

Soglie e contatti

Venezia 2008

BRUNO ROBERTI

...noi disorientati davanti a ogni porta, davanti a ogni segno di orientamento. Ci troviamo tra un davanti e un dentro. E questa scomoda posizione definisce tutta la nostra esperienza, quando sin dentro di noi si apre ciò che ci riguarda in ciò che vediamo.

(George Didi-Huberman

Il gioco delle evidenze, Fazi Editore, 2008)

Un film che ci affascina, che capta il nostro *dentro* e lo porta verso una *esternità*, che è esperienza concreta della visione, è l'accesso di un desiderio e di uno sguardo, invita ad entrare e insieme tiene a distanza, introduce a una prossimità e insieme produce un impatto in cui lo sguardo si torce, si deforma, procurando un *ritorno* della visione, che ci riguarda divaricandoci tra un tempo che si allontana come passato e un tempo che si approssima come futuro, rendendoci *dispersi*, paurosi, disorientati, sospesi nella crucialità del presente, nella sua apertura in cui tutto avviene, tutto è possibile, a patto di accettarne l'impossibilità. A Venezia i film che ci hanno introdotto in un tale *perturbamento*, in una impressione di *unheimlichkeit*, avrebbe detto Freud, lavoravano tutti su questo movimento paradossale che si realizzava, si concretizzava, godeva e soffriva *sulla soglia* tra assenza e presenza, apertura e chiusura, me e l'altro, e sempre questa soglia si produceva come un contatto possibile-impossibile tra il corpo che vedo e il corpo che tocco, o meglio tra la possibilità di toccare un impossibile da vedere e figurare e la possibilità di incarnare nella visione una immagine che fugge, che scarta continuamente il tempo, che, come la *ninfa* studiata da Warburg, diventa la vista stessa del toccare e del cadere, di una evanescenza tattile, di una fantasmaticità velata che si fa schermo tattile, pannello di tempo, movimento *montante -montato* che si addensa nella temporalità, nel grumo di tempo. In *Achilles and the Turtles* di Kitano questa condizione del paradosso temporale viene assunta proprio nella sua epitome filosofica più emblematica, in un mirabile *cartoon* iniziale (che poi dipana le emorragie di tempo dei corpi-pittura successivi e rende come raramente sullo schermo la *malinconia* di uno stato figurale paradossale: quello del nostro stato nascente come corpi di tempo, che mentre si disegnano, si tracciano su una superficie,

Achilles
and the Tortoise

come *animazioni*, vengono pietrificati solo per potersi sciogliere nel sangue della vita, nel fluire e rifluire continuo di una nascita allo sguardo che non può non elaborare il lutto della perdita). La corsa che non colmerà mai la distanza e la perdita, che lascerà sempre un vuoto di immagine è per l'appunto il disegno di una esistenza, e nello stesso tempo è l'atto creativo assunto nella sua pulsione interminabile e nel suo immediato contatto, di "messa in linguaggio", dell'atto stesso di filmare: qui il pittore "della domenica" (dei tempi vuoti, della *minorità*, destinato, come il Kafka di cui parlano Deleuze-Guattari, a un movimento della decifrazione e dell'attesa, dell'attendere continuo nella soglia tra atto del vivere e scrittura desiderante, tra parola e corpo, in modo che ogni volta questa distanza, questa minaccia di assenza, si faccia contatto, si faccia impatto e quindi trascorra nel tempo come trasformazione) che vediamo fin da ragazzino tendere a poco a poco, scivolando sulla superficie schermica, verso una incarnazione, sempre più grumosa e vischiosa, sempre più addensata sulla pelle e infiltrata nei tessuti corporali, dell'immagine verso il suo farsi corpo, diventa il corpo glorioso di Kirano *soi meme*, che in una operazione di splendida alchimia, tracima, si effonde, impatta, si calcina, diventa mummia fasciata (segno baziniano dell'immagine-tempo) da cui spunta (come fu per Joao Cesar Monteiro) l'occhio interminabile, segno di resurrezione di un corpo visto che, come nel *Noli me tangere*, invita al contatto tenendo a distanza, qualcosa che solo come corpo intatto può rinascere alla vista dopo tutti i possibili disfacimenti, dopo che le tinte e lo spettro intero dei colori-materia lo hanno allucinato e reso allo schermo, al cielo della visione, per riportarlo sulla terra delle immagini, accanto al fiume della vita, su quel ponte finale in cui Kirano incontra la dolcezza di Renoir, dopo essere passato attraverso il comico sacrificale di Jerry Lewis o di Martin Scorsese.

L'incontro finale sul ponte, accanto al fiume, in un paesaggio liminale, fra il pittore e la moglie è un riattingere il contatto appunto sulla soglia e un elaborare la *mutterleibphantasie*, il ritorno fantasmatico all'amore della madre, al luogo delle nascite, al ventre materno.

Freud ci dice che gli uomini "provano maggiormente questo disorientamento dell'*Unheimliche* davanti al sesso femminile: quando si apre davanti a loro questo strano luogo, così strano in verità perché impone questo ritorno alla propria casa (*das Heimische*) perduta, alla soglia varcata di ogni nascita"¹. Ed è in un luogo liminale per eccellenza, alla soglia tra la vita e la morte, che si apre (figurando il corpo femminile come rifluire, come un ritorno paradossale che cade, tal quale tra l'atto e la parola *cade l'ombra*, come scriveva T.S. Eliot) il film di Julio Bressane *A erva do rato*. Il movimento inaugurale del film si ripiega in onde, in richiami: la caduta di Elle nel cimitero marino {dunque una doppia soglia, tra vita e morte e tra terra e mare, così come una doppia figurazione: la pagina del tempo che si scrive a onde

¹ cfr. G. Didi-Huberman *Il gioco delle evidenze*, p.161.

come nel *Cimitero Marino* di Valery) si involupa con l'abbagliante inizio di forme che transitano nella visione, come fossilizzazioni che riprendono vita, ossificazioni di immagini che si *incarnano* nella emulsione della pellicola (immagini-impossibile) e con l'altra immagine-limite, ancora la soglia di un contatto: la *linea d'orizzonte*, lo sfumare tra cielo e terra che, nietzscianamente (dice Bressane), segna il *Je* che viene preso e aperto, messo in gioco, il *me* che mi riguarda, che mi implica come *incontro con l'altro*, un incessante *en-jeu*. Lei viene condotta alla casa dove abita lui. Ma quella casa e quella stanza da letto (così come quel bagno in cui il corpo di lei nudo-velato si immerge) è un luogo, una dimora inquietante che in sé possiede la *futurità* del luogo delle origini: è il luogo di tutti i possibili, il luogo reversibile, il luogo-corpo in cui lui e lei sono destinati insieme a fondersi e a separarsi incessantemente. È il luogo del cinema e in quanto tale il deposito reviviscete delle immagini in cui tale ritorno del femminile, tale discesa alle Madri, a seguito del *vuoto* scavato dal nome del padre, dal *pere* scrittore, induce, lacanianamente una *pere-version*, una torsione dell'immagine sul corpo leggente-scrivente di Elle che non può non scivolare, dal corpo che legge e scrive, al corpo che è in sé scrittura e lettura, visibile e leggibile, corpo che nella sua nudità abissale *si dà* alla luce, come un negativo fotografico e *perviene all'incarnazione* soltanto ossificandosi, calcinandosi, *disincarnandosi*. È un moto di sfaldamento e insieme di riaggrumazione del corpo memoriale, della genealogia dei corpi, della morfologia delle immagini che Bressane persegue riversando e dispiegando, come già in *Sao Jeronimo*, la potenza di un *divenire animale* sulla morfologia geologica del paesaggio brasiliano, sulla scrittura arcana e in-decifrabile dei picchi antropomorfi, delle montagne e dei precipizi atlantidei, di quella lingua *erculea* che si pietrifica, come il passo di un gigante, e insieme rovina, si sfalda, si polverizza e infine si anima, tremando come uno squassamento sensoriale, in quella *danza di fossili* che è il film e che è il corpo di Elle che si torce, si piega, si distende, si apre e si dischiude, si *scheletrizza* per poi depositarsi e volatilizzarsi nell'*aria delle immagini*. L'*esterno*, l'aperto, il *divenire geologico-animale*, la potenza degli elementi immaginali viene riversata con una magia pulsionale dirompente in un interno concentrato, in una dimora-corpo-set che, come avveniva per i film di Cocteau (ad esempio la reggia delle metamorfosi di *La belle et la bete*) assume una vita propria e la estroflette dalle pareti, dai tavoli, dalle porte. Un luogo *animale* e una dimora delle anime da cui far emergere l'abisso delle immagini, in cui dischiudere il luogo segreto dell'*origine du monde*. Bressane ne fa un ricettacolo di *luce*, il luogo di un processo di *apprendimento-apprensione* della luce, e del divenire luminoso in *sonorità marina*, in eco profondo del mare, e del punto in cui le profondità marine si incontrano con il fuoco della terra. Il finale sulla porta *obliqua* della casa chiusa da cui proviene il *suono delle immagini*,

- 2 (G.Didi-Huberman
op. cit., p. 165.
3 G. Didi Hubermann
Etre Crane, Edition
de Minuit, Paris,
2000, p. 64.

del fare immagini letteralmente, “apre allo spettatore qualcosa di simile all'entrata di un tempio o di un luogo inquietante - un luogo *aperto* davanti a noi, ma per tenerci a distanza”, in una dialettica apertura-chiusura che è anche quella dello scatto, dell'otturatore, dell'obiettivo, del *passaggio di luce*, “questa porta, infatti, rimane davanti a noi affinché noi non varchiamo la sua soglia, o piuttosto affinché non temiamo di varcarla, affinché differiamo continuamente la decisione di compiere il passo. E in questa *differance* risiede - si sospende - tutto il nostro sguardo, tra il *desiderio* di passare, di toccare la meta, e il *lutto* interminabile, come interminabilmente anticipato, di non aver mai potuto toccare la meta”².

Il *differire* non è soltanto un moto di *alterazione* delle immagini, il segno dell'irrompere della potenza dell'*altro*, ma è anche il rumore del tempo, il rilanciare, divaricando l'ancestrale e la dimensione di futurità, il tempo *anacronico* del vedere-toccare, il depositarsi-sfaldarsi del tempo nel con-tatto delle immagini. È una *differance* come una *differenza*, il di-venire, il propravvenire con il passo felpato del felino e il *tendere* l'estrema muscolatura di una immagine impossibile, di una tigre-assenza, di una pantera profumata, di un felino fantasma, della femmina-felide la cui danza fossile provoca il limitare tattile, concreto *tra* le immagini che si sconcatenano che mettono in contatto l'aldiqua e l'aldilà. La “Onza” in America Centrale è infatti un felino selvatico, vissuto ai tempi dei *Conquistadores*, nello zoo di Montezuma, e che attaccava in pieno giorno, improvvisamente, e si credeva estinto finché nel 1986 un esemplare non attaccò un mandriano, Andres Murillo, che per difendersi lo uccise: allora il cadavere congelato dell'animale si rivelò essere una femmina e, in quanto anello di congiunzione tra il puma e il ghepardo, qualcuno parlò di *fossile vivente*. Dell'animale femmina si conserva ancora il *cranio*. Ciò che Bressane qui opera è una sorta di *filogenia* delle immagini, l'emergere di qualcosa che possa “toccare il pensiero”, un linguaggio emergente e nascente nel suo rianimarsi da “fossile che si fossilizza fino a *snellire* la fragilità fotogrammatica nell'elasticità di un *pumaghepardo*” (L. Esposito). Bressane filma il pensiero in una sorta di *scatola cranica* al cui interno si estroflette, bipartizzandosi, una soglia di captazione che è l'apertura di un sesso, il sesso femminile che non solo emerge fotograficamente ma si apre nella profondità per chiudersi nella superficie, in un “divenire-tempo del luogo, e un divenire-luogo del tempo. Questione, quindi, di sedimenti, d'interstizi, di contatti”³.

Vegas: Based on
a True Story

Questi sedimenti, questi resti, queste emergenze in cui si può *toccare il tempo* vengono filmati in un afflato *stellare* che si spande in nebulosa e si deposita in pulviscolo, dalla camera sensibilissima di Amir Naderi in *Vegas: Based on a True Story*. Si tratta ancora una volta per Naderi di una *corsa del tempo*, della persecuzione e dell'ossessione di un suono profondo, *subliminale*, che qui è il rombo della terra,

sotto un appezzamento minuscolo di giardino, all'interno-esterno, anche qui, di un luogo che è sospeso tra un passato abissale e una futu-rità che si rilancia nello sforzo, nell'afflato, nell'abbraccio, nello scava-re, nel divellere, nel carezzare, nel sospingere, nel colpire, nel lanciare: tutti gesti che in Naderi diventano *filmici* e assumono il respiro del classico. Il respiro della terra di Ford e Walsh, la *tensione* dello spazio lavorato di Huston, con i suoi nessi tra sforzo e *manque*, la genealogia dell'estraneo nella terra di nessuno, nel deserto e insieme l'addensa-mento naturalistico, lo *squartamento* escavante dell'immagine stratifi-cata di Stroheim: Naderi mentre ritorna alla dialettica in fuga dell'ac-qua-vento-sabbia, all'originaria dis-appartenenza e alla ossessiva vetto-rialità, alla corsa infuocata dell'occhio-mano-orecchio dei suoi perso-naggi, riattinge tutta la genealogia americana del classico che viene *estratto* dal terreno delle immagini e viene *aperto* come un vaso di pan-dora, dissugellandone furiosamente il respiro, nella sua lunghezza-durata, nella sua circoscritta e risplendente *evidenza* e nella sua *tensiti-vità*. Una lucida, marxiana ricognizione, leninisticamente e appassio-natamente *dedita* alla strategia di una trasformazione, dei rapporti economici, come della *microfisica* familiare delle dinamiche di potere, e *revulsionata*, dinamizzata fino alla delocazione e rilocazione di un set che sembra condensare la scommessa del cinema: il procedimento di costruzione stesso del film avveniva nella *costellazione* del rilancio, in una *eikon-omia* che rendeva, nello scommettere il denaro, un segno alla sua destinalità di icona, di supporto immaginale, di *passaggio*, soglia e contatto per il movimento di *emergenza* delle immagini, dislo-cate nelle falde di tempo, come nelle zolle di terra, qualcosa di cui si *attende* la venuta alla luce, ma che ci si accorge che è veggenza in sé, luce nera, cecità tattile, visione non-mai-vista, in sé, nel corpo sem-plice e complesso, intessuto dagli elementi, del nostro corpo vedente-visto.

Visibile-invisibile, come per l'aforisma filmico geniale di De Oliveira: soglia e contat-to tra l'aldiqua e l'aldilà delle immagini, il *recto-verso* che non cessa di invilupparsi-svilupparsi sotto i nostri occhi, con i nostri occhi. Traiettoria di sguardi che precipitano da una verticalità incommensura-bile e si immergono nella vitalità di una materia che resiste, una *resistenza* interminabile del cinema, oltre il cinema, *nel* dentro-avanti del cinema.



Vegas: Based
on a True Story
di Amir Naderi