badalamenti; interpreti: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper; produzione: Filmauro; distribuzione: Filmauro; origine: USA; durata: 121'; anno: 1986.

Sentirsi a casa

Roberto De Gaetano

Caro diario di Nanni Moretti.



Passeggiare, scrivendo un diario. Sullo sfondo semplici case, muri scrostati, barche. E poi il personaggio arriva in un campo di calcio, si volta a vedere se c'è qualcuno, ed inizia a calciare in alto un pallone, abbandonato lì nel campo. Una volta, una seconda, più volte: vederlo salire, aspettarlo scendere. Il punto di vista si allontana, l'uomo continua a calciare, ma oramai è entrato nel paesaggio. Un paesaggio d'acqua: il mare con onde leggere, un canale di acqua stagnante, e pozzanghere lungo tutto il campo.

Il Nanni Moretti di "Isole", episodio centrale di *Caro diario*, ci riconsegna in un'unica sequenza il processo di conquista di una libertà progressiva, che passa per il far girare a vuoto la prassi. La libertà del *passeggiare* su cui si innesta quella dello *scrivere*, ed entrambi si convertono nel *gesto* sportivo solitario, che vanifica l'azione vera e propria. Non ci sono squadre che possano giocare, e la palla si trasforma in una sorta di rochetto (il *fort/da* freudiano) che torna sempre a sé e che dà vita ad un gesto ludico intransitivo: calciare e tornare a calciare, per il semplice piacere infantile di farlo.

Passeggiare per il personaggio significa deambulare alla ricerca di se stessi e della propria ispirazione. Atto autoriflessivo, in cui il soggetto contempla il proprio essere al mondo nell'attraversamento libero dello spazio. E lo stesso atto riflessivo riguarda la scrittura diaristica, scrivere di sé per sé, nella coincidenza di soggetto ed oggetto. Così come giocare da soli a palla attesta il piacere puro che senza competizione alcuna fa *sentire a casa propria* il soggetto.

Un soggetto dunque che *contempla* se stesso passeggiando, scrivendo, giocando. In questo modo riconsegna a sé la sua potenza di vita, senza compiere azione alcuna. Di questa contemplazione si fa carico anche il punto di vista di Moretti regista, che iscrive e include alla fine il personaggio (Moretti attore) nel paesaggio, oggetto di mera contemplazione.

Nell'attraversamento di un paesaggio insulare e meridiano, la solitudine del personaggio diventa la via per l'acquisizione libera e

riflessiva di uno stare bene con sé, di un sentirsi a casa nel mondo, nel qui ed ora del passeggiare, dello scrivere, del giocare. E il cinema è capace di raccontarci questa potenza di vita riflessiva.

Esattamente l'opposto del nostro attuale "restare a casa", che è di fatto un non sentirsi mai veramente a casa, espropriati di ogni vera possibilità di contemplarci e ritrovarci. Espropriati di ogni possibilità di giocare. E di raccontarci nel nostro quotidiano: nonostante tutti i tentativi e i progetti che in questi giorni ci vengono annunciati. Ma i dispositivi di controllo e quelli disciplinari che caratterizzano il nostro presente aprono ad un immaginario dove il distopico ha assorbito il commedico. E dove la vita prende la forma obbligata della preservazione e della cancellazione del contatto nella insularizzazione sociale diffusa.

Tornare a vivere significa allora e più di tutto poter tornare a calciare una palla in un campo vuoto. Così, solo per il piacere di farlo.

Caro diario. Regia: Nanni Moretti; soggetto e sceneggiatura: Nanni Moretti; fotografia: Giuseppe Lanci; montaggio: Mirco Garrone; interpreti: Nanni Moretti, Renato Carpentieri, Antonio Neiviller; produzione: Sacher Film, Banfilm - La Sept Cinéma; distribuzione: Lucky Red; origine: Italia, Francia; durata: 100'; anno: 1993.