

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

XX Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-ART/06 - Cinema, fotografia e televisione

Massimiliano Fierro

TRA LE IMMAGINI: L'INTERVALLO CINEMATOGRAFICO

SUPERVISORE

Prof.ssa Barbara Grespi

ANNO ACCADEMICO 2007 / 2008

Università degli studi di Bergamo
Dottorato in Teoria e analisi del testo
XX Ciclo

TRA LE IMMAGINI: L'INTERVALLO CINEMATOGRAFICO

Supervisore: Prof.ssa Barbara Grespi
Tesi di dottorato di Massimiliano Fierro

INDICE

INTRODUZIONE	I
A MONTE, L'INTERVALLO	
1.1 <i>Con-dividere: Lumiere</i>	1
1.2 <i>Illusione e sofferenza</i>	5
1.3 <i>Tra materia e smaterializzazione: il con-tatto intervallare</i>	10
1.3.1 <i>La manovella che avanza e fa avanzare</i>	26
1.3.2 <i>Cinema: uno sguardo-atravverso?</i>	28
1.4 <i>L'essere sospesi</i>	31
L'INTERVALLO DI DZIGA VERTOV	
2.1 <i>L'intervallo: il movimento fra le inquadrature</i>	37
2.2 <i>Cogliere la vita sul fatto attraverso film che producono film</i>	44
2.3 <i>L'uomo con la macchina da presa</i>	58
2.3.1 <i>Girare la manovella...scorre il treno sulle rotaie</i>	66
L'INTERVALLO DI PETER TSCHERKASSKY	
3.1 <i>Iconologia e genealogia delle immagini: accecare graffiando, colare macchiando</i>	76
3.2 <i>Perchè Peter Tscherkassky</i>	82
3.3 <i>Del verticale e dell'orizzontale: S.M.Ejzenstejn</i>	96
3.4 <i>Un viaggio nella materia per raccontare diversamente: Tscherkassky</i>	108
HORROR PLENI	126
BIBLIOGRAFIA	136
FILMOGRAFIA	142

INTRODUZIONE

<<...io non dipingo le cose, dipingo le differenze tra le cose...>>

Henri Matisse

Una distanza nella vicinanza, una *frattura* nella continuità, una sospensione nel mezzo di un'azione, una resistenza delle forme al flusso omogeneizzante: l'idea che sorregge queste pagine è la nozione, non proprio specialistica, di intervallo. Non si tratta, a rigor di definizione, di un concetto tipicamente cinematografico, in quanto può indicare, scegliendo ad esempio l'ambito musicale, la *differenza* di altezza tra suoni. Ma è proprio allestendo una sorta di riflessione generalizzata sulla questione *differenziale* e su quella intrinsecamente connessa del *tra*, che procederemo verso sconfinamenti teorici capaci di suggerire nuovi percorsi. La stessa etimologia ci viene in soccorso: il termine intervallo viene dal latino *intervallu(m)*, composto da *inter* ('tra') e *vallum* ('vallo'), quindi, propriamente, lo spazio situato *fra* due valli. In questa gola di silenzio, nel corso della quale ciò che precede è indotto a sentire l'eco e il respiro del successivo, così come il successivo del precedente, troveranno spazio e 'dimora' una serie di cineasti distanti per poetiche e forme e tuttavia accomunati dallo stesso "gesto filmante", sostanzialmente consacrato alla pratica dell'intervallo; un gesto che articola il contatto tra il flusso diegetico delle immagini, ovvero il flusso continuativo della visione, e il momento straniante e discontinuo del discorso che rende possibile quella stessa visione.

Il punto sul quale occorre preliminarmente riflettere è quindi proprio l'accezione di flusso cinematografico: la continuità del movimento, al cinema è il frutto della velocità di scorrimento della pellicola, 24 fotogrammi al secondo, tale che l'occhio, per effetto della persistenza retinica, non è più in grado di percepire i vuoti e gli intervalli tra i fotogrammi. Questa dimensione, che definiremo ipnotica, a fondamento del costruito immaginario sullo schermo, ha anche costituito, per la maggior parte del cinema, la base sulla quale istituire ed

aggiungere un altro flusso, di ordine 'contenutistico' e tematico, cioè quello che conferisce al mondo diegetico delle immagini una sorta di inviolabilità: l'immagine, in questo senso, sembrerebbe piuttosto qualcosa da fronteggiare, proprio come fosse una finestra aperta su un mondo. Ma il cinema non è e non è stato solo questo: in esso ha convissuto un'altra e complementare sensibilità, che ha cercato, in qualche modo, di mettere in relazione l'inviolabilità del mondo immaginario con la riflessività profonda di uno sguardo in esso incarnato¹. Non ci riferiamo solamente all'universo sperimentale e delle Avanguardie, come sembrerebbe più ovvio ed immediato, ma anche a quella particolare sensibilità che ha contraddistinto la nascita stessa del cinematografo. Ci sembra, infatti, che le immagini dei Lumiere, con le quali abbiamo iniziato questo lavoro, più che fronteggiarci ci circondino, così come più che aprirci un varco attraverso il quale vedere il 'reale' ci inducano a parteciparvi. La fruizione delle immagini non si risolve semplicemente nell'ordine protettivo di due mondi separati, ma in una com-partecipazione ad uno stesso 'spazio'. Allo spettatore viene offerta la possibilità di 'entrare' in quel mondo, un mondo che può rivolgere il suo sguardo verso di me (l'interpellazione dei passanti) e che può 'percepirmi' (i volti di quegli uomini spaventati). Il cinema quindi ha, fin dalla sua primordiale apparizione, una sorta di marchio indelebile, cioè l'essere un occhio-sguardo gettato nel mondo, non semplicemente davanti ad esso. Questa premessa ci permette di sottolineare, nella nozione di flusso, una caratteristica del tutto peculiare: la continuità visiva (non solo tecnica, ma anche contenutistica, cioè quello che le immagini mi raccontano, concatenandosi le une alle altre) deve, o dovrebbe, fare i conti anche con il livello di interazione che regola i rapporti tra spettatore, universo diegetico e processi di messa in

¹ La prospettiva in cui lavoriamo è evidentemente debitrice della lezione fenomenologica, secondo la quale siamo esseri gettati nel mondo, cioè circondati più che fronteggiati dalle cose; il nostro stesso sguardo, che il cinema ci restituisce come mondo immaginario, non si risolve semplicemente in un flusso visivo ininterrotto e senza falle, ma sente su di sé il 'peso' delle cose (visione intesa come reversibilità di visibile e vedente - Cfr. le opere di Merleau-Ponty, in particolare, facciamo riferimento a *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989)

forma^{II}. Si tratta di un livello che non può fondarsi unicamente sugli immediati procedimenti di identificazione (con personaggi e situazioni), ma che deve prendere in considerazione anche quegli spazi e quei vuoti, intervalli appunto, di cui la consueta narrazione orizzontale, tesa a far avanzare più che a verticalizzare e sospendere, non può farsi carico.

È stato Pietro Montani a sottolineare la portata oltre-letteraria (oltre le forme canoniche della letteratura) del cinema^{III}, capace <<...di perlustrare l'intervallo che si apre tra il dato e il senso: non le cose, ma quello che c'è tra le cose, il pathos (la passività) con cui le riceviamo e, insieme, l'attività con cui le rendiamo significanti...^{IV}>>. Un simile progetto mirerebbe a sottolineare un intreccio di sollecitazioni: nel cinema, cioè, *inter-agirebbero* la predisposizione ad 'accogliere' e a ricevere (il dato, il fuori, la referenza, il reale, le cose, l'altro, ...) e la rielaborazione e restituzione di questo stesso con-tatto avvenuto. Va da sé che l'universo diegetico (che potremmo definire *immaginario aperto*, spazio-tempo finzionale e partecipativo al tempo stesso, quindi non più inviolabile) si realizzerà sia attraverso un momento attivo, che vede nell'immagine l'esplicazione di un lavoro di messa in forma, sia attraverso un momento passivo e donativo (il suo regime rappresentazionale). Sarà proprio in questa sua ambivalenza (tra *immaginario inviolabile*, sull'ordine della continuità e del flusso visivo, e *immaginario aperto*, che accoglie il regime discontinuo e linguistico dei procedimenti di messa in forma) che il mondo diegetico

^{II} Questo rapporto a tre, regolato da dinamiche di negoziazione e di 'compromesso', così come la relazione e l'alternanza tra continuità e discontinuità, ci conduce direttamente al nucleo teorico dell'ultimo libro di Francesco Casetti: *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2005. Crediamo, infatti, che la stessa nozione di intervallo possa rientrare nel fondamentale processo di negoziazione che identifica il cinema come <<...sguardo all'insegna dell'ossimoro, e cioè capace di operare su fronti contrapposti riuscendo nel contempo però anche a compenetrarli tra loro>> (Ivi p. 12); un cinema, questo, che accoglie le istanze e le sollecitazioni del 'reale', e che rielabora quelle stesse istanze, alla luce di 'nuove' forme di 'comprensione'. L'intervallo, in questo senso, assumerebbe la funzione di intercettazione di un con-tatto avvenuto tra due elementi: sarà così per la coppia diegesi e materia, ma anche per la continuità e discontinuità,

^{III} Questo lavoro è altresì debitore della sensibilità intellettuale ed analitica contenuta nelle riflessioni di Pietro Montani, in particolare, qui si fa riferimento al libro del 1999: Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1999.

^{IV} Ivi, p. 19

intratterrà con lo spettatore un rapporto non semplicemente monodirezionale e frontale (continuità del flusso), ma partecipativo e integrale.

All'interno di questa sensibilità estetica, un posto di riguardo spetta al cineasta sovietico Dziga Vertov (capitolo II): chi più di lui, infatti, ha saputo enfatizzare ed evidenziare la profonda riflessività del visibile, nonché il profondo intrigo – ed intervallo - esistente *tra* forma e realtà, nel tentativo di spogliare il cinema da ereditate vesti letterarie e teatrali? Il regista sovietico sarà il primo a tentare una definizione scritta ed 'esplicita' (nel manifesto dei Kinoki del 1922) del concetto di intervallo, da lui inteso come <<...movimento *tra* le inquadrature...>>, resa percettibile del rapporto che le lega. Costateremo in più occasioni, che l'attenzione non andrà posta alla singola immagine, ma al vuoto che la muove e che la fonda, vuoto che non permetterà, al cinema stesso, di risolversi in pura attualizzazione drammatica (il semplice alternarsi di situazioni e personaggi), ma, come nel teatro epico di Brecht, in spazio intervallare fatto di rimandi e di sdoppiamenti, nel quale verrà a collocarsi lo spettatore con i suoi dubbi e le sue domande. Quello che è in gioco, ci sembra, non è tanto l'applicazione indifferenziata di una nozione (quella di intervallo) a più cineasti, quanto l'enfasi posta su un cinema che valorizza le proprie potenzialità linguistiche e di senso, collocandosi nel bel mezzo di un incontro *tra* corpi (corpo filmante, corpo macchina, corpo filmato e corpo spettatoriale), *tra* sguardi (riflessività del visibile) e, nell'ottica di una coppia terminologica ampiamente utilizzata in questo lavoro, *tra* materia (una sorta di radicamento materico-fisico dell'immaginario) e smaterializzazione (l'illusione immaginaria). In quest'ottica, allora, la scelta del *corpus* di opere ed autori da analizzare ha un raggio d'azione storiografica piuttosto vasto. Il primo nome da fare, nel panorama contemporaneo, sarebbe sicuramente quello di Abbas Kiarostami: crediamo, infatti, che il cinema del regista iraniano lavori esattamente nell'intervallo tra l'immediatezza dell'evento percettivo (continuità, smaterializzazione immaginaria) e pratica decostruttiva (discontinuità, materia

‘fisicità’ della messa in scena), che mette spesso a tema proprio il rapporto tra mondo finzionale e mondo fattuale (nel senso vertoviano di <<... *vita colta sul fatto*>>). Il magistrale finale di *Close up* è davvero illuminante: la dimensione intervallare si registra nella funzione spaesante assunta dal suono, *tra* presa diretta – l’audio fallato e *inter-rotto* dell’inseguimento, da parte della troupe cinematografica, del motorino sul quale viaggiano il vero regista Makhmalbaf e il protagonista del film, Sabzian, l’impostore che si è fatto passare per il regista - e musica diegetica-finzionale, che esce di colpo dal precedente registro ‘fattuale’, o di cinema-diretto, per proiettarsi improvvisamente in quello finzionale. Il salto non è avvenuto nell’ordine del visivo, ma in quello sonoro, dando vita ad uno spazio intermedio <<...*tra l’istanza di compimento narrativo della vicenda..^v*>> e la sospensione straniante suggerita dall’irregolarità del suono. Ritroviamo lo stesso tipo di sensibilità anche nel meno conosciuto *Il coro^{vi}*, cortometraggio nel quale lo spettatore è preso *tra* il vedere con i ‘propri’ occhi e l’udire con le orecchie del protagonista. Girato interamente in oggettiva, il corto ci presenta un universo sonoro articolato *tra* l’entrata e l’uscita da una dimensione soggettiva ed oggettiva: l’anziano protagonista, infatti, ha un apparecchio acustico che, una volta tolto, toglie il sonoro all’intera visione, ponendo lo spettatore in un intervallo vero e proprio, visto che è costretto a vedere con i propri occhi, ma a non-sentire con quelli del protagonista. In quell’intervallo e in quella sospensione è possibile *sentire* (tra il vedere e l’ascoltare) una risonanza emotiva davvero coinvolgente, profonda e allo stesso tempo straniante. Quello che è in gioco è la con-divisione di uno spazio-tempo che ci tiene vicini e al tempo stesso distanti da ciò che vediamo (presi nell’intervallo intercorso tra la con-divisione di una sospensione - dell’ordine del sonoro – e l’ex-pulsione da un regime visivo che, attraverso l’oggettiva, ci mantiene alla ‘giusta’ distanza). In quella *frattura*, nel corso della quale fronteggiare e stare dentro (l’immagine) dialogano incessantemente, si colloca

^v Ivi, p. 38

^{vi} In realtà potremmo annoverare tutta la cinematografia del regista iraniano.

un *sentire* che avverte vuoti e silenzi, che non lavora unicamente sulla pienezza^{VII}, lasciando che gli intervalli tra le immagini, tra il suono e l'immagine o semplicemente tra i suoni, agiscano nella loro attività sospensoria. E come non fare riferimento a *Blue* di Derek Jarman: settanta minuti di schermo blu, avvolto e 'portato' da voci, rumori, suoni e silenzi; potremmo immaginarlo quel blu, tanto non si vede altro, o sarebbe meglio dire che l'altro non si vede, perchè è là come qualcosa che non si lascia vedere (la morte) e che, tuttavia, si lascia *sentire* nell'intervallo e nella frattura aperta tra suono e immagine. Uno sguardo che prende congedo dalle cose^{VIII} (che non può più vedere), dicendo, con questo *vuoto d'immagine*, che *qualcosa d'altro c'è*, un qualcosa che solo una sospensione può lasciar passare tra le sue non fitte maglie^{IX}. Questo sguardo sulla contemporaneità, avrebbe poi potuto includere anche il danese Lars Von Trier, almeno nel brechtiano *Dogville*, nel quale il dialogo e rapporto *tra* mondo diegetico, profilmico, messa in forma e corpo spettatoriale (chiamato in causa anche dalla presenza della voce off che accompagna lo sviluppo del plot), mantiene il gradiente di narrazione in costante apertura, preso tra flusso visivo (formale e contenutistico) e discontinuità del discorso che lo mette in movimento.

Attraverso questa prima e sommaria ricognizione, abbiamo verificato che la dimensione intervallare rappresenta ancora uno dei nodi centrali di una parte della cinematografia contemporanea; in questa sede, tuttavia, si è scelto di prendere in considerazione un autore ai margini della fruizione abituale, il regista austriaco Peter Tscherkassky (capitolo III). Si tratta di una scelta non certo immediata, bensì guidata da un presupposto di fondo: l'azzardo, perché di questo si tratta, trova una parziale giustificazione in una sorta di eredità che il cinema di Tscherkassky mostra nei confronti dell'esperienza delle

^{VII} Cfr l'ultimo capitolo del presente lavoro: *Horror pleni*

^{VIII} Come noto, Jarman stava per morire di Aids, il cui stadio finale porta quasi alla cecità. *Blue* è il 'racconto' di quella morte, o per meglio dire, la sensazione di quello stato di pre-morte.

^{IX} Per l'accezione *vuoto di immagine* si veda Pietro Montani, *Vuoti di immagine*, in *Cineforum* n° 346, Luglio/Agosto 1995, pp 14-17.

Avanguardie storiche (inclusa quella di Vertov). Ma non si tratta solo del passaggio di un concetto e di un'idea filmica da un autore ad un altro: si tratta, piuttosto, di porre l'accento sulla seguente questione; attraverso il cinema di Peter Tscherkassky opereremo una discesa nella materia per constatare che, anche in quel caso, il cinema non potrà fare a meno di essere preso nell'intervallo tra la continuità e la discontinuità, tra l'iconologia (investimento concettuale dell'immagine) e la genealogia delle immagini (formazione ed origine del dispositivo-supporto), tra il visibile e l'invisibile, tra la dimensione ottica e la dimensione aptica... . Il mondo immaginario, allora, si mostrerà *aperto* e non più inviolabile anche sotto un versante diverso, tanto da essere disposto ad accogliere, nel procedere discontinuo, il proprio radicamento materico (la pellicola, il nero-vuoto tra i fotogrammi, saranno chiamati a interagire con l'universo smaterializzato del racconto). Ci accorgeremo allora che, ancora una volta, avremo a che fare con un discorso compiuto sull'atto stesso del guardare, un atto che, nell'era attuale, quella dell'immagine di sintesi e virtuale, chiede di essere ripensato e rivalutato. E qui termina il contributo di Tscherkassky, in qualche modo malinconico nei confronti di un cinema che gradualmente sta svanendo: ma sarà proprio da questo stesso punto che ripartiremo, per una riflessione sul rapporto tra immagine fotografica e immagine di sintesi. In questo passaggio, ormai più che imminente, ravviseremo i segni della perdita di una dimensione intervallare di fondo, che renderà l'immagine (e l'immaginario) inviolabile all'ennesima potenza, perché non si incontreranno più corpi, né vuoti che muovono le immagini, ma solo rincorse alla trasparenza e pienezza visiva (rimandiamo al capitolo *Horror pleni* l'esplicitazione di questo importante aspetto, premettendo che non si vorrà generalizzare, ma solo individuare dei punti critici nella spettacolarizzazione virtuale e, conseguentemente, nell'*anestetizzazione* che un certo cinema sta perseguendo^x). Per il momento, ci basta riflettere solo su un fatto: la natura

^x A questo proposito si veda il capitolo finale de *L'Occhio del Novecento*, nel quale Casetti si interroga sui

dell'immagine di sintesi è profondamente connessa con un'accentuata resistenza a riconoscere la situazione di *alterità* - di spazio altro (*outer space*), di vuoto e di invisibile che sorregge l'immagine - a cominciare da quella più essenziale di tutte: la caducità, la finitudine (del mezzo) e, in senso lato, la morte (immagini senza più ombre). Sembra che il progetto della super tecnologizzazione dell'immagine(cinema) sia quello di salvaguardare e rendere impermeabile, quindi non più 'materica', l'immagine stessa, salvaguardandola da ogni assoggettazione all'ordine della caducità (ad esempio, il deterioramento, la possibilità della sua distruzione). Insomma, la rincorsa alla perfettibilità e virtualità totalizzante, assomiglierebbe ad un progetto di assicurazione e di salvaguardia che espelle la caducità, la mortalità, l'alterità dall'ambito degli eventi significativi. L'apparire delle immagini non porta più con sé alcuna duplicità, tutto è già pienamente visibile ed udibile, non c'è più un vuoto, né più un silenzio e né più alcun intervallo da 'sentire'.

Torniamo, per concludere, alla struttura di questo lavoro: inizieremo il nostro viaggio dagli albori (capitolo I), esattamente quando l'avvento del cinematografo ha provocato una duplice reazione alla fruizione delle immagini: meraviglia per gli effetti di reale (*quantitativo* e *qualitativo* direbbe Aumont) generati (illusione), ma, allo stesso tempo, 'fastidio' fisico (sofferenza) per le modalità di proiezione, tanto che quella *materia di cui son fatti i sogni* non è passata inosservata ai singoli spettatori, costretti ad uscire <<...col fazzoletto agli occhi, piangenti e ciechi per effetto dei Cinematografi che non sono fermi...>>^{XI}. Non si era ancora capaci di descrivere la novità in termini di semplice illusione (visiva)

cambiamenti e sulle sfide che il cinema dovrà fronteggiare nel nuovo Millennio: <<...nuovi modi di produrre immagini filmiche, senza passare per il dispositivo fotografico. ... Sullo schermo vediamo cose che non sono passate necessariamente davanti alla cinepresa, ma sono nate da un algoritmo matematico: dunque ripercorriamo delle invenzioni, non più delle tracce...l'immagine filmica ...smette di essere un indice e diventa un simulacro>>: Francesco Casetti, *L'occhio...*, op cit, p. 295. Si veda anche l'ultima parte di Pietro Montani, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 2002

^{XI} Proprio come testimonia il giornalista Jarro sulla rivista *Il signor Pubblico* il 23 settembre del 1905, ora in Luca Mazzei, *La materia di cui son fatti i sogni: tattilità del cinematografo e letterati italiani (1896-1913)*, in Alice Auteliano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi sul cinema di Udine, Udine, Forum, 2005, pp. 359-366.

e quindi l'aspetto tattile, situazionale e di evento della proiezione era ancora fortemente presente. Fin dall'inizio, insomma, il cinema si presenta nella sua duplicità: spettrale e materiale, caduco ed eterno, come nel gesto di prendere ('catturare' il reale) ed un essere presi (starci dentro) al tempo stesso, marcando, indelebilmente, il fatto che l'immaginario è sempre dietro e dentro una tecnica, così come il sogno (smaterializzato) è sempre anche materia-supporto. Fin dalle prime pagine si cercherà di enfatizzare e di recuperare una sensibilità diastematica^{XII} fondante nei confronti dell'atto fruitivo e compositivo delle immagini, anche attraverso il rapporto intercorso tra la diegesi e la materia (tra 'sviluppo narrativo' e *straniamento* linguistico): vedremo all'opera questa relazione in un'ottica generale (capitolo I), nel particolare aspetto conferitole da Dziga Vertov (capitolo II) e nell'estremizzazione di Peter Tscherkassky (capitolo III).

A conti fatti, l'intervallo ci è parso essere quella dimensione spazio-temporale che regola il rapporto *tra* immagini non solo all'interno di una dinamica respiratoria di identificazione e straniamento (fortemente presente nel cinema e in queste stesse pagine), ma anche nell'accezione pura di differenza, di ritmo dell'alternanza: è stato Ejzenstejn a indirizzarci verso l'idea di montaggio verticale e di ritmo, al di là del dato narrativo e verso l'esibizione del processo dinamico e formante in atto. Ma è giunto il momento di cominciare: Lumiere...

<<...Il nostro tempo non è mai pieno; anzi è carico e disseminato di pause, di iati .

Ma noi non siamo più in grado di assaporare questa 'disponibilità' temporale perché abbiamo smarrito la libertà, l'apertura che ci veniva dalla presenza cosciente dell'intervallo...>>

Gillo Dorfles

^{XII} (διάστημα - diastema, ovvero quel qualcosa che separa due eventi, due oggetti, due note musicali-immagini). Sottolineeremo in più occasioni, infatti, la necessità di salvaguardare una certa cronoestesia, ovvero la sensibilità verso lo scorrere discontinuo del tempo.

1 – A MONTE, L'INTERVALLO

1.1 Con-dividere: Lumiere

Congresso di fotografia: Lione 1896. Da un pontile di legno, probabilmente in prossimità della fermata del traghetto, scendono un gruppo di uomini e alcune donne. Proseguendo idealmente il fluire e defluire dell'acqua del fiume che li ha condotti in quel luogo, il gruppo avanza verso di noi per poi svoltare rapidamente lungo i due (m)argini-bordi dell'immagine, inghiottiti d'un colpo dal fuori campo. Durante il breve tratto che li separa dalla sparizione, molti di loro non hanno il tempo di notare la *nostra* presenza e, fagocitati dal flusso, vengono trascinati via quasi senza opporsi. Altri, invece, catturano il *nostro* sguardo restituendocelo: alzano il cappello in segno di saluto. Tra le figure che si alternano, il *nostro* occhio cade sugli ultimi tre della coda, proprio quando l'immagine, che ormai si svuota, tende a 'respirare': il primo, correndo, *ci* guarda e *ci* saluta (fig.1).



Fig 1



Fig 2

Nello stesso istante, la figura che lo precede fa altrettanto, marcando nuovamente la propria e, soprattutto, la *nostra* presenza. È indubbio, infatti, che si è delineato uno spazio di con-divisione tra chi guarda e chi è guardato, una sorta di empatia (spazio-temporale) che qualche istante più tardi assumerà una piega del tutto particolare. Alle spalle dei due gentiluomini si scorge l'ultima

figura, più appesantita direi, quasi burbera: dapprima non si toglie il cappello, mani e braccia sono impegnate a portare qualcosa. Poi però, quando si lascia alle spalle il pontile, eccolo col cappello in mano e con un bel sorriso stampato sul volto mentre saluta (fig.2): ma cosa tiene nella sua mano destra?

Forse l'istantaneità della visione e la velocità del deflusso ci hanno distratto, perché poco prima, da quello stesso pontile, altre due figure 'meccanizzate' ci avevano colpito: la prima svanisce non appena compare e, poco prima di essere inghiottita dal fuori campo, ci mostra lo stesso oggetto (fig.3 - estremità destra).



Fig 3



Fig 4

La seconda è la figura più inquietante di tutte (fig.4): la vediamo barcollante sul pontile mentre viene trascinata dal flusso, ma non appena si accorge della *nostra* presenza, rallenta il suo incedere, tanto che avvertiamo una strana stasi nella dinamicità e uniformità dello scorrere del resto del gruppo. L'uomo non saluta e non sorride, mentre ci punta addosso (fig.5) l'obiettivo di una macchina fotografica: pochi centesimi di secondo (il tempo forse di uno scatto) e poi anche lui, come gli altri, svanirà.



Fig 5

Quattro immagini-fossili¹³ attestano la più originaria e veridica iscrizione della storia del cinema: l'irrompere di una frizione e di un con-tatto, la com-presenza di 'attanti' su uno stesso luogo (prima ancora di una valenza funzionale che li ridimensiona a semplici marionette narrative), la con-partecipazione di occhi, di sguardi e di corpi che lasciano una traccia della loro comune 'appartenenza'¹⁴; la traccia di uno sguardo che non è semplice testimone invisibile, ma spettatore 'interno' e integrato all'evento: c'è davvero un operatore, il quale condivide la sua presenza-assenza con il passaggio di qualcuno che, a sua volta, transiterà da un regime visibile in uno invisibile. Quattro immagini-fossili, <<calate in un bagno di reale>>¹⁵, che mostrano come il cinematografo delle origini, parlando del mondo in cui si trova, parla in realtà di sé, inscrivendo la sua (e la nostra) presenza in uno spazio intervallare di con-divisione, tra adesione e di stanziamento, tra vicinanza e lontananza (spazio-temporale). Sarà proprio in questo strano luogo-distanza, spazio fruitivo ma originariamente di iscrizione veridica, che la composizione dell'immagine (quadro) metterà in luce il rapporto, interno-esterno, che una macchina da presa intrattiene con un soggetto (è curioso il fatto che queste prime macchine da presa non fossero ancora dotate di mirino: l'atto dell'inquadrare doveva seguire un procedimento molto complesso e macchinoso. Poca praticità da una parte, investitura 'significativa' dall'altra). Del resto lo sviluppo del cinematografo farà in modo che questo tipo di distanza, sulla quale dovremo tornare nel corso di queste pagine, si 'converta' in spazio diegetico della finzione: eppure, quel blocco spazio-tempo immaginario, luogo privilegiato e di accoglimento di una narrazione, può rimanere aperto e 'ricettivo', spazio di dialogo, luogo intervallare e zona diastematica (διάστημα - diastema, ovvero quel qualcosa che separa due eventi, due oggetti, due note musicali, due immagini), formata dalla frizione tra uno spazio (campo), un non-spazio (fuori campo) e un ante-

¹³ Fotogrammi tratti da *Le congrès de la photographie à Lyon* (1896) - Lumière

¹⁴ Ovvio il riferimento alle riflessioni di Roland Bathes sulla fotografia, contenute ne *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁵ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Venezia, Marsilio, 1991, pp 5-22

*campo*¹⁶ (spazio 'nascosto', ma presente, in cui si trova l'operatore). Una zona aperta che rimette perennemente in discussione ruoli e corpi, che rimette in gioco un sentire e un percepire una distanza, una discontinuità all'interno di una continuità, una stasi all'interno del flusso. Se è vero che il cinematografo dei Lumiere attesta, perché ancora non racconta, lo fa solo grazie ad una sorta di autorappresentazione:

<<...il cinematografo è il primo strumento che fa sistematicamente della vita autorappresentazione; mentre altre arti come la pittura, il teatro, la letteratura erano diventate riflessive nel Seicento, il cinematografo nasce già come arte riflessiva, come rappresentazione di una rappresentazione: una scena che, seppure reale, si dà a vedere ad un osservatore posto sulla stessa scena¹⁷>>

Il movimento, la metaoperatività del linguaggio, l'istante (punctum) all'interno del flusso, lo sguardo restituito, ...: il cinema ha nella sua stessa genealogia e nella sua pur breve storia, un marchio indelebile, l'essere un occhio gettato nel mondo, non semplicemente davanti ad esso. Come potrebbe essere diversamente se i padri dell'arte della luce in movimento, i fratelli Lumiere, celano nella propria stessa etimologia il segreto di una spinta autoriflessiva?

¹⁶ Ivi, p.17

¹⁷ Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994, p. 19

1.2 Illusione e sofferenza

Siamo partiti dalle origini e proprio un approfondimento di alcuni aspetti della ricezione di quel cinema ci aiuterà ad evidenziare alcune questioni fondamentali. È molto interessante, a tal proposito, mettere a confronto due tipi di testimonianza sugli effetti che l'avvento del cinematografo ebbe nei primi spettatori, confronto che non vogliamo fondare sulla precedenza o preminenza dell'uno o dell'altro, quanto sulla contemporanea legittimità e sulla co-presenza di stimoli diversificati che, ancora oggi, crediamo abbiano un 'senso'.

Iniziamo con una citazione che ci porta direttamente al cuore del primo ordine di considerazioni: <<...a Lumiere ... interessava lo straordinario nell'ordinario>>. Così Godard, nel corso dell'inaugurazione della retrospettiva *Lumiere* del 1966 ideata da Henri Langlois, definiva le caratteristiche delle vedute del 'padre del cinematografo'. I primi spettatori erano soventemente colpiti soprattutto dalla profusione di effetti di realtà (quantitativi dice Aumont¹⁸), talmente suggestivi da indurre una vera e propria forza allucinatoria. Ancora oggi, e il nostro iniziale 'racconto' ne è un'esemplificazione, si rimane suggestionati e affascinati dallo scoprire la ricchezza di particolari e la profusione di piccoli 'segreti' che l'immagine (in movimento) custodisce: in ogni momento succede qualcosa, tanto che una figura che si arresta sbigottita (fig 5), mentre ci minaccia con il suo obiettivo, conserva ancora fresca la forza declamatoria e 'provocatoria' del suo gesto-fossile. Ma Aumont non parla solo di quantità, bensì anche di qualità degli effetti di reale: si rimaneva affascinati e meravigliati, ad esempio, nel vedere le foglie degli alberi sullo sfondo mosse dal vento, o nell'ammirare lo sciabordio delle onde ..., come se <<nelle vedute Lumiere l'aria, l'acqua, la luce diventassero palpabili, infinitamente presenti¹⁹>>. Il cinema, in definitiva, fin dalle

¹⁸ Jacques Aumont, *L'occhio...*, op cit, pp 5-22

¹⁹ Ivi, p.12

sue prime apparizioni, mostrava quella carica 'illusionistica' e fascinatória che avrebbe segnato la sua storia e la sua evoluzione²⁰.

Accanto a questo però, esiste un versante per così dire parallelo e decisamente di verso opposto, che merita qualche considerazione in più perché del tutto disatteso e oggi, forse, sottovalutato. Serviamoci ancora di alcune citazioni, in particolare delle testimonianze di alcuni intellettuali italiani in occasione dell'avvento del cinematografo. Si tratta, ad uno sguardo d'insieme, di una serie di reazioni che mettono in evidenza non tanto il grado di conoscenza del fenomeno, quanto un tipo di ricezione che solo nel corso degli anni si è attestata, per intenderci, sulla continuità contemplativa visiva²¹ (in realtà abbandoneremo quasi subito questa successione cronologica di precedenza).

<<Voi sapete che cos'è il cinematografo? La riproduzione meccanica dell'attimo fuggente, a centinaia di migliaia di operazioni susseguentesi. Abbracciate una bella donnina? Ebbene, ottocento fotografie istantanee raccolgono ordinatamente le varie gradazioni del vostro abbraccio. Poi una macchina mette in movimento vertiginoso le numerose fotografie, una serie continua di scintille le illumina, un riflettore elettrico le sbatte contro una tela, una lente d'ingrandimento porta alle proporzioni quasi naturali quelle minime della fotografia...e voi date spettacolo al colto pubblico ed all'inclita guarigione dell'intensità del vostro affetto²²>>

Il testo citato è del 1896: si tratta di un articolo apparso sul quindicinale fiorentino-romano *Fiammetta* scritto dal giornalista Edipi (noto poi per aver scritto nel 1910 il curioso articolo "Il teatro della nevrosi", pamphlet

²⁰ Cosa succede oggi? Nel corso del presente lavoro, cercheremo di rispondere a questo interrogativo

²¹ W. Benjamin richiama spesso, nel suo fondamentale *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la differenza tra contemplazione visiva e distrazione tattile.

²² Edipi, "Cinematografia", *Fiammetta*, I, 23 (4 ottobre 1896) pp. 2-3. Faremo riferimento al saggio di Luca Mazzei, *La materia di cui son fatti i sogni: tattilità del cinematografo e letterati italiani (1896-1913)*, in Alice Auteliano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi sul cinema di Udine, Udine, Forum, 2005, pp. 359-366.

anticinematografico in cui la nevrosi diventava la chiave sotto cui leggere l'essenza del cinema stesso). L'importante, come fa notare Luca Mazzei²³ nel saggio, è notare l'incapacità di descrivere la novità spettacolare in termini di semplice illusione: la descrizione analitica dell'epifania dell'oggetto tecnologico e dei suoi meccanismi interni, aveva il sopravvento sull'illusione (potremo dire sull'effetto di reale aumontiano). L'aspetto tattile del meccanismo (serie di fotografie, scintille, riflettori elettrici, tele, lenti...) non lasciava spazio, nell'analisi di Edipi, alla bidimensionalità dell'immagine nella quale, dimenticando la macchina, lo spettatore poteva illusionisticamente riscontrare un effetto di realtà e di tridimensionalità. La qualità tattile del fotogramma viene più volte sottolineata (...<<le numerose fotografie, una serie continua di scintille le illumina, un riflettore elettrico le sbatte contro una tela ...>>), allestendo una vera e propria galleria etimologica improntata sulla fisicità (come lo sbattere dal piano del proiettore a quello distante della tela), che lo stesso Benjamin metterà in luce nei suoi scritti sul cinema (lo shock, lo stupore, la sospensione del giudizio e di dolore fisico provato dallo spettatore). In queste testimonianze, insomma, non era ancora avvenuto quel processo di smaterializzazione ottica che poi ha caratterizzato lo sviluppo e il prosieguo della storia del cinema: <<...dimenticare la materia di cui sono fatti i sogni del cinematografo, d'altronde, per il letterato italiano non sarà cosa di pochi anni²⁴>>. Ancora più curiose le riflessioni del giornalista Jarro che, sulla rivista *Il signor Pubblico*, il 23 settembre del 1905 scriveva di spettatori destinati ad uscire dalla sala <<col fazzoletto agli occhi, piangenti e ciechi per effetto dei Cinematografi che non sono fermi>>, cinematografi dove la luce ballava di fronte agli occhi e dove lo spettacolo era costituito da <<certe pellicole saltellanti che offendono la vista materialmente...e moralmente>>. È evidente come ancora non si sia passati all'agognata distrazione ottica, concependo la contemplazione ancora come 'dolore fisico'. Il cinema non era ancora considerato uno spettacolo prettamente

²³ Vedi nota 10

²⁴ Luca Mazzei, *La materia...*, op cit, p. 361

visivo, anzi la sua epifania coinvolgeva tridimensionalmente il suo essere prima di tutto evento, luogo, spazio tattile: la sala, le piazze, le città in cui si svolgeva, nonché la folla, evidenziando in tal modo una sorta di 'altro spazio', di ordine fruitivo-sociologico, che faceva pressione sull'evento, costituivano tutte componenti fondamentalmente 'incarnate' nell'*atto cinema*. Secondo questo ordine di idee, sembrerebbe che la settima arte abbia dovuto dapprima affermarsi per le sue qualità tattili e situazionali e poi, in un secondo momento, per quelle ottiche-visive: non ci sarebbe che un passaggio dal tattile all'ottico. Gradualmente, la materia di cui è fatto il cinema (la realtà fisica della tecnica stessa), perde il suo valore resistenziale e il suo costituirsi come discontinuità intervallare, per tramutarsi definitivamente in illusione ottica²⁵.

Il punto cruciale è che il passaggio definitivo sembra aver annullato interamente l'altro versante e questo, se da un lato è stato ed è auspicabile affinché il cinema possa realmente essere una macchina dei sogni e delle emozioni, dall'altro ha tolto una specie di forza resistenziale che collocava il sogno dentro un'iscrizione, l'immaginario dietro e dentro una tecnica. Vogliamo poter pensare il cinema nelle due maniere e poter vedere, nella loro relazione e dialogo, una possibilità che esso ha di raccontare (quando il flusso narrativo è interposto e interrotto dall'avvento che adesso definiremo semplicisticamente materico) e di riflettere sulla propria natura ed iscrizione originaria. Oggi forse, con l'avvento delle tecnologie di sintesi, quella discontinuità inscritta nella continuità (e viceversa) non ha più ragione di esistere, se non come effetto provocato numericamente, fagocitato dal flusso profusivo di immagini senza più intervalli e ombre. L'immagine sembra solo essere il deposito di accumulazioni visive che mirano alla perfezione e che tentano di sostituirsi interamente alla realtà, dalla quale non sentono più di 'dipendere'. Valorizzare un cinema degli intervalli, salvaguardare un cinema diastematico all'interno del quale la continuità (visiva, narrativa, avviluppante,

²⁵ Ovviamente non si tratterà tanto di criticare questo sviluppo, quanto di sottolineare come sia l'intervallo, sia il ripiegamento e sia l'autoriflessività, facciano parte dell'essenza originaria del cinema.

...) deve poter fare i conti con una discontinuità (linguistica, di senso, ...), così come una discontinuità della continuità (nel dialogo incessante che lega, ad esempio, parte del cinema sperimentale allo stesso processo 'illusionistico' e 'narrativo'): questo lavoro non farà che riflettere su questo tipo di relazioni. Pietra e aria, materia e sogno, frammento e flusso: stretti in un vincolo.

Lione 1896: sul pontile di legno non passa più nessuno, anche l'ultima figura è andata via; l'immagine si svuota, non rimane nulla da 'raccontare' eppure, per un breve istante, continuiamo a vedere. Qualcosa è avvenuto non semplicemente davanti a noi, ma attorno a noi; inglobati in un 'altro spazio'²⁶, quello che mette insieme il visibile e l'invisibile, debitori di un fuori campo che circonda e avvolge e che ha chiamato a sé le figure, restiamo in balia di qualcosa che ci ha toccato, un semplice sguardo restituito, che ci ha punto (*punctum*) anche se solo per un istante.

²⁶ Affronteremo più volte, nel corso di queste pagine, la questione dell'*altro spazio*.

1.3 Tra materia e smaterializzazione: il con-tatto intervallare

<<Perdere l'intervallo (e, soprattutto, la coscienza dell'intervallo) significa ottundere la nostra sensibilità temporale e accostarsi a una situazione di annichilimento della propria cronoestesia, della propria sensibilità per il passare del tempo e per la discontinuità del suo procedere>>²⁷

Pausa, interruzione, separazione, ma anche coesistenza, verticalità e sospensione del flusso: dietro la nozione di intervallo, si nascondono non solo ruminazioni teoriche, considerazioni sulle modalità fruibili di un'opera, ma anche veri e propri procedimenti compositivi. Abbiamo visto come il vocabolo greco διάστημα sintetizzi al meglio quello che vogliamo intendere, soprattutto nell'accezione di distanza e di intervallo, appunto. Va da sé che la distanza tra due immagini implichi una serie di definizioni preliminari che stabiliscano cosa e in che modo quella distanza avvenga. La separazione-pausa tra le immagini cinematografiche, infatti, riguarda sia l'aspetto prettamente materico-tecnologico (lo spazio nero tra i fotogrammi, che può essere mostrato solo se inserito nel flusso della continuità), sia il versante più "illusionistico", al primo strettamente connesso: anche nel cinema classico, infatti, dove si persegue la logica del flusso e della continuità visiva, il montaggio nasce per mascherare una mancanza (discontinuità), più che per evidenziare una pienezza.

Si definisce quindi diastematica quella situazione nel corso della quale si avverte un intervallo, una distanza, uno scarto, una sospensione proprio all'interno di una fluidità. Ma che tipo di sospensione è in gioco nel cinema? *Sentire* lacerazioni e improvvise verticalizzazioni, equivale a sentire una distanza all'interno di una continuità, avvertire un'esclusione all'interno di un'appartenenza.

²⁷ Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Milano, Skira, 2006, p. 11

Prima di approfondire la questione, proviamo a fare ulteriori considerazioni ancora di carattere generale. Sotto il versante tecnico e materico la discontinuità, inscritta nella continuità, risulta essere la componente originaria del mezzo cinema: se l'effetto di realtà e la visione tattile convivono nelle 'primitive fruizioni', è altresì indubbio che lo sviluppo della settima arte ha visto nell'illusione, come flusso ininterrotto di immagini continue, la chiave di volta della sua evoluzione. Malgrado questo, dietro la fluidità delle forme, delle figure e delle immagini che si susseguono sullo schermo, esiste una zona diastematica che si converte in unità solo grazie alla velocità di scorrimento della pellicola (l'illusione del movimento al cinema è data dalla velocità di scorrimento della pellicola e dalla conseguente invisibilità della zona intervallare – spazio nero - tra i fotogrammi). Non è un caso, a tal proposito, che per contrastare l'intero 'movimento illusionistico', motore dell'avviluppamento emotivo di gran parte del cinema narrativo, il cinema sperimentale (che pone le sue radici nelle Avanguardie), abbia ripescato nelle origini proprio quella matrice tattile e materica che gradualmente è andata svanendo²⁸. A questo punto però occorre fare un'ulteriore specificazione: qui non è in gioco una feticizzazione della materia, bensì un tentativo di far dialogare il versante tattile del cinema (il suo essere supporto, ma anche presenza-sguardo nel rapporto istituito con un soggetto ripreso) con la sua smaterializzazione immaginaria (vedremo che includere in questo excursus Vertov e Ejzenstein, ad esempio, equivalga a prendere in considerazione le due vie). È un po' come nelle splendide statue velate (e del tutto *cinematografiche*) di Antonio Corradini o in quelle di Sanmartino (fig 6 - 7 - 8 - 9), nelle quali il velo assurge a materia coprente (per il suo essere pietra e per la sua investitura funzionale-narrativa) e trasparente al tempo stesso: un volto di pietra si mostra nell'intervallo e

²⁸ Avremo modo di sottolineare che la nostra riflessione non vuole risolversi in una feticizzazione della materia-celluloide, quanto in un rimettere in discussione le possibilità del cinema di far 'lavorare' tutti i registri di cui si compone, proprio alla luce della sua riflessività. Nel cinema di Peter Tscherkassky (cap III del presente lavoro), ad esempio, vedremo come, l'attenzione al cinema delle origini, si traduca nella tecnica del found footage e nella conversione in bianco e nero degli originali.

nell'apertura visiva che un velo, anch'esso ovviamente di pietra, attua (la trasparenza si dà nell'opacità, così come l'opacità nella trasparenza).



In senso orario dall'alto a sinistra: fig.6 – fig.7 – fig.8 – fig.9

<<...spetta anche alle immagini il compito di far respirare l'opacità stessa delle pietre. ...aria e pietra sono perfettamente in grado di incontrarsi nell'immagine. Basta guardare i bassorilievi di Donatello: ad esempio - il marmo San Giorgio e il drago (fig.10/10 bis) -, là dove lo spazio tra la principessa e San Giorgio si incide e si adegua alla pietra sotto forma di foglie tremolante....: anche le

venature del marmo, tracce geologiche per eccellenza, sono utilizzate dallo scultore per rappresentare l'aria in movimento²⁹>>.



Fig 10



Fig 10 bis

Di fronte all'ossimoro e al fascino di un'incongruenza evidente, di fronte ad una materia portata ad eclissarsi in nome

di una funzione rappresentativo-mimetica da adempiere, di fronte, insomma, alla pietra che si dissolve in velo, la nostra attenzione e il nostro sguardo si spingono nel bel mezzo di una sospensione, quella che permette al velo di essere pietra (la trasparenza si dà nella durezza) e alla pietra di essere velo (la durezza nella trasparenza), quella che ci permette di rimanere sospesi tra identificazione, partecipazione e straniamento³⁰.

Nell'immagine cinematografica occorre spostare l'ordine di considerazione delle cose, perché diverso, ovviamente, il mezzo linguistico: la diastematicità del sistema, volendo proseguire idealmente e figurativamente con la statuaria velata, viene del tutto "rispettata" se si fa 'collidere' ed incontrare l'investimento figurativo-mimetico dell'immagine con la peculiarità del linguaggio cinematografico. Spieghiamo meglio facendo riferimento ad alcuni esempi specifici. Nel caso di immagini di volti che emergono-nascondendosi da

²⁹ Georges Didi Huberman, *Gesti d'aria e di pietra*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2006, p. 50. In questo splendido lavoro, dedicato al pensiero e alle riflessioni di Pierre Fedida, lo storico e filosofo dell'arte francese, indaga il mistero che si cela dietro la materia e il respiro dell'immagine.

³⁰ Incontreremo più volte il termine *straniamento*, sia nell'accezione classica di Victor Sklovski, sia nell'applicazione teatrale di Bertolt Brecht, nonché all'interno dell'Avanguardia Russa (Ejzenstejn).

finestre, come quello famoso di Maya Deren in *Meshes of the afternoon* (fig.11), o di corpi avvolti da veli mossi dal vento (sempre Maya Deren nel film del 1943 – fig 12), oppure nel caso di immagini sfocate o in silhouette (il bambino e il volto femminile in *Persona* di Bergman - fig.13), riscontriamo un parallelo figurativo e suggestivo con le statue velate: quello di cui avvertiamo la mancanza però, è proprio la creazione di quel sistema diastematico che abbiamo visto all'opera nella scultura.



Fig 12

Manca perché non si è toccato ancora il cuore-carne del linguaggio cinema.



Fig .11



Fig 13

Mentre nelle statue la presenza del velo metteva in discussione e in causa il linguaggio 'materico' della scultura, aprendo al suo interno quella zona intervallare di conversione tra trasparenza e opacità, tra materia e smaterializzazione, in queste immagini cinematografiche, la presenza di volti velati ha una forte componente metaforica autoreferenziale (il filtro come schermo tra noi e l'oggetto della visione, ad esempio) che non basta ad aprire un varco-intervallo nel linguaggio stesso del cinema. La dimensione tattile delle immagini è infatti trasferita sul piano figurativo e mimetico (le mani in primo piano che premono sul vetro della finestra, il gesto che cerca di aprirsi un varco,

oppure la carezza del bambino sullo schermo-volto in *Persona* di Bergman³¹), quasi per chiamare in gioco l'altra faccia della medaglia e legare, in tal modo, lo spazio aptico a quello ottico. Se quindi prendiamo in considerazione il livello di investimento più immediato dell'immagine cinematografica, ovvero l'aspetto diegetico³² e figurativo, non riusciamo ancora a cogliere appieno quella trasmigrazione della trasparenza nell'opacità e dell'opacità nella trasparenza, non riusciamo ancora a *sentire* all'opera quell'intervallo alla base dell'"investimento filmico".

Questa discesa verso la materia, discesa che intraprenderemo non per feticizzarla ma per 'integrarla' all'interno del grande processo fruitivo del cinema, è in atto, ad esempio, in un altro film di Maya Deren, *Ritual in transfigured time*³³. In questo lavoro del 1946, Maya Deren sembra del tutto impegnata ad istituire un rapporto serrato tra la durezza e l'opacità 'statuaria' con la fluidità, l'evanescenza e la *fantasmaticità* del movimento di figure. Fin dalla prima sequenza, infatti, la Deren mette in campo un duplice regime



Fig 14

associativo, suggerito dalle due porte che introducono l'entrata in campo della protagonista – fig.14: ciò che l'immagine mostra si lega, allo stesso tempo, sia a ciò che si racconta (aspetto diegetico), sia a ciò che ne è a fondamento materico-linguistico (del mezzo e del codice cinema), in base

ad una serie di reciproci rimandi che diastematizzano il rapporto fruitivo. Proviamo ad esemplificare la questione attraverso l'analisi di alcune sequenze.

³¹ Pensiamo all'inizio del film, alla pellicola che scorre nel proiettore...

³² Avremo modo di sottolineare più volte il dialogo-intervallo profondo che unisce il diegetico con l'"extradiegetico".

³³ E' bene chiarire, che non si vuole generalizzare il problema, ma solo vederlo all'opera in alcuni casi specifici.



Fig 15

Siamo all'inizio del film: due donne si fronteggiano sedute una di fronte all'altra, intente a riavvolgere un filo di lana. Quasi l'intera sequenza è al rallentatore³⁴: da una parte Maya Deren, una delle due donne, tiene teso il filo che lega le sue mani, facendo in modo che lo

stesso, attraverso movimenti rotatori e paralleli delle braccia, venga riavvolto, senza intrecciarsi, direttamente dalla seconda donna che, seduta di fronte a lei, è impegnata a farne un gomitolino (fig 15). La chiara associazione con il meccanismo cinematografico dello scorrimento e del riavvolgimento della pellicola, avviene poco dopo: nel corso del 'cammino' del filo-pellicola, Maya Deren svanisce, smaterializzandosi letteralmente, lasciando dietro di sé solo l'immagine di una sedia vuota. Il movimento rotatorio e longitudinale, progressivo e continuo del filo-pellicola, ha reso la materia fantasmatica. Di colpo si cambia scena e la *donna del gomitolino* entra in un nuovo ambiente, una stanza, nel bel mezzo di un party: precede il suo ingresso alzando il velo nero del suo copricapo. Ancora una volta il velo, esplicito riferimento all'opacità e alla trasparenza, accompagnato da una specifica gestualità delle mani (fig 16).



Fig. 16

Non è forse un caso se nel cinema, quando lo sguardo (il volto) viene velato o (s)velato, il grado di investimento tattile dell'immagine aumenti di consistenza. Come non pensare ad un altro piccolo grande capolavoro del 1966: *Film* di Beckett,

³⁴ <<La mia attenzione è stata particolarmente attratta dagli esperimenti di ripresa al rallentatore. Il rallentatore è il microscopio del tempo...>> Maya Deren, *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte*, Torino, Lindau, 1992, p. 194

nel corso del quale l'uomo (Buster Keaton) accompagna l'occultamento di tutto ciò che rimanda alla visione e allo sguardo (lo specchio, gli occhi del pesce, le finestre, la porta... - *fig.17*) con un gesto esplicito delle mani (*fig.18*) che, se da una parte "mima" l'attestazione dell'avvenuta 'velatura' delle cose, dall'altro non fa che esplicitare il passaggio da un orientamento oculare nello spazio alla percezione tattile di uno spazio.



Fig.17



Fig.18

Torniamo al film della Deren: dopo una serie di sequenze ripetute e di fermi immagine nel corso del party, la scena cambia improvvisamente; siamo nei pressi di un giardino pieno di statue, colonnati e fontane. A questo punto il discorso si fa ancora più esplicito:

assistiamo, infatti, al fronteggiarsi dei movimenti danzanti delle figure umane con l'immobilità, solo apparente, delle statue (*fig.19*). Immobilità talmente apparente che una di queste si mette a danzare, spiccando dei salti che lasciano vuoti i



Fig. 19

pedistalli che le sorreggono: addirittura inseguono, a suon di passi di danza, la nostra *donna del gomito*. Così come era avvenuto nella sequenza del party, anche in questo caso si alternano fermi immagine e ripetizioni di sequenze, solo che adesso lo stop frame assume, in maniera del tutto esplicitata, due valenze:

da una parte diviene esplicitazione del linguaggio (fig.20), quindi marchio della discontinuità-materia, dall'altra viene doppiato e rafforzato diegeticamente dall'essere legato ad una figura-statua, quindi preso in un flusso narrativo (se di narrativo si può parlare per il film della Deren).



Fig. 20

Per la prima volta incontriamo questa duplice relazione, questo spazio intervallare e diastematico nel corso del quale la diegesi (una statua rincorre una donna) si lascia contaminare e ibridare dalla stessa materia che la rende possibile (il fermo immagine come codice di un film che mostra una

statua che rincorre una donna). Dalla materia alla non-materia: idealmente inscritto in questo percorso, a due sensi di marcia, il cinema di cui ci vogliamo occupare non può fare a meno di sentirsi preso in questa duplice altalena.

Del resto la stessa Deren, nel capolavoro del 1943 (*Meshes of the afternoon*), aveva suggestivamente condensato in una singola immagine questa stessa duplicità, questo stesso gioco incessante dell'immagine cinematografica, presa tra addensamento ed evanescenza: l'ombra di una donna tenta di toccare-prendere un fiore lasciato in terra (fig.21).



Fig. 21

In *Ritual in trasfigured time* la diegesi dialoga con la materia 'attraverso' la

duplice investitura del fermo immagine, come metaoperatività di un linguaggio legato, allo stesso tempo, con ciò che racconta (funzione narrativa dello stesso). L'interdipendenza tra diegesi e materia, che nel cinema convenzionale viene data per scontata, è ravvisabile anche quando si mette in evidenza una

preminenza drammaturgica (narrativa). Nel capolavoro di Jean Epstein del 1928 *La caduta della Casa Usher*, in particolare nelle sequenze finali, possiamo vedere all'opera il tentativo di tenere unite materia e smaterializzazione anche laddove l'investimento drammatico-narrativo è preponderante, come sottolineato dallo stesso Epstein:

<<Ho volontariamente trascurato nel corso di La Chute de la maison Usher tutti gli effetti plastici che è possibile ottenere con l'ultra-cinematografo. Ho solo cercato – se posso esprimermi in maniera tanto pretenziosa – l'ultra-dramma. In nessun momento del film lo spettatore potrà dire: “Questo è un ralenti”. Ma credo che, come alla prima proiezione, sarà stupito da una drammaturgia così minuziosa. Perché è la drammaturgia, l'anima stessa del film, a essere interessata da questo procedimento.... Non conosco nulla che sia davvero più emozionante dell'immagine rallentata di un volto che si abbandona a un'espressione...>>³⁵

A prima vista sembrerebbe una contraddizione con quanto stiamo dicendo, ma l'analisi di Epstein è tutt'altro che scontata: il regista francese non ci sta dicendo che il suo film è solo dramma-narrazione, ma che la drammaturgia, *<<l'anima stessa del film>>*, nasce proprio dal connubio con un procedimento cinematografico. Epstein ci sta dicendo che a fondamento dell'ultra-dramma, cioè della capacità del cinema di raccontare e di emozionare, diremo noi oggi, c'è l'investimento di un procedimento che si occulta mostrandosi e si mostra nascondendosi, assurgendo a quel ruolo di doppiezza che ormai è a fondamento di questa nostra riflessione. Quindi se è vero che si esaurirebbe la carica drammaturgica soffermandosi al semplice aspetto materico-tecnico, è altrettanto vero che la forza emotiva, in questo caso, non può prescindere da un connubio evidente tra materia (mezzo) e diegesi.

³⁵ Valentina Pasquali (a cura di), *Jean Epstein, L'essenza del cinema*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema (Biblioteca di Bianco e Nero, Saggistica n. 8), 2002, p. 63

Che *La caduta della Casa Usher* faccia in qualche modo parte di questa 'storia del cinema' che andiamo costruendo, è attestato dalla sequenza in cui Roderick esegue il 'ritratto-vivente' della morente Madeline. Il duplice regime della materia e della smaterializzazione costituisce, in questo caso, l'ossatura tematica principale della sequenza. La figura di Madeline, infatti, si muove in una zona liminare, calata in un limbo tra presenza e assenza, investitura immaginaria e presenza reale, nell'ottica di una sparizione (la morte) e di una presunta 'resurrezione' che avrà luogo solo nelle sequenze finali del film. Proviamo rapidamente ad analizzare alcuni aspetti di questa prima sequenza, che ci condurranno gradualmente, ancora una volta, dal piano tematico al dialogo incessante tra diegesi e materia, al centro, quest'ultimo, delle sequenze finali del film.

Iniziamo dal ritratto di Madeline: l'intera sequenza è dominata dal legame che si stabilisce tra il quadro di Madeline, che Roderick sta eseguendo e la sua presenza fisica (fig.22 - 23)



Fig. 22



Fig. 23

Sia nella prima che nella seconda immagine, il lato destro è occupato dalla presenza di candele che, nello sviluppo dell'intreccio narrativo, provocheranno l'incendio finale, ma che, in questa sequenza, rappresentano un punto di sutura e di passaggio "identitario". L'elemento drammatico (nel senso di narrazione) è qui sottolineato dalla lunga didascalia:

<<Il pennello di Roderick agiva come una bacchetta magica. A ogni colpo il ritratto si animava sempre di più, ma Madeline diventava sempre più pallida. Sembrava che la giovane donna cedesse all'immagine dipinta le forze che perdeva³⁶>>

Dalla materia all'evanescenza, dalla vita alla morte: il corpo di Madeline gradualmente si spegne, trasferendo le proprie forze nel ritratto che letteralmente si 'accende' di vita. Dall'inanimato addensamento di materia, i colori sulla tavolozza e la cera che cola dalle candele (fig. 24 – 25), all'esanime volto di Madeline che, attraverso la sovrimpressione, tende a sdoppiarsi e a rendersi, allo stesso tempo, materia e fantasma (Fig. 26 – 27).



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

³⁶ ivi, p. 214

Questa graduale ma progressiva metamorfosi è assunta ad exemplum dalle candele: la loro azione (che brucia ma allo stesso tempo consuma lentamente) si iscrive come fiamma ardente nel ritratto (fig. 29), vivificandolo, e come ‘cattura-energia’ nello svenimento a terra della povera Madeline (fig 28). L’intera sequenza tende quindi a condensare sul piano figurativo e metaforico il tratto tematico che la anima fin dall’inizio: la graduale sparizione-morte di Madeline, sulla quale è intervenuta anche la sovrimpressione che ne ha sottolineato l’estasi progressiva (e che ne ha ampliato l’ultra-dramma, come direbbe Epstein).



Fig. 28



Fig. 29

Il ruolo della sovrimpressione è del resto fondamentale nell’Impressionismo francese e, in particolare, nella cinematografia di Epstein, che costruisce la sua ‘fotogenia’ proprio sul connubio tra densità e trasparenza: le seguenti immagini (tratte dal film del 1924 *Coeur Fidele*– fig 29bis) fanno della sovrimpressione l’arte della velatura per eccellenza, immagini che non possono non richiamare la Deren.



Fig. 29bis

Prendendo in esame le altre due sequenze (rispettivamente della sepoltura e del crollo della casa), si noterà subito che il procedimento della sovrimpressione va a costituire lo snodo fondamentale attorno al quale il tema del velo articola la sua potenza visiva ed evocativa. Si vedrà come, in sintesi, il dialogo serrato tra diegesi e materia filmica provocherà un continuo spazio intervallare tra forma filmica e contenuto, tra l'ultra-dramma e l'ultra-cinematografo, per rimanere all'interno dell'etimologia epsteiniana. In particolare, verranno alla luce le modalità con le quali il cinema può utilizzare uno stesso tema servendosi contemporaneamente, o alternativamente, sia della diegesi (e del suo apparato narrativo, figurativo, ...), sia della materia cinematografica (in questo caso il procedimento della sovrimpressione), il che ci permetterà di mettere definitivamente a fuoco il problema dell'intervallo.

Ovviamente non si vuole procedere ad una dicotomizzazione del sistema cinema, visto che l'immagine cinematografica racconta proprio nel corso del suo mostrare-mostrarsi, e mostra nel suo stesso raccontare-raccontandosi. È altrettanto vero però, che la forza narrativa del sistema (il cosa) è a volte talmente potente da oscurare il lavoro del procedimento (il come); e se questo, come si potrebbe obiettare è l'augurio-scopo principale del sistema, si dovrà altrettanto convenire sul fatto che proprio questo stesso motore e questa stessa forza deve poter contare su tutte le componenti (il come, appunto) che caratterizzano il cinema (altrimenti perché distinguere la settima arte dalle altre modalità narrative – letterarie, teatrali, ...). In definitiva, vogliamo mettere in luce quella zona d'ombra e quell'intervallo che intercorrono tra il momento in cui lo spettatore percepisce la presenza di un mezzo-materia attraverso il quale passa 'qualcosa' e, contemporaneamente, o alternativamente, il suo (di spettatore) stesso rimanere avviluppato nella fascinazione e nelle maglie della macchina dei sogni: un po' come se la presenza tecnica del mezzo, insieme al

fascino affabulatorio, riuscisse a trarre a sé l'attenzione del fruitore attraverso procedimenti di identificazione e di estraniamento al tempo stesso³⁷.



Fig.30

Torniamo quindi alle ultime sequenze del film di Epstein; iniziamo da quella della sepoltura, che vede il corpo di Madeline, avvolto in un velo, venire adagiato in una cassa e trasportato verso la cripta. Il senso di passaggio e di trapasso è enfatizzato dalla presenza del velo (fig. 30) che rimette sul piano

diegetico, cioè sul piano di quello che l'immagine in qualche modo 'riceve', proprio l'estasi corporea che la sovrimpressione aveva conferito, nella sequenza precedente, al corpo di Madeline.

L'ibridazione sembra non cessare perché tutta la sequenza è giocata sul procedimento della sovrimpressione (fig.31) che acquista, ancora una volta (come lo stop frame nel film della Deren), una duplice attività: corrispettivo materico della diegesi (il velo). Si tratta, in certo qual modo, di



Fig.31

aprire un varco (un intervallo) all'interno della fruizione cinematografica, un varco che permette all'ultra-dramma di Epstein di toccare gli estremi, complementari, di cui l'immagine può servirsi: la diegesi (con la creazione di un ruolo simbolico-figurativo del velo, che getta nella poesia la prosa della morte) e la materia (qui il linguaggio filmico), che traduce il velo attraverso il procedimento della sovrimpressione. Insomma, l'ultra-dramma ci arriva sia per la sua carica diegetica e sia per quella ultra-cinematografica: il cosa e il come

³⁷ Chiariremo la questione nel corso del prossimo capitolo

stretti in un vincolo. A conferma della nostra ipotesi osserviamo altri due momenti della sequenza in questione: il senso di decadenza e caducità, di melanconico trapasso, è sottolineato anche dal montaggio di immagini di rami secchi con quelle del volto di Roderick, velato-sovrimpressionato da foglie autunnali cadenti e da candele: il velo dell'angoscia e del dolore (fig.32). Il registro del film, mette quindi in gioco elementi diegetici attraverso l'effetto di poeticizzazione del procedimento materico-tecnico della sovrimpressione.



Fig.32

Accade però, e questo ci porta alla sequenza finale del film, che la poeticizzazione spetti solo alla figurazione diegetica³⁸: la casa Usher brucia e Madeline 'risorge' dalla cripta avanzando, avvolta dal velo, verso Roderick. Questa volta l'ultra-cinema svanisce e si trasferisce nella composizione figurativo-scenografica: questa volta cioè, il tema del velo non si risolve ed enfatizza nella materia, ma dialoga con l'apparato simbolico-figurativo della diegesi.

Tutte le immagini finali sono infatti immerse nella nebbia e nel fumo della casa, come se l'andamento narrativo ora necessiti non più di una poeticità emotiva (che in Epstein si risolve spesso nel procedimento tecnico della sovrimpressione), ma di una figurazione drammatica che ponga letteralmente la parola fine alla vicenda.

³⁸ Ci sembra che l'esempio di Epstein, sia utile per evidenziare come, all'interno di uno stesso film, si giochi con dinamiche intervallari che mettono in scena numerose tipologie di coinvolgimento.

Il velo è diventato fumo, la sovrimpressionione è entrata nel quadro della diegesi (fig.33).

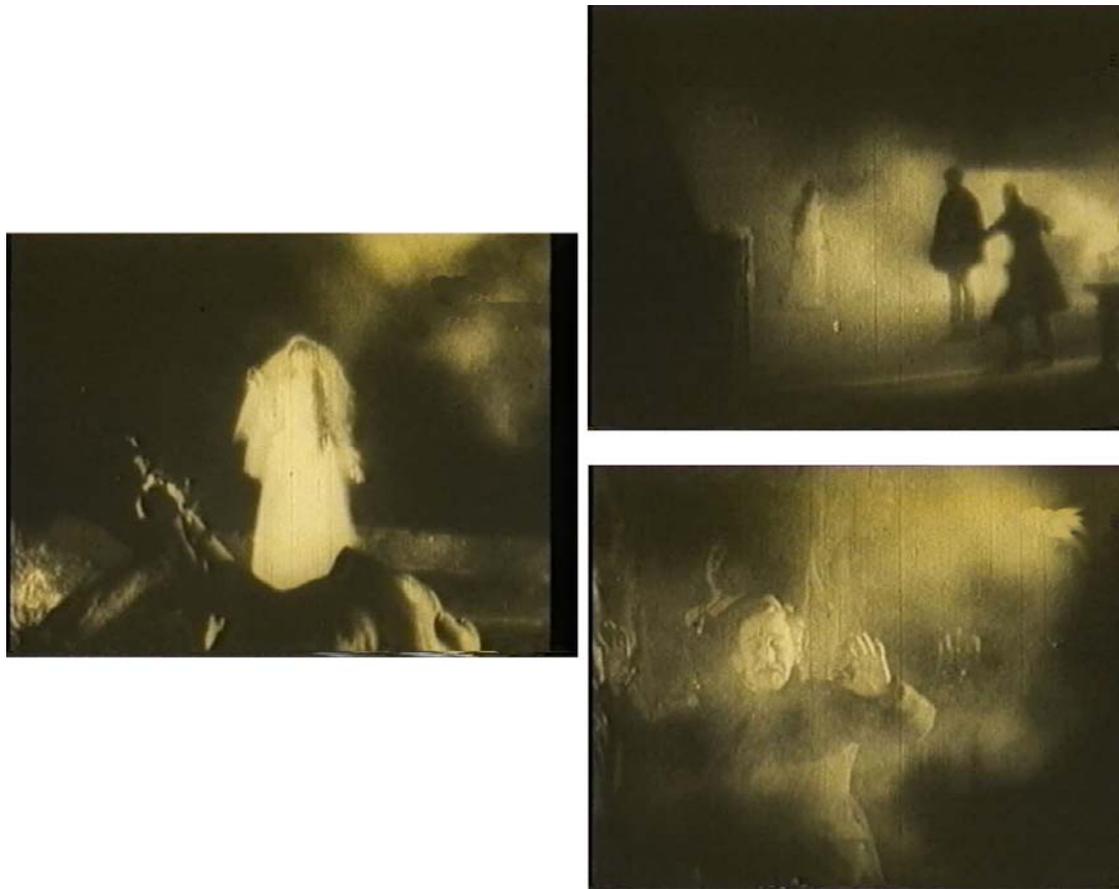


Fig.33

1.3.1 La manovella che avanza e fa avanzare

Procedendo per astrazioni estreme si potrebbe affermare che il passaggio e il rapporto tra materia e smaterializzazione sia idealmente e suggestivamente ravvisabile nell'atto di conversione di un movimento circolare meccanico (di stratificazione) in uno longitudinale di inerzia e più 'spaziale', proprio come abbiamo visto nella sequenza iniziale di *Ritual in transfigured time* della Deren. Il riavvolgimento e lo scorrimento fanno parte, ovviamente, della macchina da presa (le prime erano addirittura a manovella, ma anche nelle attuali si tratta

sempre di uno 'srotolamento' davanti l'otturatore – figura 34), ma è presente anche in uno dei frammenti esterni, ma significativi, della storia di quello che



Fig.34

Aumont definisce *occhio variabile*, mobilitazione dello sguardo che caratterizza il cinema: ovvero nella ferrovia. La locomotiva e la ferrovia, in genere, sono nient'altro che la conversione di un movimento circolare delle ruote lungo un binario rettilineo

(fig.35). Ed ecco che allora il movimento (rotatorio), insieme alla distanza (longitudinale), vanno a costituire i due estremi attraverso i quali si muove il cinema, mezzo tecnico-materico che addensa, ma anche macchina dei sogni che rende evanescente.



Fig.35

All'interno del nostro viaggio incontreremo più volte l'immagine del treno; del resto dal treno siamo idealmente partiti prendendo in considerazione il cinema dei fratelli Lumiere, che ne hanno fatto, in realtà noi ne abbiamo fatto, l'emblema della ripresa monopuntuale. Ma del treno torneremo a parlare con il regista austriaco Peter Tscherkassky, che ha dedicato ai Lumiere, quindi al treno come marchio di fabbrica, due espliciti riferimenti in *L'arrivée* e in *Motion Pictures*, ma anche col mondo delle macchine di Vertov. Del resto non scorre forse su una gigantesca e lunghissima pellicola cinematografica il treno del cinema, come ci mostra il capolavoro del regista sovietico del 1929 *L'uomo con la macchina da presa?*

1.3.2 Cinema: uno sguardo-attraverso?

Prima di approfondire ulteriormente la questione della sospensione, che in realtà si è delineata nel corso dell'analisi del cinema di Maya Deren e di Jean Epstein, ci sembra utile ribadire un concetto fondamentale: il diastema cinematografico non rientra solo nelle caratteristiche tecniche del mezzo o nelle sue modalità di funzionamento in relazione all'attività diegetica, bensì viene esplicitato anche all'interno dell'atto creativo-perlustrativo di uno sguardo (il narrare, il mostrare, il descrivere...) fenomenologicamente incarnato nelle cose e nel mondo di cui fa parte, uno sguardo ontologicamente segnato da un invisibile e impegnato nella 'regolamentazione' di una distanza-vicinanza col 'mondo'. Per accostarsi al cinema come sguardo in movimento, occorrerà pertanto percepire, in questo movimento, una modalità di essere circondati più che fronteggiati dalle 'cose': uno sguardo impegnato ad attraversare più che a contemplare e che, tra il raccontare e il mostrare, tra la smaterializzazione e la materia, cercherà di portare alla luce proprio un gioco di alternanze e di sdoppiamenti, nell'esplicitazione di quell'intervallo che intercorre tra la materia di cui è fatto (il supporto, ma anche l'istituzione di una iscrizione veridica che lo rende autoriflessivo) e le 'cose', il dato che lo colpisce nell'attraversamento. Saranno tanti allora i regimi chiamati in causa, non ultimo quello che li fonda forse tutti, il dialogo tra l'immaginario e il 'reale', tra l'atto dello svelamento (togliere il velo) e della creatività.

Un occhio nel mondo che ha nel suo Dna la stasi e la sospensione, è uno sguardo in movimento che <<guarda dentro un filtro dall'interno del filtro³⁹>>: parafrasando una celebre 'definizione' che il filosofo Emilio Garroni dà all'oggetto e al problema di un'estetica, ci spingiamo suggestivamente a ritenere che lo sguardo messo in moto dal cinema, in particolare di quello di cui ci vogliamo occupare, sia racchiuso in un apparente cortocircuito.

³⁹ Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, 1995.

<<Guardare-atraverso non significa senz'altro 'dare una scorsa', e non significa affatto guardare, scrutare attraverso un filtro – una lastra di vetro colorato, poniamo – per vedere ciò che sta dall'altra parte del vetro. Vuole significare invece – ma solo in prima approssimazione – qualcosa come 'guardare dentro un filtro dall'interno del filtro...[.] ...immaginiamo ... un ente che, per sussistere e avere un'esperienza, debba essere incapsulato, al modo di un insetto fossile nell'ambra, dentro un blocco di materiale translucido: che questo e soltanto questo sia il suo ambiente vitale e sensoriale. Ebbene, a queste condizioni, l'ente che guarda è qualcuno che sta nel mezzo attraverso cui guarda e non può trarsene fuori senza che il suo guardare cessi di essere un guardare⁴⁰>>.

Lo sguardo di questo cinema prevede una presa di distanza nella vicinanza, l'esplicitazione di uno scarto e di un intervallo, come mostra di sé, all'interno dell'impatto ontologico e apparentemente immediato che l'immagine fotografica porta da sempre con sé: è uno sguardo che si risolve nella messa in questione ed interrogazione costante, il cui oggetto non è semplicemente o solo il mondo (le figure, i personaggi, i paesaggi, le cose, ...), ma lo sguardo stesso che si produce attraverso il mondo (*<<nulla ci domandiamo su qualcosa finché aderiamo completamente al qualcosa⁴¹>>*). Questa duplicità e cortocircuito fanno certamente in modo che lo sguardo si ripieghi su di sé, diventando autorappresentazione (riflessività), ma allo stesso tempo permette che il mondo (il 'fuori'), in qualche modo, declami un proprio 'primato', proprio perché quello sguardo è nient'altro che sguardo incarnato e dentro il mondo, non di fronte ad esso. Non si può prescindere, quindi, dalla seguente condizione, cioè che il semplice guardare (del cinema, ma dell'uomo in generale) presuppone una condizione riflettente-comprensiva inevitabile, una sorta di

⁴⁰ Ivi, pp 11-12

⁴¹ Ivi, p. 19

contemporanea aderenza alle cose e presa di distanza da esse, come creazione di una sospensione-intervallo su ciò che esperiamo-vediamo.

Quelle quattro immagini fossili dei Lumiere, dalle quali siamo partiti, non hanno fatto altro che mostrare questo: un prendere ed un essere presi, una vicinanza dentro una distanza, un vedere qualcosa standoci dentro, avvertendone le nervature; un essere vicini alle 'cose' solo nell'anticipazione di una distanza (temporale, spaziale...) che ci permette di guardarle e di essere guardati. Insomma non è stato nient'altro che mostrare il mondo solo a patto di mettersi in gioco come sguardo del mondo, solo a patto di concepire il cinema non tanto come uno sguardo sul mondo, ma mondo come sguardo.

1.4 L'essere sospesi

<<Il problema di una filosofia dell'immagine si situa nel crocevia tra il concetto e la sua presentazione sensibile. Se da un lato il pregiudizio logocentrico tende ad annichilire la presenza visibile e a mortificare l'esperienza sensibile, dall'altro l'affermatività dell'immagine non può soppiantare il discorso e soggiogarlo alla propria emotività archetipica⁴²>>.

Di fronte ad un'immagine si rimane sempre *sospesi*: l'impossibilità di non poter prendere definitivamente partito preso né a favore di una verbalizzazione esaustiva, né di un'estasi percettiva totalizzante, ci riporta costantemente a un dover fare i conti, appunto, con una zona diastematica. È questo del resto il fulcro e il problema dell'arte, quello di un rapporto da 'gestire' tra forma e contenuto, del rapporto, tutt'altro che immediato, tra apparato sensibile e concetto (e viceversa): riflettere allora sul dialogo che intercorre tra materia e smaterializzazione equivale a rimanere in questo solco, scegliendo solo un terreno della 'disputa'. Ci siamo chiesti e ci chiederemo cioè, in che modo, all'interno del cinema, si può parlare di un dialogo tra una sorta di iconologia (storia ed investimento concettuale dell'immagine) e di una sua specifica genealogia (qui sintetizzabile nella formula: formazione ed origine del 'dispositivo') delle immagini. Una riflessione sulla forma filmica quindi, che include tra le sue fila da una parte il duplice processo che identifica il mezzo cinematografico come operante, contemporaneamente, sia in termini di rivelazione che di invenzione (rapporto rappresentato – rappresentazione), dall'altra la sua capacità di lavorare, in sede compositiva, attraverso procedimenti sintagmatici (la concatenazione 'narrativa') e paradigmatici (autoriflessività, sguardo sul proprio funzionamento). Chiariremo meglio la questione nel corso del lavoro, per il momento ribadiamo ancora una volta che

⁴² Igino Domanin, *Immagine e supporto. Per una genealogia del visibile*, in *Leitmotiv* n°4, *Dentro l'immagine*, Milano, Led, 2005, pp 61-68.

il cinema riesce, nel suo aspetto tecnico estetico, a determinare e a rendere possibile una certa logica di discorso; la materia di cui è fatto il sogno, cioè, può avere ed ha una certa incidenza sulla logica discorsiva che lo caratterizza.

Se di primo acchito si tratta di una deduzione del tutto ovvia, infatti ogni film persegue un 'discorso' attraverso i suoi mezzi, ad un'analisi più attenta emergerà con forza il fatto che il cinema sfrutta assai poco le sue potenzialità, venendo meno alla propria vocazione organica, quella che Eizenstein chiamava *drammaturgia della forma*. Si tratta di una questione tutt'altro che secondaria e che, per rimanere nell'ambito degli autori già citati, la stessa Deren aveva sollevato nel corso del suo *Un anagramma di idee su arte, forma e film*.

<<Perché un'azione che abbia luogo nel tempo non è esattamente la stessa cosa di un'azione creata dall'esercizio del tempo..⁴³>>

Nulla di nuovo sicuramente, ma forse oggi vale la pena porsi nuovamente la questione, visto che il cinema è chiamato a rispondere a cambiamenti irreversibili che mettono in discussione una parte consistente dei 'caratteri' che lo fondano. Il problema del recupero del sensibile, messo sotto scacco dalla realtà virtuale e dal mondo sintetico delle nuove generazioni di cineasti e 'giocolieri' visivi, non è allora semplicisticamente e feticisticamente quello di una materia come forma resistenziale (che pure è presente), quanto l'inserimento di una forma filmica nel tessuto del reale attraverso la sua ontologica vocazione rappresentativa, pensata però in termini intervallari e diastematici (come abbiamo mostrato in precedenza).

Senza entrare in questioni che sposterebbero il discorso su un versante prettamente teorico, proviamo ad interrogare il legame tra il concetto e la forma sensibile servendoci di alcune riflessioni che il filosofo Nancy ha dedicato, nel suo *Il ritratto e il suo sguardo*, all'immagine pittorica. Il ritratto, dice Nancy, non

⁴³ Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio...*, op cit, p. 192.

rimanda al di là di se stesso ma all'immanenza dei propri tratti pittorici. La verità del quadro infatti, coincide, in questo caso, con la nudità del soggetto che deve essere colta nella singolarità della sua effettuazione sulla tela:

<<Per questo motivo Nancy indica come la soggettività assoluta sia costituita dall'evento della sua pittura. La questione del soggetto, della sua evenienza pura e del proprio ego sum, deve essere affrontata a partire dalla sua messa in opera dal dispositivo della tela. Si tratta, quindi, di dipingere il soggetto dal "di dentro". Suspendendo ogni dipendenza da ciò che è "fuori". In altri termini l'autonomia del ritratto implica l'interruzione di una relazione: un non-rapporto>>⁴⁴

Il supporto, in questo caso la superficie della tela, è la base e il fondamento della soggettività: la sostanza del soggetto è il suo supporto, perché il ritratto non rimanda al di là di se stesso ma all'immanenza dei propri tratti pittorici. Il dispositivo tecnico della pittura eccede il soggetto, dice Nancy, insomma il supporto non è indifferente nella misura in cui l'evento della soggettività (del ritratto) non può essere disgiunto dall'orizzonte di una certa abilità (*techne*).

In questo contesto non ci interessa approfondire le teorie del filosofo francese, quanto "utilizzarle" come spinta per una valutazione delle immagini cinematografiche. Vediamo cosa accade in queste ultime.

Sembra, di primo acchito, che a differenza della pittura, seguendo le tesi di Nancy, nel cinema la performance interpretativa possa essere svincolata più facilmente dalla materialità del medium nel quale si svolge. In realtà si tratta di una semplice apparenza, perché il cinema mette in campo una serie di elementi e di considerazioni che spostano il problema più in profondità. È indubbio che nell'immagine fotografica il limite di demarcazione tra referenza, atto enunciativo e coinvolgimento fruitivo, rimanga indissolubilmente più intrecciato. Anche da quanto abbiamo riscontrato nel corso di questi primi

⁴⁴ Igino Domanin, *Immagine e supporto...*, op cit., p. 64

paragrafi, sembra che il cinema sia una macchina per fabbricare il vicino con il lontano e l'omogeneo con l'eterogeneo in maniera del tutto antitetica al perseguimento della trasparenza <<acclamato da tutti e dovunque come nuovo ideale⁴⁵>>, in nome, quindi, di un'apertura all'alterità che deve sottostare a continue mediazioni⁴⁶. Tra corpi e fantasmi di corpi, tra corpi e immagini di corpi (Vertov, che affronteremo nel prossimo capitolo, direbbe tra verità e cineverità) il cinema è allo stesso modo invischiato con lo spettrale e con il 'materiale', ed è proprio su questo ossimoro che si attesterà la sua evoluzione: alla perdita, alla finitezza e alla caducità della sua iscrizione materiale, si oppone il sogno di rendere eterni i corpi, anzi le immagini dei corpi (a sospenderli: l'immagine come *epochè* – sospensione, interruzione – rispetto al tempo, alla memoria e alla morte). Questione di distanze, di intervalli e sospensioni: la stessa esperienza della proiezione, che si vive al presente, mi viene data solo come traccia attuale di una serie perduta di avvenimenti passati e <<quello che vedo qui proviene sempre da un altrove⁴⁷>>. L'intervallo allora, sia di ordine materico (nero tra i fotogrammi) che 'tematico' (il 'fuori' sorto nell'autoriflessività del mezzo), si mostra come traccia di un altrove, traccia di un'apertura all'interno dell'atto fruitivo, perenne alternanza di credenza e di dubbio.

<<So bene che si tratta solo di un'immagine, ma voglio lo stesso la cosa... so bene che non è un treno vero, ma comunque...ciò fino al diniego dell'imperfezione, perché la rappresentazione cinematografica non raggiunge mai la pienezza di un'illusione senza macchie né falle. Quasi tutto zoppica, eppure funziona. E se funzionasse solo in quanto zoppia essenziale?⁴⁸>>

⁴⁵ Jean-Luis Comolli, *Vedere e potere*, Roma, Donzelli Editore, 2006, p.12

⁴⁶ Si tratta di una questione molto vicina alle tesi centrale esposta nell'ultimo libro di Francesco Casetti *L'occhio del Novecento*, op. cit: la negoziazione come capacità del cinema di mediare tra opposti.

⁴⁷ Jean-Luis Comolli, *Vedere e potere*, op cit, p. 15

⁴⁸ *ivi*, p. 23

L'immagine cinematografica nasce nella doppiezza, doppiezza che non permette alla sua ontologia, tornando a Nancy, di risolversi in un totale riassorbimento nella *techne*: nel cinema, l'abilità del fare è strettamente connessa ad un ricevere e ad un manifestare, che comporta, inevitabilmente, ombre e falle, intervalli e zone diastematiche. Eppure, allo stesso tempo, anzi proprio grazie a questa 'dipendenza', il gesto ibrido cinematografico (un prendere e un esser presi) non è mai un gesto rassicurante, non si fonda mai sulla presunta trasparenza del riflesso del reale: oggi, nel momento in cui la comunicazione sembra fondarsi sull'immediata accessibilità e transitività di cose, immagini e saperi, che assistiamo al progressivo avvento dell'immagine numerica e feticizzante all'interno del cinema stesso, proprio oggi forse è necessario recuperare quell'intervallo perduto (come dice Gillo Dorfles), come respiro, sospensione e silenzio: come stessa possibilità ed eventualità di un non poter mostrare e dire tutto⁴⁹.

Quando allora si riflette sulla progressiva invasione dell'immagine di sintesi, che annichilisce e 'riempie', quando si comincia a percepire che quella dualità innata viene meno e che quel legame col 'fuori' tende a svanire, in quel momento l'immagine cinematografica si tramuta in semplice abilità di un saper fare, non più gioco intervallare tra un dare e un prendere, tra la pietra e l'aria, tra la discontinuità e la continuità; non più intervallo, ma pienezza senza più falle, puro gioco visivo senza più resistenze.

Il nostro quindi sarà un incauto procedere: da una parte saremo affascinati dalla materia e da quel cinema, sperimentale soprattutto, che ha visto in essa una modalità resistenziale all'avvento delle nuove tecnologie (Peter Tscherkassky), dall'altra saremo richiamati all'altro versante, quello della capacità del cinema di affascinare e di illudere (nel senso positivo del termine). Ci accorgeremo che il punto di sutura sarà costituito proprio dalla nozione di intervallo che, nel cinema materico-sperimentale, costituirà un modo per accogliere e dirigere

⁴⁹ La parzialità dello sguardo e della visione.

l'illusione (come arte del mostrare e del raccontare), e nel cinema narrativo e dell'impressione di realtà, per così dire, lo stesso intervallo evidenzierà un modo per farvi entrare la materia, l'iscrizione originaria del cinema.

Ma ora entriamo nel vivo della disputa con uno dei protagonisti dell'Avanguardia Russa degli anni Venti: Dziga Vertov.

2 - L'INTERVALLO DI DZIGA VERTOV

2.1 L'intervallo: il movimento fra le inquadrature

Per introdurre il cinema e il pensiero di Dziga Vertov vogliamo operare una sorta di curiosa lettura del manifesto⁸⁷ dei *Kinoki* (il gruppo autonomo da lui stesso fondato e che, inizialmente, vedeva coinvolti la sua compagna e montatrice Elizaveta Svilova e il fratello, operatore, Michajl Kaufman), manifesto apparso nel 1922 sulle pagine di *Kinofot*, rivista ufficiale del costruttivismo. Il manifesto, significativamente intitolato *Noi*, esprime una vera e propria teoria della produzione cinematografica che doveva opporsi a quello che Vertov definiva <<*cinema recitato*>>. Avremo modo di tornare più volte sull'argomento, per il momento apprestiamoci a leggere il manifesto sotto una particolare lente, quella di una suggestiva contrapposizione tra una forte istanza 'aggressiva' (tipica dei manifesti artistici), che non rinuncia ad un vocabolario colorito e 'fisico', e l'enunciazione di un concetto, l'intervallo appunto, basilare nella poetica vertoviana, che appare del tutto svincolato da una certa 'presenzialità fisica' (vedremo in che senso). Proviamo ad entrare nel merito della questione, grazie anche alla lettura di altri interventi che arricchiranno il quadro della situazione.

Il manifesto inizia così: <<*Noi ci definiamo i Kinoki, per distinguerci dai cineasti – gregge di rigattieri, che smerciano passabilmente il loro ciarpame*>>. Qualche riga più sotto: <<*Noi dichiariamo che i vecchi film romanzati, teatralizzati e via dicendo hanno la lebbra*>>; e ancora <<*Noi diciamo: - fuori – dagli amplessi melliflui della romanza...>>. Ritroveremo il linguaggio 'fisico' di queste poche righe in molti dei suoi scritti, un linguaggio che nelle intenzioni doveva rompere quella bolla di sapone che circondava il cinema sovietico di quel tempo, corrotto dal teatro e*

⁸⁷ Per le citazioni che seguiranno, faremo riferimento a due testi che raccolgono alcuni scritti di Dziga Vertov: Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Milano, Feltrinelli, 1975 – Nikolaj Abramov, *Dziga Vertov*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1963.

dalla letteratura (<<<...il cinedramma è l'oppio del popolo>>). Lo stesso Vertov scrive: <<Cadono le interiora, gli intestini delle vive impressioni, dal ventre della cinematografia, squarciato dallo sperone della rivoluzione. Ecco strascicano, lasciando una traccia sanguinolenta sulla terra,...>> (Kinoki – Rivoluzione 1922); <<I modelli "artistici" prerivoluzionari pendono su voi come icone e verso essi soli si sono slanciate le vostre devote interiora>> - <<...qui a Mosca, si mettono in scena alcuni film che hanno tutti i requisiti dell'impotenza>> (Ai cineasti – Il Consiglio dei tre 1923); <<Ogni film non è altro che uno scheletro letterario, avvolto in una cine-pelle. Nel migliore dei casi, sotto tale pelle (come ad esempio nei grandi film stranieri) si genera del cine-grasso e della cine-carne. Ma noi non vediamo mai la cine-ossatura...>>. Concludiamo questa carrellata di citazioni con l'ennesimo esplicito e colorito attacco al cinema 'borghese', dietro il quale si evince tutto il desiderio vertoviano di 'svegliare' lo spettatore intorpidito: <<Lo spettatore intossicato dalla cine-nicotina si attacca allo schermo che gli solletica i nervi>> (Ad una conferenza di Kinoki).

Il carattere aggressivo di queste dichiarazioni, non nuovo per i manifesti artistici, sembra stemperarsi del tutto nel momento in cui Vertov introduce il concetto di intervallo (è come se il cineasta sovietico evitasse di esemplificare in concreto tutta una serie di questioni formali che ruotano proprio attorno a tale concetto): proviamo a citare direttamente i passaggi attraverso i quali Vertov si cimenta in una parziale descrizione e "definizione". Ancora dal manifesto *Noi*: <<Come materiale – elementi dell'arte in movimento – si presentano gli intervalli (passaggi da un movimento all'altro) e non i movimenti stessi. Proprio essi (gli intervalli) trascinano l'azione allo svolgimento cinetico>>; ma ancora: <<cine-occhio come teoria degli intervalli>> -

<<La scuola del cine-occhio esige la costruzione dell'opera cinematografica sugli intervalli, cioè sul movimento fra le inquadrature. Sulla correlazione visiva dei quadri in rapporto reciproco. Sul passaggio da un impulso visivo all'altro. Lo

spostamento fra le inquadrature (intervallo visivo, correlazione visiva delle inquadrature) è (secondo il cine-occhio) una grandezza complessa. Essa è costituita dalla somma di differenti correlazioni, ...>>.

Quello che colpisce è la coesistenza tra un'istanza, seppur verbale, 'fisica' e aggressiva, e un impegno teorico che tenta di focalizzare l'attenzione su alcunché di 'smaterializzato'. Non può, infatti, passare inosservato come le poche righe dedicate al concetto di intervallo, non facciano altro che concentrarsi su una questione che mette al centro il problema del 'tra', di ciò che sta nel mezzo, ovvero del vuoto. Sarà proprio questa alternanza tra vuoto e pieno, tra una discontinuità materica e una continuità del flusso a fondare il concetto stesso di intervallo, a fare in modo cioè, che la fruizione possa risolversi nel continuo gioco di distanza e di avvicinamento che il 'contenuto' intrattiene con la forma e viceversa. La messa a nudo del procedimento formativo, cara ai formalisti russi, sembra, di prima acchito, del tutto congrua all'interno del processo utopico del cineasta sovietico. In realtà occorre fare un passo ulteriore: quella di Vertov non è riconducibile solo ad una sterile poetica dell'autoriflessività, ma all'individuazione e alla messa a frutto di un tratto costitutivo e fondativo dell'immagine cinematografica, cioè il suo essere sdoppiata in cosa vista e atto del vedere. Cerchiamo di chiarire al meglio la questione.

Il manifesto del 1922 implicava una vera e propria teoria rivoluzionaria del cinema: il gruppo dei *Kinoki*, infatti, nasceva per rinnovare radicalmente la cinecronaca del tempo, attraverso il raggiungimento di un'omogeneità formale ed ideologica dei prodotti, grazie anche all'interazione organizzata e coordinata tra le varie componenti della produzione artistica. Ovviamente una nuova struttura organizzativa doveva fondarsi su una concezione cinematografica non solo comune, ma innovativa rispetto alla pratica cinematografica corrente. Le ammonizioni fatte dai *Kinoki*, infatti, erano rivolte a tutti quei cineasti che non

sapevano o non erano stati in grado di utilizzare le caratteristiche e le potenzialità del mezzo espressivo, ovvero verso coloro che non erano riusciti a vedere nel cinema un potenziale sviluppo delle modalità con le quali l'uomo poteva misurarsi col 'mondo delle cose'. Non solo, analogamente il discorso dei *Kinoki* si scagliava sia contro quei produttori che si piegavano alle esigenze del profitto, sia contro quel pubblico che, per mancanza di alternative, subiva il rudimentale e grottesco naturalismo del dramma cinematografico. Per i *Kinoki*, insomma, la produzione cinematografica corrente andava respinta in blocco.

<<Il primo compito è quello di studiare le leggi della comunicazione cinematografica, il secondo è quello di chiarire il rapporto che intercorre tra queste e la loro materia più immediata (la "realtà visibile", il mondo in quanto oggetto di esperienza visiva), il terzo compito è quello di verificare fino a che punto il cinema sia in grado di riorganizzare questa esperienza e di fornirla di infrastrutture linguistiche capaci di trasformarla in un vero e proprio processo di appropriazione conoscitiva>>⁸⁸

Il progetto iniziale di Vertov era chiaro fin dall'inizio: mettere a fuoco il cinema in quanto sistema peculiare di comunicazione. Tale sistema prevedeva che l'istanza formale (cioè una conoscenza specifica del mezzo cinematografico, come acquisizione e sfruttamento delle sue potenzialità) non andasse mai staccata dalla volontà di fare del cinema proprio l'oggetto grazie al quale poter giungere ad una conoscenza specifica: quindi, struttura formale e funzione sociale erano strettamente correlate. Questo ci permette di non correre il rischio di scambiare per semplice e puro formalismo tutta una serie di funambolismi visivi che costellano la cinematografia di Vertov. Egli aveva ben chiaro che la forma cinematografica doveva, come suo tratto costitutivo, necessariamente reagire con la realtà visibile (la materia dell'esperienza).

⁸⁸ Pietro Montani, *Dziga Vertov*, Firenze, La Nuova Italia (Il Castoro cinema), 1975 p. 65

Per il cineasta sovietico l'essenza profonda del cinema, che prevedeva l'epurazione da tutti gli elementi ritenuti estranei come il teatro, le scenografie, la musica, gli attori, il soggetto..., si risolveva nell'isolamento della condizione necessaria di ogni atto di comunicazione cinematografica: ovvero del movimento.

<<Il kinokismo è l'arte di organizzare i movimenti necessari delle cose nello spazio, mediante l'utilizzazione di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa>>

Il movimento delle cose (gli oggetti della realtà storica, l'istanza perennemente trasformante con cui la realtà delle cose, appunto, procede) sembra, in qualche modo, correlato alle proprietà oggettive dello strumento cinematografico che, in ultima istanza, riesce a decifrare e a ricostruire proprio il <<ritmo-interno delle cose>>. Una corrispondenza (conformità) quindi, alla quale deve necessariamente seguire l'esplicitazione dei procedimenti di questa stessa traduzione: sarà proprio a questo livello che il concetto di intervallo assumerà un ruolo decisivo. I due procedimenti grazie ai quali il cinema esplicita la sua 'potenziale' conformità alle cose, sono proprio il montaggio e la nozione, ad esso complementare, di intervallo.

Per i *Kinoki* il montaggio era una trascrizione del movimento basata non tanto sulle singole inquadrature, quanto sul loro rapporto: sono quindi proprio gli intervalli, da intendersi come passaggio da un movimento all'altro, e in nessun modo i movimenti stessi, a costituire il materiale fondamentale. L'intervallo, come vuoto, come momento di passaggio tra le inquadrature: questo è il materiale del cinema, e sarà su questo punto che occorrerà spendere qualche parola in più.

Si tratta di partire da un dato molto semplice ed immediato, ma sul quale forse non si è riflettuto abbastanza: l'intervallo vertoviano non è nient'altro che il

divenire percettibile (quindi discontinuo all'interno del continuo) del rapporto con cui un'inquadratura si coordina con l'altra; il problema è stabilire *cosa* diventa propriamente percettibile. Il raccordo tra le inquadrature, nell'ottica vertoviana, doveva altresì manifestare non solo l'attività enunciativa, interrompendo quindi il flusso identificativo-naturalistico in atto, ma la densità del flusso stesso, l'intensità delle varie componenti chiamate in causa nel suo stesso manifestarsi e quindi, a conclusione, il perenne movimento di avvicinamento e distanziamento che la forma (il cinema come linguaggio) intrattiene con il reale (il pensiero e l'interesse di Vertov sono rivolti alle trame che la forma cinematografica, e quindi il suo linguaggio, intrattiene con il 'reale', al di là, anzi, in opposizione ad una semplicistica e banale teoria del rispecchiamento). Quello che è in gioco nel concetto di intervallo, ci sembra, è proprio la contemporanea attenzione ad alcunché di linguistico (che pertiene al linguaggio formale) e ad alcunché di 'contenutistico' (che pertiene a ciò che l'immagine, in realtà il rapporto tra le immagini, sottende come tramite tra forma e reale). La qualità del flusso allora (il movimento, l'impatto emotivo dell'immagine, la ritmicità...), non è data solo dal pieno, dalla correlazione dei pieni che si integrano differenzialmente, ma dalla presenza di un vuoto, di un'assenza che sospende l'integrazione dei piani, che spoglia la dinamica dei materiali dalla loro apparente immediatezza e che introduce la disgiunzione e l'intensità negativa. Le immagini di Vertov quindi, lo vedremo nel prossimo paragrafo, sono sempre aperte a monte e a valle, ora verso l'accoglimento di qualcosa, ora verso la loro reciproca rielaborazione di qualcos'altro; lo slogan <<la vita colta sul fatto>>, legato al film del 1924 *Kinoglaz*, non sottende a nient'altro che a questo. Le immagini 'sopravvivono' in funzione di un cambiamento e di un passaggio di ordine formale (funambolismo visivo) e tematico al tempo stesso (come mostra il tentativo, ben illustrato da Yuri Tsivian nella sua monografia dedicata a Vertov⁸⁹, di riflettere, attraverso le

⁸⁹ Yuri Tsivian, *Lines of resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto,

immagini, le teorie economiche e sociali marxiste); questo passaggio fa parte dell'essenza stessa dell'immagine. In quest'ottica è altresì stimolante mettere in evidenza come la produzione del movimento sia strettamente legata all'assenza del movimento, allo spostamento da un movimento all'altro, fino a spingere la scrittura cinematografica verso una dimensione negativa-vuota.

<<E il flusso dei vuoti e dei pieni, degli intervalli e del movimento è la frase con la sua dinamica ritmica, l'alternanza del reale e dell'assenza del reale, il gioco dell'intensità e dell'intermittenza ("l'organizzazione del movimento nella frase"). La frase quindi è la fluidità dell'andamento delle immagini, ma, insieme, è la produttività del vuoto, dell'intervallo, è il movimento, ma è, ancora di più, lo spazio vuoto come materiale linguistico privilegiato⁹⁰>>

Rendere quindi percettibile il passaggio tra le inquadrature, equivale ad orientare l'attenzione non tanto sull'immagine in sé, tantomeno sul suo isolamento rispetto alla 'frase', quanto sulla costruzione del movimento ottenuta attraverso il *rapporto* tra le immagini, e quindi sul relativo vuoto (intervallo) che così si alimenta. Basterebbe questo per contraddire la facile asserzione secondo la quale il cinema di Vertov si limiterebbe ad asserire e presentare semplicemente i fatti (accusa di impressionismo che toccò persino il grande Eizenstein): il suo è a tutti gli effetti un cinema che vuole connettere e 'spiegare' i fatti, nell'ottica utopica che contraddistingue il suo pensiero rivoluzionario. Non mostrare semplicemente le cose ma quello che c'è tra le cose; far dischiudere quell'invisibile connessione tra esse che trascina la stessa fruizione delle immagini in una progressiva continuità all'interno di una discontinuità.

2.2 Cogliere la vita sul fatto attraverso film che producono film

La lungimiranza dell'arte e del pensiero di Vertov è racchiusa in questo apparente paradosso, che parafrasa due slogan coniatati dallo stesso cineasta: *cogliere la vita sul fatto attraverso film che producono film*. Le due grandi categorie della forma e della vita sono accomunate da un presupposto e da un'intuizione basilare, e cioè che l'occhio che esplora e perlustra il reale (si pensi a *L'uomo con la macchina da presa* del 1929) è al tempo stesso un elemento di quel reale, non un elemento esterno al mondo che va riprendendo, ma parte integrante di esso. Una situazione di perenne apertura quindi, che vede un occhio soggetto e oggetto della visione, vedente e visibile, luogo di attività e di passività al tempo stesso. Si tratta di un vero e proprio sdoppiamento della visione, che colloca l'immagine in una condizione intermedia tra la cosa vista e l'atto del vedere. I seguenti celebri fotogrammi (fig 36 e fig 37), tratti dal film menzionato del 1929, esplicitano al meglio questa doppiezza.



Fig 36



Fig 37

Il bambino che avete visto, sembra dirci Vertov, non è che questo pezzo di pellicola...; eppure, nell'intervallo aperto da questo rapporto tra le immagini, tra il rappresentato e la rappresentazione, tra la forma e la vita, si assiste ad un andirivieni continuo e mai terminabile tra l'adesione e il distanziamento, tra la

continuità di una visione e la discontinuità di un discorso che rende possibile quella stessa visione.

Ci sembra utile, a tal proposito, fare una breve digressione che ci permetta di comprendere appieno il nocciolo della questione. Volendo sintetizzare e semplificare al massimo le tappe dello sviluppo del cinematografo, possiamo dire che dal principio del secolo fino agli anni Venti, esso è segnato da tre fondamentali 'scoperte' (come Bela Balazs ha esemplificato nel suo *L'uomo visibile* del 1924): a) la mobilità della macchina da presa, il variare dell'inquadratura, b) il primo piano c), il montaggio, quindi la composizione delle immagini. Queste tre innovazioni permisero al cinema di acquisire possibilità espressive proprie e di allontanarsi dalle altre forme d'arte, aspetto, quest'ultimo, che ci riporta di colpo in ambito vertoviano. Per Vertov, infatti, il cinema, non doveva assolutamente essere un semplice espediente tecnico per portare sullo schermo una forma teatrale drammatica. Le tre innovazioni, che inseriscono produttivamente l'azione della macchina da presa nel quadro, che sfruttano le modificazioni del rapporto soggetto-oggetto in ordine di distanza e di avvicinamento (emotivo, conoscitivo...) e che determinano la successione delle immagini non solo seguendo l'accadere reale, ma secondo un principio compositivo, permettono al cinema di non essere più teatro fotografato, bensì una narrazione indipendente per immagini. Ora, questa breve sintesi 'storiografica', passibile di critiche a causa dell'esemplificazione dei processi intercorsi, ha però il vantaggio di focalizzare l'attenzione sulla questione che a noi interessa. Il punto è il seguente: per disancorare il cinema dalle altre forme, Vertov esalta e mette a nudo il procedimento cinematografico facendo interagire da una parte la forma, con i suoi codici e rapporti (intervalli), dall'altra il contenuto (la realtà visibile). In realtà si commetterebbe un errore se ci fermassimo a questo punto: sembrerebbe infatti, che il <<cinema-non-recitato>>, altro slogan utilizzato da Vertov per descrivere il suo 'progetto', si esaurisca nella semplice messa a nudo del procedimento (tecnica cara ai

formalisti russi), un progetto quindi che troverebbe il suo fondamento nell'esaltazione di procedimenti autoriflessivi e niente più. Si tratta, invece, di comprendere come lo sdoppiamento intercorso, questa sorta di intervallo tra cosa vista e atto del vedere, sia un tratto caratteristico dell'immagine cinematografica tout court. Assistere ai film di Vertov, equivale a sottrarsi costantemente all'attualizzazione drammatica, per immettersi in uno spazio-tempo fatto di rimandi, in cui sentire quel vuoto e quell'intervallo provocato dall'attività formativa e 'demiurgica' di uno sguardo che mostra, ma che, essendo anche mostrato, conferisce all'immagine una doppiezza di fondo.

Nulla sarebbe più sbagliato, dunque, che ridurre l'esperienza di Vertov nel contesto del cosiddetto «documentarismo», che conferisce esclusivamente una passività all'atto formativo, considerando, in tal modo, la realtà già bella e pronta per essere documentata. L'obiettivo del cineasta sovietico è quindi lottare contro quel cinema il cui modo di rappresentazione non è originario ma derivato, non fondato cioè su un'autonoma formatività, ma soggiogato da altre forme: il teatro, le arti figurative e soprattutto la letteratura.

Vertov comincia a sperimentare queste idee nel suo giornale cinematografico, la *Kinopravda*, di cui uscirono 23 numeri dal 1922 al 1925: *pravda*, la «verità» delle cose, così come il cinema la può far apparire e mettere in forma. C'è una sequenza nel numero 21 della *Kinopravda*, quello forse più completo nonché denso di sperimentazioni formali, che metaforicamente condensa le aspettative dell'intero progetto. Incontriamo, ancora una volta, l'immagine del velo. Nel corso del primo capitolo, abbiamo visto come, nel cinema di Epstein, il velo possa assumere una doppia valenza: elemento diegetico e linguistico-materico (la sovrimpressioni) al tempo stesso. Nel film di Vertov non c'è affatto questa doppia valenza, anche se non sarebbe sbagliato considerare la sovrimpressioni come velatura delle immagini, come taglio materico sulle stesse. Nella sequenza di *Kinoglaz*, che mostra una donna mentre svela il proprio volto di fronte l'obiettivo della macchina da presa (fig 38 e fig 39), rimane la suggestione di

caricare quello stesso atto di svelamento di un sovrappiù metaforico, che rimanda al progetto vertoviano di svelare il reale nel corso del suo offrirsi e nascondersi al tempo stesso.

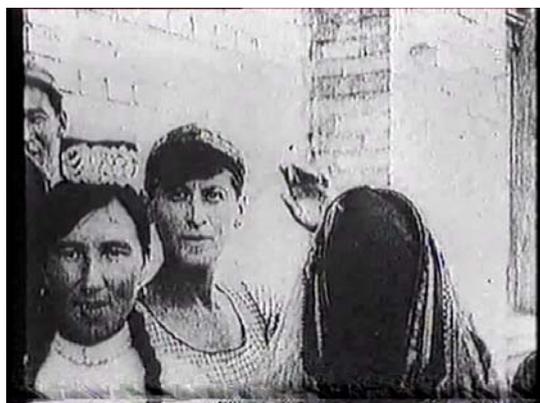


Fig 38



Fig 39

L'immagine vertoviana, quindi, sembra essere aperta a monte dal suo tratto costitutivo (riproduzione fotografica del reale) e a valle dal suo essere codice di una scrittura e di un linguaggio. L'intervallo sembra, ancora una volta, l'elemento che rende discontinua una continuità, che offre dei vuoti nel momento in cui il contatto tra la forma e la vita si appresta ad essere esplicitato: l'intervallo è quindi il movimento tra le inquadrature, certo, ma è anche sede spazio-temporale di accoglienza di uno spettatore chiamato a saldare e a *sentire* quel rapporto. La 'verità', per Vertov, è e non può non essere una «verità cinematografica», che si autodenuncia per quello che è, ricordando allo spettatore che ciò che sta vedendo è cinema. Nei due fotogrammi tratti da *L'uomo con la macchina da presa* (fig 36 e fig 37), tutto questo è magnificamente condensato: la fruizione cinematografica, che si risolve, in estrema sintesi, col passaggio 'tra' le immagini, avviene nel solco di un vero e proprio intervallo, fatto di sospensioni, avvicinamenti, prese di coscienza e fascinazione. Il <<cinema non-recitato>> prevede uno spettatore distanziato, critico, mai assorbito nell'illusione, e a cui viene continuamente ricordato la situazione enunciativa di

cui sta facendo esperienza attraverso una strategia di rimandi autoreferenziali che, nella cinematografia vertoviana, dalla *Kinopravda* arriva fino a *L'uomo con la macchina da presa*, (la *Kinopravda* si apre spesso con un'autocitazione: l'immagine di un rullo che viene inserito nel proiettore). Mentre i 23 numeri del giornale cinematografico avevano avuto una funzione propedeutica, il progetto intitolato *Kinoglaz* (1924), permetterà a Vertov di compiere un passo decisivo verso *la cinematografia non recitata*.

Kinoglaz fu progettato come una ricognizione in sei fasi che poi, in un secondo momento, sarebbe dovuta diventare permanente. Ma Vertov, a cui furono bloccati i fondi, realizzò solo la prima: *Zizn' vrasploch*, «la vita colta in flagrante» o «sul fatto», era il sottotitolo dell'intero progetto, una prima ricognizione del tutto intuitiva, fondata intenzionalmente sulla semplice registrazione delle prime impressioni colte girando per la città e nei luoghi di lavoro. Il primo passo del *Kinoglaz*, quindi, era la mancanza di programmaticità, mancanza che poi, nel corso delle altre cinque fasi, doveva essere colmata attraverso l'esplicitazione dei procedimenti di acquisizione del reale. Si parte da un fare impressionistico, passivo, per poter fornire il materiale così raccolto a successive elaborazioni. Queste ultime non solo dovranno essere del tutto attive, cioè dovranno organizzare, selezionare, interpretare ed estendere la realtà visibile posta sotto costruzione, ma saranno anche esplicitamente riferite ad una realtà di cui il *kinoglaz* (il cineocchio) è parte, dovranno cioè esplicitare lo sguardo del cineocchio come uno sguardo interno al mondo visibile di cui organizza l'intelligibilità.

Per comprendere appieno la questione sarà utile introdurre il concetto di *straniamento*⁹¹. Il fenomeno dell'*ostranenie* (straniamento), come lo definì il suo 'inventore' Sklovskij, in una sua più ampia accezione, caratterizza tutti quei casi in cui si ha la presenza di un fenomeno di scissione e di disgiunzione tra

⁹¹ Nel linguaggio della critica letteraria, lo straniamento indica un procedimento con cui uno scrittore, attraverso un uso inconsueto e decontestualizzato del linguaggio o della tecnica descrittiva, rivela aspetti insoliti, valori nuovi di qualcosa che è già noto e usuale. Quindi provocare e suscitare una percezione dell'opera non secondo le solite associazioni, ma come qualcosa di insolito.

un'opera e il suo contesto, tale da consentire una fruizione più approfondita. Questa non è la sede per un'analisi e un approfondimento teorico della questione, ma ci sembra utile far riferimento ad una *messa in opera* del concetto nell'ambito di un'altra forma d'arte: il teatro epico di B. Brecht. La riflessione brechtiana degli anni Trenta, si concentra maggiormente su una pervasiva critica al teatro naturalista, accusato, dal drammaturgo tedesco, di allestire un sistema atto a rendere passivo lo spettatore, sottraendogli il suo bene più prezioso: <<la più grande qualità umana è la critica. Chi si immedesima in un altro gli sacrifica il proprio senso critico⁹²>>. Accanto alla parte *destruens* della riflessione brechtiana, emerge quella più costruttiva che ruota, appunto, attorno al concetto di *straniamento*, per il quale Brecht adotta il termine di *Verfremdung*. Occorre partire da un presupposto di ordine teorico fondamentale: lo straniamento è una metodologia della conoscenza, ma anche uno strumento di comunicazione che tuttavia non trasmette conoscenze o certezze, pone innanzitutto problemi. Uno strumento compositivo e di montaggio a tutti gli effetti, attorno al quale Brecht costruisce la forma del suo teatro epico. L'operazione portata avanti dallo straniamento è quella di scollare un atto (performativo, creativo...) dal contesto fruitivo usuale: la *Verfremdung* brechtiana può essere assunta come correlato concettuale del dispositivo di montaggio, in quanto tale concetto interessa tutte le fasi e tutti gli elementi del processo costruttivo dello spettacolo. Si tratta ovviamente di un lavoro decostruttivo che inizialmente ha come oggetto l'unità del testo letterario, parcellizzato poi in una serie di azioni fondamentali, sintetizzate nel titolo di ogni scena dello spettacolo:

<<il nostro scrittore tagliuzza un lavoro (la pièce) in tanti piccoli pezzi a sé stanti, cosicché l'azione procede per salti. Egli rifiuta l'impercettibile concatenarsi delle

⁹² Cesare Molinari, *Bertolt Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 92

scene... Taglia le scene in modo che il titolo che può essere dato ad ogni singola scena abbia un carattere storico, o politico sociale, o di storia del costume⁹³>>

Oltre al testo letterario, il principio decostruttivo, quello che tramuta la continuità in discontinuità, si applica anche all'unità stanislavskiana di attore-personaggio, che si scinde in due: l'attore impersona il ruolo di chi sta interpretando il personaggio, per cui passa automaticamente dall'agire da attore al raccontare da narratore. A questo si aggiunse la lezione fondamentale fornita dall'arte della Biomeccanica di Mejerchold, che aveva contribuito a concepire l'arte dell'attore come un insieme di unità di azioni-gesto-voce scomponibili in frammenti. Insomma, l'obiettivo è quello di ottenere effetti antinaturalistici attraverso un andamento che procede a salti improvvisi, anziché per sviluppo unitario e consequenziale. La drammaturgia epica investe, oltre all'attore e al testo, tutti gli altri elementi dello spettacolo: titoli proiettati, musica, songs, luci a vista, sipari e siparietti, trucco facciale, ...; tutto l'armamentario del teatro epico non è in funzione illusionistica (naturalismo), ma della stessa teatralità della scena. Lo straniamento quindi, in Brecht, funziona come dispositivo costruttivo della teatralità, istituendo la situazione scenica come oggetto di riflessione. Lo spazio che si interpone tra un frammento e l'altro, di contro alla correlazione naturale dei fatti, ridotti, appunto, in frammenti, costituirà il fondamento di un intervallo, come lo chiama Benjamin, nel quale è previsto che si installi lo spettatore con le sue domande, con i suoi dubbi, con i suoi interrogativi e giudizi su ciò che vede e ascolta. <<La composizione brechtiana avanza a scosse...La sua forma fondamentale è quella dello choc con cui le ben distaccate situazioni singole del dramma si scontrano tra loro>>.

Questa breve digressione teatrale ci ha permesso di chiarire alcuni punti fondamentali e di comprendere nell'intervallo tra continuità-costruttiva e

⁹³Valentina Valentini, *I principi costruttivi del montaggio nel teatro contemporaneo*, in Pietro Montani (a cura di), Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema, Venezia, Edizioni Biblioteca dell'immagine (La Biennale), 1991, p. 92

discontinuità-decostruttiva, la dinamica fondamentale dell'arte cinematografica vertoviana. Torniamo quindi al film del 1924 *Kinoglaz*, facendo riferimento ad una sequenza 'straniata' che, ancora una volta, rende evidente lo strappo e la doppia valenza delle immagini vertoviane.

Si tratta della sequenza della massaia che, posta di fronte all'alternativa di comprare la carne al mercato, da rivenditori privati o presso una cooperativa agricola, finisce per scegliere questa seconda soluzione, attraverso però, e questo è il punto che ci interessa, l'intervento effettivo della macchina da presa, cioè attraverso un elemento decontestualizzato che dovrebbe, nel cinema



Fig 40

Per realizzare la scelta della massaia, Vertov non si affida all'intreccio drammatico consueto, ma fa intervenire la macchina da presa, attraverso un'inversione di marcia 'materica' (del linguaggio e non del dramma). Non è quindi la donna a tornare indietro diegeticamente (drammaticamente), ma

la sequenza (materia) a rovesciarsi; ed è proprio una didascalia ad indicare l'inizio del procedimento <<*Kinoglaz riporta indietro il tempo*>> (Fig 41). Incontriamo nuovamente la relazione tra il flusso della diegesi e la discontinuità della materia-forma. L'effetto straniante dalla sequenza, ottenuto attraverso una

convenzionale, rimanere celato. Inizialmente vediamo la donna mentre si avvicina al banco del mercato; una breve esitazione di fronte alla merce esposta, la spinge a leggere un cartello che invita a <<non dare profitto ai mercanti ma a comprare in cooperativa>> (fig 40).



Fig 41

decontestualizzazione della visione, contribuisce a neutralizzare i valori narrativi e aneddotici, di cui la sequenza si era inizialmente caricata, per convertirli nell'apertura e nella discontinuità di un discorso più generale sul tema della produzione e del consumo.

Un'altra modalità attraverso la quale il film parla di se stesso e del suo sguardo autoreferenziale è nell'utilizzo delle didascalie. *Kinoglaz* è indicativamente diviso in sette capitoli tematici (in un abbozzo di lavoro lo stesso Vertov individuava i settori: <<il vecchio e il nuovo, i bambini e gli adulti, la cooperativa e il mercato, la città e la campagna, il tema del pane, il tema della carne, una grande tema: la vodka di produzione illegale, le carte la birra, gli affari, la cocaina, la tubercolosi, la pazzia, la morte>>) e composto da quattro rulli di pellicola: questa ripartizione del lavoro, una parte riferita al contenuto (i sette capitoli) e una parte alla 'materia' (i quattro rulli), si articola nel diverso utilizzo di una stessa didascalia. Proviamo ad osservare i due seguenti fotogrammi.

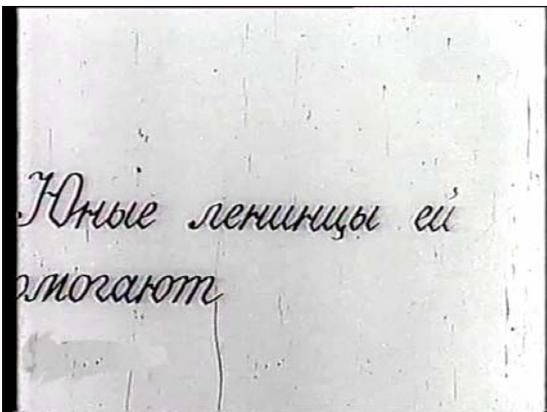


Fig 42



Fig 43

La prima didascalia (fig 42) si riferisce diegeticamente alla vicenda, vi leggiamo infatti <<I giovani Leninisti l'aiutano>>, in riferimento alla vedova soccorsa dai giovani Pionieri del campo. Si tratta della consueta funzione della didascalia, che esplicita e chiarisce quello che le immagini hanno o stanno per mostrare⁹⁴.

⁹⁴ Bisognerebbe aprire un capitolo a parte dedicato alle innovazioni e alle creazioni delle didascalie nei film di Vertov, che collabora con esponenti di spicco nel campo della grafica costruttivista, Rodchenko e Gan su tutti.

Mentre quindi la prima si lega alla diegesi, la seconda didascalia (fig 43) vi rimane del tutto *estraniata*: più che riferirsi a ciò che le immagini mostrano e raccontano, infatti, essa è impegnata ad indicarne il lato ‘materico’ attraverso una doppia iscrizione. La prima iscrizione è quella semantica fornita dal testo (<<*Fine del secondo rullo*>>), che di colpo fa scivolare sul versante autoreferenziale l’andamento diegetico; la seconda iscrizione è invece costituita dalla presenza di una mano nell’atto di scrivere il testo della didascalia. Come avremo modo di sottolineare nel corso del prossimo paragrafo, la presenza del gesto di una mano è fortemente connotata in senso autoreferenziale con l’atto dello girare: in molte sequenze di *Kinoglaz* infatti, ma in maniera più consistente ne *L’uomo con la macchina da presa*, notiamo spesso la mano dell’operatore girare la manovella della macchina da presa. Le immagini, quindi la stessa visione, vengono sdoppiate, intervallate e legate al rappresentato, ma allo stesso tempo anche all’atto stesso del rappresentare e del *mani-polare* (nel senso positivo del termine). Avremo modo di dedicare alle immagini delle mani parte del terzo capitolo, quando affronteremo l’arte del regista austriaco Peter Tscherkassky (*Manufraktur* è il titolo di un suo film). Un gesto quindi, quello della mano mentre scrive, che ricolloca l’attività smaterializzante (il flusso continuo di una narrazione, nel corso della quale una didascalia dovrebbe riferirsi a ciò che le immagini mostrano – <<*I giovani leninisti l’aiutano*>>) all’interno di un fare e di un comporre che identifica il cinema in quanto forma. Vertov, ancora una volta, auspica e ‘costruisce’ la presenza di uno spettatore attivo e abile, pronto a *sentire* il solco e l’intervallo aperto *tra* rappresentazione e rappresentato.

Ci sembra utile, per completare il quadro della situazione, aprire un’altra piccola parentesi dedicata questa volta alla nascita e allo sviluppo del futurismo russo, nei confronti del quale l’arte di Vertov sembra, in alcuni aspetti, debitrice. Il cinema e il futurismo artistico sovietico costituiscono un binomio e un connubio di certo avvenuto, ma del quale mancano, almeno nelle prime manifestazioni, le ‘materie prime’: i due film che per certi versi hanno dato il via

al movimento infatti, *Drama v kabare futuristov n.13* (*Dramma nel cabaret futurista n.13*) del 1913-14 dei pittori Michail Larionov e Natalja Gončarova e *Ja choču byt' futuristom* (*Voglio essere un futurista*) del 1914, interpretato dal clown Vitalij Lazarenko, non si sono conservati. Ci siamo soffermati sui due titoli non tanto per un gusto nozionistico fine a se stesso, ma per evidenziare come sia possibile rintracciare un tratto distintivo dell'intero movimento, almeno in via approssimativa, anche partendo da un semplice titolo. Entrambi i titoli menzionati, infatti, generano un movimento autoriflessivo: il testo, cioè, fa un riferimento tematico al movimento estetico nel cui ambito è stato concepito⁹⁵. Si evince da subito, anche ad un livello apparentemente superficiale ed etimologico, che un tratto distintivo del futurismo in generale, al di là di tutte le evidenti e importanti differenziazioni che lo segnano sul piano sincronico e diacronico, locale ed internazionale, sia proprio una sorta di intrigo paradossale tra forma e realtà, un intrigo che sembra articolarsi in sistematici atteggiamenti autoreferenziali che colpiscono il 'prodotto artistico' a più riprese. Insomma, sembra che il cinema fatto dai futuristi non solo espliciti, ma tematizzi la fonte stessa dell'enunciazione (chi parla è il futurismo e si parla di futurismo). Si potrebbe far riferimento ad un altro film, questa volta sceneggiato dal poeta Majakovskij, *Incatenata dal film* del 1918, dove si narrano le vicende di un pittore che si innamora di una ballerina vista sullo schermo durante la proiezione del film *Il cuore dello schermo*. Incontriamo qui, ancora una volta, la stessa caratteristica: il cinema parla di se stesso, cioè affida la sua sostanza narrativa al gioco autoriflessivo (addirittura nella scena finale del film di Majakovskij la ballerina - dello schermo - raggiungerà in sala l'amato). È evidente quindi, come queste riflessioni siano state acquisite e adottate come statuto teorico di rilievo dallo stesso Vertov: il film, per il regista sovietico, non può non parlare di se stesso se vuol riferirsi correttamente al mondo. Del resto lo stesso Roman Jakobson nel saggio del 1919 dal titolo *Futurizm*, aveva rintracciato nel

⁹⁵ Pensiamo anche al film di A.Ginna, su incarico dello stesso Martinetti, *Vita Futurista* del 1916.

futurismo (pittorico) il momento principale di un processo di autonomizzazione formale:

<<Il futurismo non introduce quasi nessun nuovo procedimento pittorico; utilizza largamente i metodi cubisti. Esso non è tanto una nuova scuola pittorica, quanto, piuttosto, una nuova estetica. È l'approccio stesso nei confronti del quadro, della pittura, dell'arte che è cambiato. Il futurismo produce quadri-parola d'ordine, dimostrazioni pittoriche⁹⁶>>.

Il futurismo quindi, non solo fa sue le conquiste cubiste (che ha il merito di aver reso autonomo, aperto ad ogni forma e materiale, lo spazio simbolico in cui si iscrive l'operazione artistica), ma le teorizza nelle opere stesse. Da una lato l'artista è portato a riflettere sull'artificialità della sua operazione artistica, dall'altro, la forma (cinematografica) si rende disponibile ad ibridazioni radicali, proprio perché l'opera condensa su di sé sia il mondo dischiuso dall'operazione simbolica (la diegesi), sia lo stesso operare su quel mondo, perché parte integrante di esso.

Torniamo allora al film del 1924 *Kinoglaz*, vero e proprio crogiuolo di ibridazioni formali e di autoriferimenti disseminati lungo tutto il suo sviluppo.

Il tratto caratteristico del film, accanto all'ampio assortimento di trucchi, di



Fig 44

riprese 'straniate', di materiali eterogenei (animazioni, didascalie mobili e dinamiche...), è proprio quello di autodenunciarsi come sguardo che esplicita la sua presenza e i suoi procedimenti, che dichiara, insomma, le regole del gioco, e che scandisce i tempi del discorso (la

⁹⁶ Pietro Montani, *Fuori campo*, Urbino, Quattroventi, 1993, p. 87

sequenza straniata della massaia, ad esempio) fino a sostituire la tradizionale parola Fine con la scritta autoreferenziale <<2.000 metri di Kinoglaz>> (fig 44). Finisce l'ultimo rullo di pellicola, ci dice, finisce il cineocchio: non è casuale che l'avvicinamento alla scritta e alla didascalia autoreferenziale finale, venga ottenuto attraverso un addensamento progressivo delle scritte. Sembra che siano state montate per passare da ciò che le immagini mostrano diegeticamente, alla materia stessa che le rende possibili. La fig 45 mostra bene questo sviluppo e parziale avvicinamento 'materico'.



Fig 45

Accade, allora, che la fruizione e la visione del film siano costantemente giocate nel solco e nell'intervallo tra rappresentato e rappresentazione del rappresentato, tra uno sguardo che vede e che è al tempo stesso guardato. Per mostare il mondo, le cose, la vita, occorre che il mio sguardo ne faccia parte, occorre che l'immagine sia sdoppiata e diastematizzata. *Kinoglaz* si traduce così in un lavoro di interpretazione complessa della realtà visibile, standoci dentro. Ed è proprio l'intervallo tra la cosa vista e lo sguardo, che si apre, in via di principio, ad un processo di interminabile ridefinizione, ad un processo di interpretazione illimitata che 'chiede' di essere incrementato ulteriormente in modo produttivo, cioè con un'attiva pluralità di punti di vista (rete è la parola

usata da Vertov). L'immagine cinematografica è un'immagine che non si compie mai in se stessa, che può e deve farsi oggetto di inesauribili riprese, di commenti infiniti (dunque: di «*film che producono film*»). Vertov qui anticipa un tema fenomenologico che sarà centrale nella filosofia di un grande filosofo moderno, Merleau-Ponty: lo sguardo non è fuori dal mondo, ma ne fa parte, il vedente vede solo in quanto è anche

visibile (nei due fotogrammi qui proposti –fig 46 e fig 47 - l'iscrizione veridica si palesa attraverso l'ombra dell'operatore nell'atto di girare la manovella, e nello sguardo in macchina delle ragazze che si accorgono della presenza di 'qualcuno'). Per Merleau-Ponty la



Fig 46

visione era la «*precessione di ciò che è su ciò che è visto e mostrato e di ciò che è visto e mostrato su ciò che è*». Ebbene, questo raddoppiamento costitutivo della visione,



Fig 47

questo andirivieni dalla cosa all'immagine e dall'immagine alla cosa, che fa sì che il mondo sia oggetto di un'esplorazione inesauribile, è esattamente il tema essenziale del cinema di Vertov, all'interno del quale l'intervallo assume un ruolo decisivo. Sarà il film

del 1929, *L'uomo con la macchina da presa*, a portare ad un più alto grado di 'sperimentazione' questo costruito teorico-compositivo, nel quale il lavoro che aspira a cogliere le cose stesse non solo è costitutivamente sdoppiato, ma è anche interminabile. Vertov fa esplodere il concetto di film-opera e lo sostituisce con quello di «*film che producono film*».

2.3 *L'uomo con la macchina da presa*

<<Come non sbarazzarsi di una realtà falsamente data, falsamente presente e trasparente, che finge di non essere scritta, di non essere costituita da rappresentazioni sovrapposte e incrociate, che finge, insomma, di essere innocente e data, vergine e rassicurante – e che non ci sia altro da fare che registrarla?⁹⁷>>

Come potrebbe, la vita, essere filmata all'improvviso, se il film mi mostra la camera che la filma? Come potrebbe, il rappresentato, palesarsi nell'immediatezza, se la rappresentazione manifesta i suoi strumenti?

Per Vertov, l'improvviso si coglie attraverso il taglio, il collage, il raccordo, il salto; lo si percepisce attraverso l'intervallo, nel corso del quale l'evidenza dell'atto comunicativo agisce sulla 'verità' delle cose. Film nel film, riprese nella ripresa, obiettivi, moviole, bobine, giuntatrici, sale cinematografiche, proiettori, spettatori, sipari, pellicole, ...; *L'uomo con la macchina da presa* è composto da una serie infinita di elementi autoreferenziali, che interpongono la macchina da presa tra il film e lo spettatore, tra l'immediatezza e la coscienza della visione. La magia della composizione vertoviana si dà, quindi, nella creazione di uno

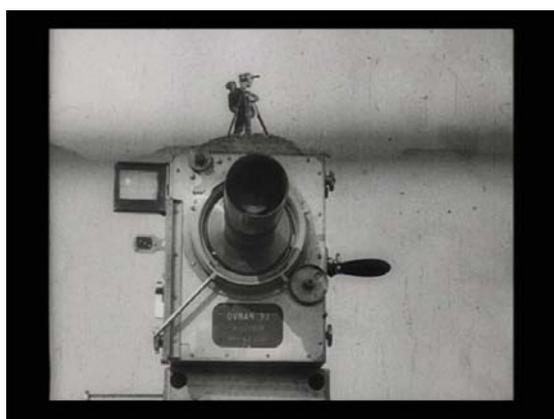


Fig 48

strano presupposto, in base al quale, perché passi qualche verità nell'immagine (o *tra* le immagini), è necessario che l'illusione si incroci con la smentita. La sequenza iniziale del film mostra chiaramente questa sorta di dispositivo enunciazionale del film nel film: tutti i contraenti

della comunicazione vengono messi in scena. Il luogo teorico dove si costituisce un IO, cioè la macchina da presa (fig 48), quello in cui si costituisce un TU, cioè

⁹⁷ J.-L. Comolli, *Vedere e potere*, op cit, p. 43

la sala di proiezione vuota (fig 49), poi l'enunciatore che metterà effettivamente in uso quell'IO (l'operatore - fig 50) e l'enunciatario a cui sarà dato effettivamente del TU (il pubblico - fig 51). Infine, viene messo in scena l'oggetto del discorso, ciò che il film si appresta a far vedere, cioè la città, la gente, le cose, il movimento,... . L'immagine dell'operatore che attraversa il sipario (fig 50), stabilisce, senza equivoci, lo spazio intervallare che noi spettatori dovremo sostenere per tutto l'arco del film, ovvero, il fatto di trovarci in balia di un continuo gioco di rimandi e di rappresentazioni nella rappresentazione, di illusioni e di smentite al tempo stesso.



Fig 49



Fig 50

Il film, ci dice Vertov, rappresenta qualcosa solo a condizione di porre a confronto il rappresentato con il processo della rappresentazione che lo rende



Fig 51

tale; inoltre, lo stesso statuto del rappresentato, viene mostrato in un rapporto comparativo, da un lato con la realtà costruita, dall'altro con quella stessa realtà sotto costruzione. Vertov, quindi, si interroga sullo statuto medesimo del rappresentare, chiedendosi che cosa si rappresenta,

come lo si rappresenta e chi lo rappresenta. Questo processo in atto, ci colloca

nel bel mezzo di un dispositivo estetico, nel quale non si tratterà più di ottenere una realtà, ma un testo il più possibile conforme alle proprietà dei materiali: non la verità delle cose, ma una *cineverità*, nella creazione di un tempo-spazio diastematizzato nel quale la fruizione cinematografica non appare mai conclusa. Il cineasta sovietico non smette di spingerci all'interno dell'enigma che da sempre è alla base del rapporto tra rappresentazione e rappresentato: la rappresentazione cioè, istituisce il suo rappresentato, ma al tempo stesso ci richiede di pensarlo come fosse fuori di sé in quanto, appunto, è qualcosa che viene rappresentato. Questo è l'enigma in cui da sempre ci troviamo, visto che già da sempre disponiamo di un linguaggio, e già da sempre è solo dall'interno della rappresentazione che ci è dato di pensare qualcosa come un esterno, la realtà, le cose, l'altro, il silenzio, la morte. L'esperienza di Vertov inaugura uno specifico atteggiamento riflessivo, che cerca di lavorare sullo scarto e sull'intervallo che la forma intrattiene con qualcosa che si dà.

<<...ma questa passività della visione è pensata come il luogo in cui, convertendosi in attività, l'occhio meccanico perlustra, mostrando in ciò che registra, inavvertite connessioni, segrete regolarità, insomma mostrando se stesso nell'atto di riorganizzare tutte queste forme>>⁹⁸

Il cinema non recitato, allora, è un cinema di rapporti, una visione che lascia apparire le cose solo a patto di mostrare il lavoro di ritaglio e di ricomposizione che essa va effettuando sulle cose stesse, una visione composta da immagini che esibiscono una condizione di differimento e che mostrano non un documento, ma una vera e propria scrittura della vita. Per Vertov l'immagine non coincide mai con l'illusoria pienezza della propria presenza, in quanto essa deve sempre sdoppiarsi in cosa vista e atto del vedere, e sia l'una che l'altra devono poter comparire sullo schermo. A questo punto, ci sembra possibile ed opportuno

⁹⁸ Pietro Montani, *Fuori Campo*, op cit, p

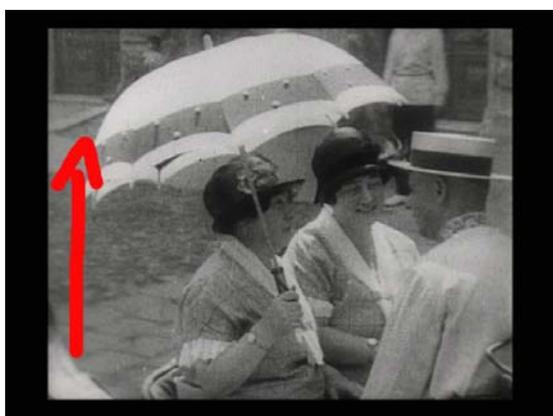
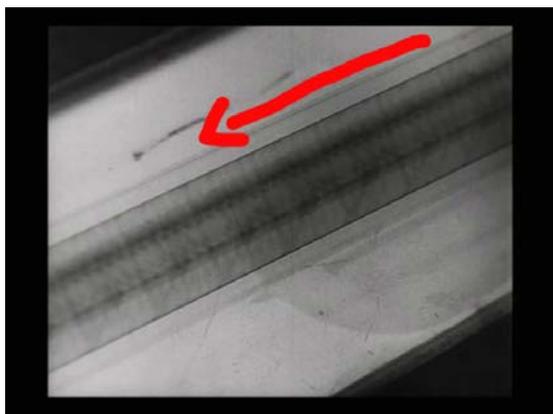
ipotizzare che la messa in scena vertoviana, si palesi, in definitiva, come una serie di enunciati che si mettono vicendevolmente in secondo piano l'un l'altro, caricando di una ulteriore significazione la dimensione del passaggio e del *tra* (le immagini).

<<Voglio la cosa, la sua immagine e il contrario della sua immagine che non è un ritorno alla cosa stessa ma coscienza di questa immagine come cosa a sua volta. Voglio provare la vertigine di un'immersione senza ritorno nello spettacolo...e credere alla possibilità di una resistenza a questa spettacolarizzazione del mondo, resistenza che dovrebbe passare, logicamente, per la riaffermazione di una realtà del mondo (di una non spettacolarità del mondo. ... L'ambivalenza del cinema. Questa dualità dei desideri e delle paure sta alla radice dell'opposizione finzione/documentario, la fonda e la rende obsoleta in un colpo solo.⁹⁹>>

Filmare è sempre mettere in scena; la macchina da presa non è mai trasparente ed immateriale, ma *densa* ed abile nel mettere in relazione, nell'installare deviazioni, obliquità ed intervalli tra identità ed alterità. L'indagine vertoviana sembra lavorare sul riconoscimento (di sé, del proprio sguardo, ma anche dell'altro da sé) attraverso un procedimento di separazione, sembra intenta, cioè, ad *intervallare* il flusso e la continuità immaginaria con la discontinuità del discorso. Possiamo vedere all'opera questo costruito nella famigerata sequenza dell'inseguimento del calesse: vi riscontriamo, infatti, sia il flusso, quello della corsa del calesse, andamento che viene doppiato dalla mano dell'operatore che gira la manovella della macchina da presa, sia la discontinuità del discorso, esplicitata nell'alternarsi di fermi immagine e fotogrammi di quella stessa corsa.

⁹⁹ J-L.Comolli, *Vedere e potere*, op cit, p. 179

Lo spettatore è chiamato continuamente a riconoscere qualcosa che, in realtà, lo



aveva precedentemente già colpito: lo stupore della visione, cioè, si affianca allo svelamento del meccanismo cinematografico in atto. Questa coesistenza tra evidenza e smascheramento, tra flusso e discontinuità, si gioca prettamente su un piano metacinematografico, piano che possiamo cogliere nell'atto di conversione tra un movimento circolare (l'atto dello girare) e un movimento longitudinale (lo scorrere del treno, ma anche della pellicola). Cerchiamo di chiarire la questione attraverso un primo e parziale esempio di questa relazione tra le due tipologie di movimento. Consideriamo ancora la sequenza dell'inseguimento del calesse, dalla quale estrapoliamo i quattro fotogrammi qui di fianco riproposti (fig 52, fig 53, fig 54, fig 55). Con una freccia rossa verticale ed una orizzontale/obliqua, abbiamo segnato, rispettivamente, l'arresto e la direzione del movimento.

Vertov articola la sequenza attraverso l'utilizzo di un "montaggio alternato"

Dall'alto: fig 52, 53, 54, 55.

(in realtà, ne *L'uomo con la macchina da presa* cade del tutto anche la definizione del procedimento tecnico, perché l'azione contemporanea non si svolge all'interno di uno stesso movimento diegetico), dicevamo un montaggio alternato tra un operatore, nell'atto di riprende la corsa del calesse, e le immagini di una montatrice (la stessa Svilova) che, davanti la moviola, è intenta a tagliare e giuntare pezzi di pellicola. Il rapporto tra le due 'sezioni' della sequenza permette a Vertov di indicare e suggerire una relazione, di ordine metacinematografico, tra i due momenti (movimenti) attraverso i quali si esplicita la macchina cinema, e che noi abbiamo più volte sottolineato nel corso di queste pagine: il movimento e l'arresto, la dinamica del flusso, dello scorrere e la discontinuità del discorso. Proviamo ad analizzare i quattro fotogrammi: il



Fig.56

primo (fig 52) ci mostra lo scorrere di una pellicola che, in moviola, sta per essere giuntata e tagliata dalle esperte mani della Svilova. Il movimento è segnato dallo scorrimento, indicato dalla freccia, che ricorda quello di un treno sulle rotaie. Si tratta di un riferimento non casuale: la sequenza dell'inseguimento, infatti, inizia proprio con l'immagine di un treno che si appresta a scorrere lungo i binari (fig 56). C'è di più: lo stesso movimento circolare è suggerito, pochi fotogrammi più in là,



Fig 57

dall'avvolgersi della pellicola attorno al rullo della moviola (fig 57). Torniamo ai quattro fotogrammi principali: mentre il primo suggerisce lo scorrimento, il secondo (fig 53), ci mostra l'arresto di una pellicola (freccia verticale), pronta ad

essere tagliata e giuntata. Possiamo quindi ipotizzare che il primo ordine di relazione metacinematografica, sia quello intercorso tra l'atto dello scorrimento e quello dell'arresto. Proseguendo l'analisi dei fotogrammi, noteremo che il terzo (fig 54) ci mostra ancora una volta un momento di stasi, solo che questa volta si tratta di un vero e proprio stop frame, che proietta di colpo un fenomeno diegetico (una pellicola che scorre e che si arresta, come mostrato dai primi due fotogrammi) nella materia linguistica (un fermo immagine). L'ultimo fotogramma (fig 55), infine, ci mostra il movimento (diegetico) del calesse. Alla luce di questa sommaria analisi, sembra che Vertov abbia usato il seguente schema di montaggio: A (diegetico)- B (diegetico)- B' (materico)- A' (diegetico). Il punto di sutura è quindi l'intervallo che intercorre nel passaggio tra B e B', ovvero tra i due arresti di movimento: che cosa è avvenuto in quel frangente? È accaduto che Vertov ha voluto sintetizzare in un frangente (in un intervallo, appunto) il fatto che il cinema, flusso di immagini (la pellicola che scorre), nasconde in realtà una discontinuità linguistica di fondo: quindi, il flusso della pellicola mentre si ferma e l'immagine successiva di un frame stop che, subito dopo, ripristina il movimento (l'andamento del calesse), traduce, attraverso il rapporto diegesi-materia, la coscienza stessa del movimento in atto. La conoscenza dell'articolazione di un movimento (l'avanzamento del calesse) mette in funzione un pensiero analitico che

<<rivolta il cinema come un guanto e mi forza, come spettatore, a vederlo all'inverso, in base ad un procedimento di conoscenza parallelo, poiché queste serie di immagini fisse che, istante dopo istante, ricostruiscono per me il cammino di un corpo, sono anche fotogrammi, le tracce fissate del cammino del film¹⁰⁰>>

Vertov riesce a condensare nell'intervallo e nel movimento tra le inquadrature la 'magia del cinema', quella che ci fa dire....<<sono solo fotogrammi, ma ci vedo la

¹⁰⁰ Ivi, p. 184

*vita stessa*¹⁰¹>>. Ha ragione ancora Comolli quando dice che il fermo immagine raffigurato sullo schermo ha effetto solo per l'operazione mentale dello spettatore: solo, cioè, se dimentico di essere al cinema, posso pensare l'arresto del movimento come tale, perché la conoscenza delle condizioni materiali della proiezione, mi dice che l'arresto effettivo della pellicola nel proiettore genererebbe la liquefazione della stessa materia. Sarà con Peter Tscherkassky (*Freeze Frame*) che la riflessione sul fermo immagine prenderà una piega del tutto peculiare. Il cinema e i titoli dei film del regista austriaco, cominciano a delinearsi come guida effettiva, per il momento solo etimologica, di questo lavoro (*Manufraktur, Outer space, Inter-view, Instructions for a light and sound machine, L'Arrivée, Freeze frame, ...*).

Prima di concludere questo capitolo con un'analisi specifica dei momenti di conversione del movimento, tiriamo le fila del nostro discorso: l'analisi dei quattro fotogrammi de *L'uomo con la macchina da presa* ci ha portato, ancora una volta, a dover necessariamente ragionare sul rapporto tra diegesi e materia. Da una parte, l'anima *onirica* del cinema, spingerebbe, quest'ultimo, a sbarazzarsi della materialità delle cose e delle corporeità dei corpi, verso un'acquisizione del mondo che non porti su di sé alcun fardello e che alla fine si risolva nel puro mettere in scena senza nessun ingombro. Dall'altra però, c'è la consapevolezza che questo 'sogno' può essere realizzato solo nel modo più materiale e più concreto possibile, attraverso una macchina di ruote e di metallo. Il mondo, allora, diventa sì miraggio su uno schermo, ma un miraggio che mi mostra sempre le condizioni materiali che lo rendono tale. Del resto, la dimensione materica viene sapientemente suggerita dallo stesso titolo del film vertoviano, che presuppone l'incontro di un corpo (l'uomo) con una macchina da presa. Una presenza materiale, una pesantezza inscritta nella leggerezza e nella smaterializzazione del mondo immaginario: questo è il cinema.

¹⁰¹ *ivi*, p. 185

2.3.1 Girare la manovella... scorre il treno sulle rotaie

C'è un elemento che segna, in maniera inequivocabile, la natura 'metaoperativa' de *L'uomo con la macchina da presa*: al di là degli espliciti passaggi tra diegesi e materia, dei quali abbiamo parlato in precedenza e che rendono l'autoreferenzialità non fine a se stessa, inscrivendola all'interno del rapporto fondante tra forma e vita, c'è una sorta di evidenza latente che attraversa tutto il film. Proviamo ad introdurre la questione soffermandoci, innanzitutto, sull'andamento narrativo dell'opera.

Un uomo prende la sua macchina da presa e gira per la città, in cerca di spunti, scorci e 'segreti' da svelare. Ma è davvero questo il massimo grado di astrazione narrativa che il film mette in gioco? C'è in realtà un aspetto che lo attraversa interamente e che noi abbiamo voluto sintetizzare nella frase <<*girare la manovella; scorre il treno sulle rotaie*>>. Proviamo a memorizzare i due seguenti fotogrammi (fig 58 e fig 59) che seguono pedissequamente la frase posta a titolo di questo paragrafo: da una parte l'atto che mette in moto il meccanismo della cinepresa, immagine che compare più volte nel corso del film di Vertov, dall'altra lo scorrimento di un treno-pellicola lungo le rotaie.

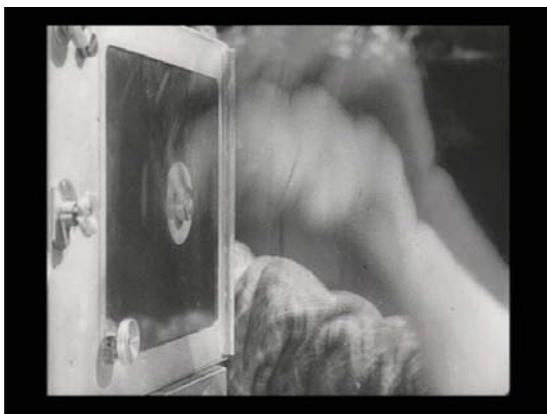


Fig 58



Fig 59

Questi due movimenti, dietro i quali si nascondono le figure del cerchio e delle rette parallele, accompagnano tutto l'andamento 'narrativo', visivo e metalinguistico del film. Proviamo a verificarne l'effettiva pregnanza, attraverso un'analisi dettagliata delle figure e dei movimenti in atto;



Fig 60

constateremo che tra l'atto dello girare, inscritto nella figura di un cerchio, e l'atto dello scorrere (rette parallele), emergeranno contrapposizioni e relazioni, evidentemente giocate a favore dell'instabilità dinamica, rispetto al mantenimento di un equilibrio statico.

L'instabilità, il disequilibrio, l'apertura e l'intervallo, sono proprio quelle istanze generate dal passaggio continuo di un movimento rotatorio (la manovella della pellicola, ad esempio) in uno longitudinale (lo scorrere del treno) e viceversa.



Fig 61

Andiamo con ordine e iniziamo da quel corpo di sequenze che possono essere



Fig 62

definite col titolo di 'Riposo', sequenze nelle quali ancora non è in atto l'azione 'diegetica' dell'uomo con la macchina da presa. La città dorme, come la ragazza sdraiata sul letto (fig 60); le ruote (cerchio) delle automobili sono ferme (fig 61), così come quelle degli ingranaggi dei

macchinari (fig 62). La quiete di queste sequenze, viene enfatizzata

dall'immagine di un cartello pubblicitario, tanto suggestivo quanto diretto (fig 63). Una situazione quindi dichiaratamente ed evidentemente di stasi. Che cosa succede subito dopo, quando cioè l'uomo con la macchina da presa esce dal suo appartamento e si dirige verso la città? Accade che la



Fig 63

stasi si trasforma, gradualmente, in una dinamica dei corpi, in particolare, nella dinamica di una pellicola che, attraverso l'atto dello girare, mette in moto il meccanismo e la magia cinematografica; nella dinamica, infine, di un treno che scorre lungo binari e rotaie. Dopo il 'Riposo' è il momento del 'Risveglio': si tratta di un gruppo di sequenze nel corso delle quali il passaggio tra movimenti (intervalli), nonché la graduale mistura tra rotazioni e scorrimento rettilineo, acquistano una rilevanza che non lascia alcun dubbio sul cambiamento posto in atto.



Fig 64



Fig 65



Fig 66

Il primo blocco di fotogrammi, qui sopra riportati (fig 64, fig 65, fig 66), ci mostra il passaggio tra la stasi (due rette-binari parallele che ci lasciano immaginare una pellicola distesa, fig 64) e lo scorrimento longitudinale di un vagone-pellicola (fig 66), (la struttura della striscia di celluloidi, corrisponde allo scorrimento dei finestrini del vagone¹⁰²). Questa dinamizzazione è

¹⁰² Non ci sembra di poco conto, il fatto che il fotogramma sia identificato con il finestrino del vagone in corsa

sottolineata dalla presenza di un uomo con la sua macchina da presa (fig 65). Da questo momento in poi, il film non smetterà di caratterizzarsi come una sorta di dinamizzazione e passaggio progressivo tra movimenti e spazi (materici e diegetici), in particolare come messa in atto di una relazione tra l'atto dello scorrimento e quello della rotazione. Per dare corpo a questo tipo di associazione, lo stesso Vertov mette in corrispondenza lo scorrimento e la dinamicità del treno-pellicola (fig 67 e fig 68), con il risveglio della ragazza nel letto (fig 69).



Fig 67

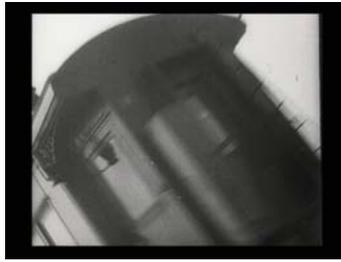


Fig 68



Fig 69

Dinamizzazione di spazi diegetici, quindi (la ragazza che si sveglia, ma anche un treno pellicola che scorre), ma anche dinamizzazione di spazi materici, come mostrano i seguenti fotogrammi (fig 70, fig 71, fig 72), che contribuiscono a rendere la struttura dell'intera sequenza assolutamente non casuale. Lo spazio nero che divide i fotogrammi di una pellicola (dimensione materica), viene reso attraverso l'intermittenza della visione (aspetto diegetico). Vediamo infatti, in una frazione di secondo, due immagini interamente nere – intervallo - (fig 71), interposte a quelle di rotaie e binari vuoti (fig 70 e fig 72).



Fig 70



Fig 71

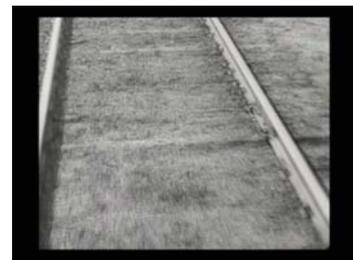


Fig 72

Il 'Risveglio' non potrebbe dirsi ultimato senza che un occhio, anzi più di un occhio, si apra di fronte all'obiettivo di una macchina da presa: ed è proprio quello che accade negli ultimi tre fotogrammi della sequenza, che mostrano, rispettivamente, il girare la manovella della macchina da presa da parte dell'operatore (fig 73), un ragazzo che si sveglia e che Vertov, non a caso, ci mostra con un movimento di macchina rotatorio (fig 74), e infine l'emblema stesso del film, l'occhio della macchina da presa che si doppia nella sua stessa 'pupilla' (fig 75).



Fig 73



Fig 74



Fig 75

Una volta accertato che tra la stasi e il risveglio si colloca l'intervento dinamizzante di una rotazione, non ci rimane altro che verificare se e come il film articoli questa stessa relazione. Utilizzeremo, pertanto, un inventario di immagini alle quali suggestivamente associare la didascalia che abbiamo posto a titolo di questo paragrafo: <<girare la manovella; scorre il treno sulle rotaie>>. La città è ormai sveglia, le strade non sono più deserte e i macchinari delle fabbriche lavorano incessantemente: lo scorcio di una vetrata (fig 76) ci ricorda il treno, quindi una pellicola, così come la ruota azionata dalla mano di un operaio (fig 77), che avevamo visto poco prima ferma, indica l'inizio di una generale dinamizzazione circolare delle macchine (fig 78)



Fig 76



Fig 77



Fig 78

Il film di Vertov è disseminato di relazioni tra elementi longitudinali e rotatori. Da una parte l'atto dello scorrimento, che, da un punto di vista prettamente visivo, conferisce all'immagine una profondità longitudinale: di solito si tratta o di vedute dall'alto della città (fig 79), nelle quali, una struttura simile alle rotaie del treno e la presenza di celle abitative disposte lungo il 'percorso', ricordano la struttura della pellicola (fig 80), oppure si tratta di inquadrature colte di infilata tra lo scorrere dei tram lungo i bordi dell'immagine (fig 81).



Fig 79



Fig 80



Fig 81

Avremo modo di sottolineare che nella sequenza finale del film, il morfema della *città-pellicola*, ovvero la Mosca di Vertov e Kaufman, viene utilizzato come luogo e spazio della sovrimpresione (fig 82).



Fig 82

Quindi, da una parte le 'immagini longitudinali', dall'altra quelle al cui interno è possibile riscontrare un movimento rotatorio: una mano che gira una manovella, ad esempio quella di una commessa che mette in 'funzione' una cassa automatica (fig 83) (o una macchina da presa?), ma

anche la rotazione di un ingranaggio (fig 84) che trascina e fa scorrere un rotolo di carta (pellicola?), così come i movimenti rotatori della porta girevole di un edificio cittadino (fig 85). Insomma, il *Cineocchio* riesce a mettere in movimento

lungo i due assi, sintagmatico e paradigmatico, di successione e di sovrapposizione, la realtà, gli elementi, la pellicola: il film.



Fig 83



Fig 84



Fig 85

Anche all'interno della sequenza dell'inseguimento del calesse è possibile ritrovare la stessa alternanza e trasformazione del movimento, solo che, questa volta, il legame col mondo della celluloida si fa più diretto ed immediato, come mostrano i tre fotogrammi qui sotto proposti. Vediamo, infatti, un rullo della moviola attorno al quale si avvolge una pellicola (fig 86) che, a sua volta, scorrendo tra le mani di una donna (fig 87), ci mostra la struttura longitudinale e simmetrica della sua composizione (fig 88).



Fig 86



Fig 87

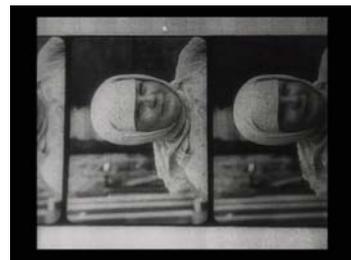


Fig 88

Si tratta, indubbiamente, di una costante non casuale che attraversa il film in tutti i suoi momenti: è come se la struttura della pellicola contaminasse quella della città, e viceversa, all'interno di un processo di ibridazione che traduce i passaggi e la contemporaneità dei movimenti. Tale processo di ibridazione è del tutto evidente nelle immagini in cui l'iconologia della città si risolve e assume le

sembianze di pellicole in collisione: quando cioè gli spazi urbani diventano piani di lavoro di una moviola e luoghi di accoglienza del contemporaneo, come i seguenti fotogrammi ci mostrano (fig 89, fig 90, fig 91). Se proviamo ad osservare la relazione, nonché l'intervallo che si instaura tra il trittico di immagini qui proposto, ci balza agli occhi che la struttura cittadina (Fig 90), frutto della scelta di un punto di vista, viene relazionata e corrisposta al lavoro in moviola, dove collidono e si giuntano pezzi di pellicola (fig 89 e fig 91).



Fig 89



Fig 90



Fig 91

Sarà proprio il parossismo della sequenza finale, a conferire, al rapporto in questione, l'ibridazione più evidente e formalmente più immediata: la sovrapposizione. Non si tratterà di un puro gioco formale, tutt'altro: saremo testimoni di una ulteriore forma di ibridazione che chiamerà in causa, in

maniera del tutto esplicita, la figura di uno spettatore individualizzato. Nelle sequenze finali, infatti, non



Fig 92

abbiamo più le immagini di una folla generica che entra in sala (fig 92), ma



Fig 93

primi piani di volti interessati ed attenti a ciò che si vede (fig 93).

Il rapporto e l'intervallo tra movimenti, allora, si è tradotto ed esplicitato in



Fig 94



Fig 95



Fig 96

relazione visiva (lo sguardo dello spettatore), in una contemporanea presenza di elementi che persistono all'interno della visione stessa: veduto, vedente, piani e tempi diversi, come se ci si trovasse di fronte ad una interminabile serie di found footage (che ritroveremo puntualmente in Tscherkassky), nei quali agglomerare vedute, prospettive, movimenti e figure. Ecco quindi la profusione di immagini sovrimpresse (fig 94, fig 95, fig 96), ecco l'utilizzo della sovrimpressione come luogo privilegiato di quella relazione tra spinte e movimenti eterogenei e che, in un turbine di montaggio iper veloce, portano a compimento il percorso che ha spinto il film fin dalle prime sequenze.

L'atto di visione, sdoppiato e poliformo per definizione, corrisponde quindi all'alfabetizzazione di uno spettatore che, da anonimo ad individuo, deve saper e poter vedere l'eterogeneo dietro l'omogeneo, il gesto dietro il movimento, la discontinuità dietro la fluidità, la smentita dietro l'illusione, ... deve, paradossalmente, poter pensare all'inganno per illudersi ancor di più. Il



Fig 97

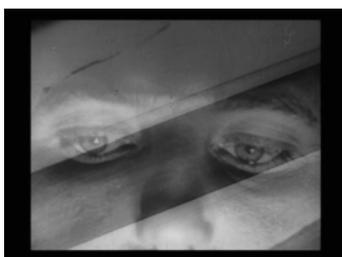


Fig 98

manifesto di celluloido, come Yuri Tzivian definisce *L'uomo con la macchina da presa*, si chiude con un montaggio velocissimo:

scorrimento, rotazione, sguardo, luce, buio...tutto condensato in immagini sovrimpresse del tutto esplicite quanto fugaci. Un treno-pellicola scorre (fig 97),



Fig 99



Fig 100



Fig 101

l'occhio osserva, registra, seleziona e monta (fig 98, fig 99), mentre la luce del proiettore illumina il buio di una sala-città (fig 100, fig 101).

3 - L'INTERVALLO DI PETER TSCHERKASSKY

3.1 Iconologia e genealogia delle immagini: accecare graffiando, colare macchiando



Fig 102

Interno di un palazzo: vediamo un uomo, completamente cieco, salire le scale. Procedo a tentoni, facendo correre la mano sinistra lungo il muro di sostegno che divide gli appartamenti. Ora cerca un punto fermo, poi qualche riferimento che lo possa accompagnare ed aiutare nella salita.

Improvvisamente, qualcosa disturba la nostra visione, la sospende e la *diastematizza*: il volto dell'uomo pulsa nel luccichio provocato da macchie di luce biancastra che attraversano i suoi occhi. Il bagliore sembra durare più del dovuto e l'intera sequenza ci appare, di colpo, *straniata* rispetto al contesto di 'partenza'. Il flickering dell'immagine¹⁰³ si fa insistente, catturando la nostra attenzione a tal punto, che bastano pochi secondi per capire che non si tratta di una macchia casuale, ma di un vero e proprio *graffio artistico*. Quell'uomo è cieco nella duplice accezione che già 'conosciamo': non ci vede perché è un personaggio di un film che racconta le vicissitudini di un cieco, non ci vede, quindi, perché fa parte di un universo immaginario e diegetico specifico, ma quell'uomo non ci vede anche perché la materia di cui è 'composto' lo acceca, frutto di un movimento che manifesta il gesto (l'atto del graffiare) che lo ha generato. Qualcuno ha materialmente eseguito l'accecamento, graffiando la pellicola esattamente in prossimità degli occhi dell'uomo (Fig 102). L'immagine pulsa, fino a mescolare l'identità diegetica del personaggio (potremmo dire la

¹⁰³ Letteralmente lo *sfarfallio* dell'immagine, il suo pulsare ad intermittenza

sua iconologia) con la sua specifica genealogia materica¹⁰⁴: *tra* le due, si fa sentire l'intervallo, quell'attimo-spazio che unisce e separa e che mi lega al mondo immaginario e smaterializzato di un cieco, così come alla discontinuità che ne costituisce il fondamento materico (graffiare la pellicola come intervento di una mano sugli occhi diegetici del protagonista).

La sequenza appena descritta è tratta da *Reflections on black* (1955), uno dei primissimi film di Stan Brakhage, forse il più importante rappresentante del New American Cinema, nonché personalità di spicco del cinema sperimentale mondiale. La cinematografia del cineasta statunitense è costellata da queste improvvise aperture della diegesi nel regno della materia (e viceversa); basterebbe citare la seconda parte di *Dog Star Man*, realizzato tra il 1961 e il 1964, così come la sequenza del parto in *Thigh Line Lyre Triangular* del 1961, per vedere all'opera l'intervallo e la relazione che legano la genealogia delle immagini con il loro apparato iconologico-diegetico. Quello che sembra in gioco, ci sembra, è un duplice investimento dell'immagine, presa, contemporaneamente, nel solco aperto tra un riferimento al mondo immaginario che 'fotografa' e l'esplicitazione di un procedimento compositivo fortemente marcato.

Prima di addentrarci nel cinema di Peter Tscherkassky, proviamo a vedere all'opera un'altra apertura della diegesi nel mondo della materia, facendo riferimento ad una sequenza del film del 1972, *La femme qui se poudre*, del cineasta francese Patrick Bokanowski.

Cominciamo dal titolo che, letteralmente, può essere tradotto in *La donna che si incipria*. I due fotogrammi proposti (fig 103 e fig 104) ci proiettano immediatamente al centro della questione: il fotogramma 103 ci mostra



Fig 103

¹⁰⁴ Cfr cap I, pg 32 del presente lavoro

(diegeticamente) una figura 'femminile', affiancata da un'altra 'maschile', davanti ad uno specchio nell'atto di incipriarsi (mascherarsi¹⁰⁵). Accanto a questo livello iconologico ed iconografico, nel senso di investimento concettuale-narrativo dell'immagine, se ne affianca contemporaneamente un altro, quello che chiama in causa il versante materico dell'immagine stessa (la sua genealogia). In qualche modo la nostra (di spettatori) stessa visione è 'incipriata', offuscata da segni grafici che si interpongono tra i piani e tra i volti delle figure (sia la figura 103 che la figura 104 mostrano come la 'cipria



Fig 104

diegetica' si sovrapponga a quella materica, da intendersi, quest'ultima, come intervento grafico sul supporto). Si assiste, insomma, al passaggio dialogico da un regime tematico ad uno materico (un passaggio che, per un certo verso, possiamo considerare alla base della metamorfosi

dell'immagine in 'figura'). C'è però un'altra sequenza del film che ci aiuterà a chiarire ulteriormente la questione, quella 'del caffè'. Vediamo una figura-maschera varcare un uscio (fig 105); dopo una serie di immagini astratte (fig 106), veniamo proiettati all'interno di una stanza dove, un'altra figura (o la stessa?), sta per afferrare una caraffa posta su un tavolo (fig 107).



Fig 105

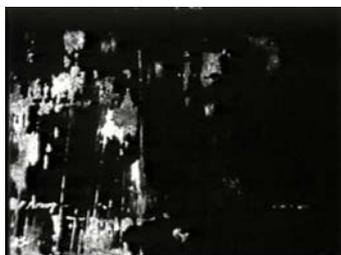


Fig 106



Fig 107

¹⁰⁵ Ci sembra del tutto opportuno ricordare che, l'intero film di Bokanowski, mostra figure in cerca di una propria identità; in questo senso, l'incipriatura, come atto del mascheramento, assume una valenza metaforica e simbolica decisiva.

Questi tre fotogrammi definiscono immediatamente i tre regimi attorno ai quali si struttura la complessa sequenza: a) una serie di identità in perenne movimento e in cerca di spazi (fig 105), b) l'astrazione progressiva delle immagini (fig 106), che si slegano dal contesto diegetico, c) un universo diegetico (ottico-sonoro) specifico, che ci mostra una figura nell'atto di versare del caffè (fig 107, fig 109, fig 110).



Fig 108



Fig 109



Fig 110

Nel momento stesso in cui la figura nella stanza afferra la caraffa sul tavolo (momento diegetico), l'universo sonoro e visivo della sequenza cambia di colpo: dalla quiete iniziale, si passa ad un'intermittenza visivo-sonora destabilizzante, fatta di immagini *colate in nero* (fig 108, fig 114, fig 116) e di suoni che ricordano



Fig 111



Fig 112



Fig 113

lo scorrere e il ribollire di un liquido¹⁰⁶. Vediamone in dettaglio lo sviluppo: un primo livello tematico delle immagini è costituito dall'*azione* del 'caffè' che, versato dalla figura, fuoriesce dalla tazza (fig 109, fig 110) creando dei rigagnoli

¹⁰⁶ La colonna sonora del film è della compositrice e musicista Michelle Bokanowski, moglie del cineasta.

sul tavolo (fig 111, fig 112). Accanto a questo primo ordine diegetico, se ne affianca subito un secondo, ovvero la ricerca identitaria di una figura, la stessa che abbiamo visto attraversare l'uscio, nell'atto di svanire e liquefarsi (fig 113). L'universo diegetico-tematico della sequenza lavora su una duplice associazione, di ordine metaforico, che vede nella 'liquefazione' uno specifico tratto dominante: ed è proprio su questo stesso tratto, che si collocherà il legame (intervallo) con la materia. Seguendo con gli occhi i rigagnoli del liquido sulla

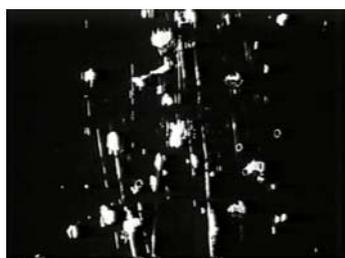


Fig 114



Fig 115



Fig 116

tavola, infatti, sembra che la *liquefazione diegetica* invada lo schermo, contaminando, genealogicamente, la stessa immagine (quindi, intervallandosi con una *liquefazione materica* - fig 114, fig 115, fig 116). Ora è la pellicola a mostrarsi, rendendo del tutto esplicito l'investimento materico della stessa sequenza: non si tratta però, come più volte sottolineato, di una feticizzazione, ma della possibilità del cinema di lavorare con tutti gli elementi che ha a disposizione, e quindi di valorizzare l'intervallo che divide il flusso diegetico dalla discontinuità del discorso che lo rende possibile. Del resto, nella sequenza in esame, la stessa astrazione delle immagini, non è per nulla fine a se stessa. Proseguendo infatti l'analisi, balza agli occhi che la doppia destabilizzazione



Fig 117



Fig 118



Fig 119

diegetica e materica, venga portata a dialogare con il dissolvimento identitario

di quelle figure che popolano interamente il lavoro di Bokanowski. I fotogrammi 117-118-119, infatti, riconducono l'investimento materico della sequenza (l'incrostazione delle immagini, per intendersi), all'interno del motore narrativo iniziale, ovvero il mascheramento e l'incipriamento delle figure. All'interno delle macchie materiche, quindi, si inscrivono volti e sfingi (fig 118 e fig 119), e quella stessa figura, che abbiamo visto varcare la soglia (fig 105), sarà rievocata come emblema dell'accumulazione (fig 120) attraverso un'immagine nella quale, pezzi di una 'casupola' in costruzione, sovrastano e sorvolano il suo cammino, ancora una volta traccia di una stratificazione e di una incipriatura destabilizzanti (fig 121).



Fig 120



Fig 121

Stan Brakhage e Patrick Bokanowski ci hanno introdotto in quell'universo specifico nel quale agisce l'intervallo, che rende il cinema fondamentale un'esperienza di intermittenza fruitiva e temporalizzata, all'interno della quale qualcosa viene articolato e perennemente giustapposto: insomma, un'esperienza aperta e diastematizzata perché frutto di un dialogo incessante che il cinema può intrattenere con la sua stessa materia. Iconologia e genealogia strette in un circolo: Peter Tscherkassky (che indicheremo anche semplicemente con T.).

3.2 Perché Peter Tscherkassky?

Prima di dedicare ampio spazio all'universo del cineasta austriaco, ci sembra opportuno spiegare i motivi di questa scelta perché, ad uno sguardo d'insieme, la sua opera non sembra del tutto vicina a quella di Dziga Vertov; anzi, per alcuni versi, risulta esattamente opposta (l'entusiasmo rivoluzionario-utopico che Vertov riversa nel cinema, si tramuta, in Tscherkassky, in melanconica riflessione¹⁰⁷). Per sottolineare la distanza che li divide, ad esempio, basterebbe prendere in considerazione la *Trilogia in Cinemascope* del cineasta austriaco, ovvero il trittico di film che comprende *L'Arrivée* (1997), *Outer space* (1999) e *Dream Work* (2001), nonché il suo ultimo *Instructions for a light and sound machine* (2005), per evidenziare come la tecnica del found footage, cioè il rielaborare materiale già filmato, si ponga agli antipodi di quella che vede un uomo, con la sua macchina da presa, 'vagare' in cerca del 'reale' (Vertov). Una prima e possibile motivazione della nostra scelta, potrebbe essere di ordine iconografico. Proviamo ad osservare i seguenti fotogrammi, rispettivamente



Fig 122



Fig 123

tratti da *Instructions for a light and sound machine* del 2005 (fig 122) e da *L'uomo con la macchina da presa* (fig 123): mettiamoli poi a confronto con altre coppie di immagini, in modo da formare un piccolo album fotografico da far scorrere

¹⁰⁷ È un puro caso, ma come si evince dal cognome, Peter Tscherkassky ha origini russe. Il suo nome per esteso, Peter Otto Emile Tscherkassky, è addirittura l'acronimo di P.O.E.T. la sigla e produzione ufficiale in testa a tutti i suoi lavori.

sotto gli occhi. Tutti i fotogrammi sulla colonna di sinistra si riferiscono al film di Vertov del 1929 (eccetto la fig 134 che ci mostra un fotogramma tratto da *Kinoglaz*), mentre, quelli sulla colonna di destra, ad alcuni film di Tscherkassky (fig 125 e fig 127 - *L'Arrivée*, fig 129 - *Dream Work*, fig 131 - *Liebesfilm*, fig 133 - *Instructions for a light and sound machine*, fig 135 - *Parallel space: Inter-View*, fig 137 - *Tabula rasa*) .



Fig 124

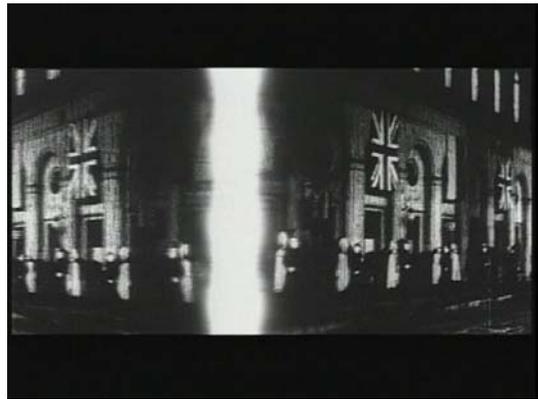


Fig 125



Fig 126

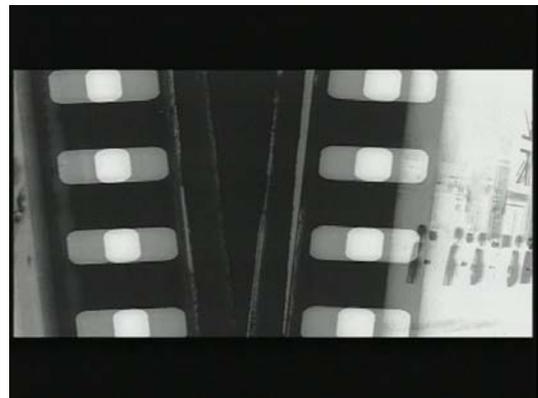


Fig 127

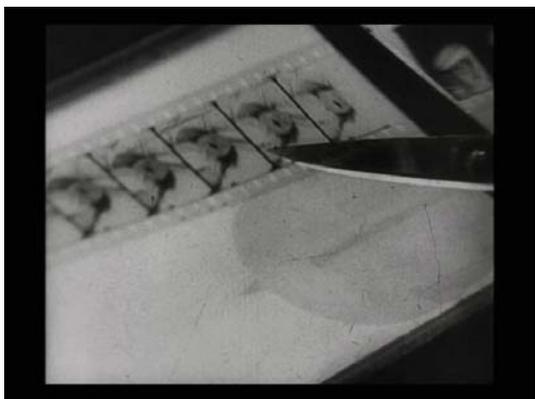


Fig 128



Fig 129

Abbiamo a che fare con una 'somiglianza' iconografica più volte reiterata che, non ci sembra, possa essere frutto di una semplice casualità. È in gioco, piuttosto, una certa modalità compositiva e 'poetica' che, in qualche modo, sembra avvicinare i due cineasti. Proseguiamo la nostra carrellata, proponendo altre coppie di fotogrammi.



Fig 130



Fig 131



Fig 132

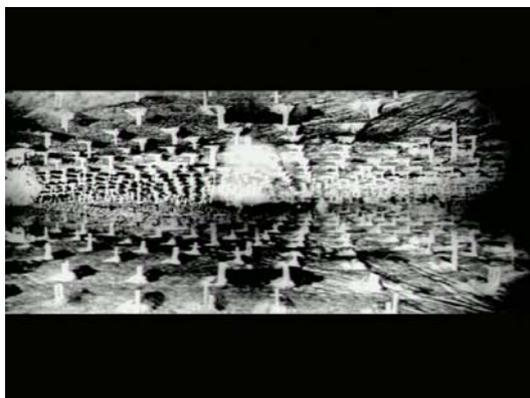


Fig 133



Fig 134

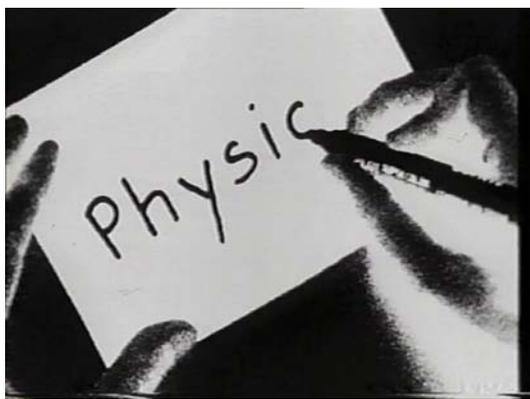


Fig 135

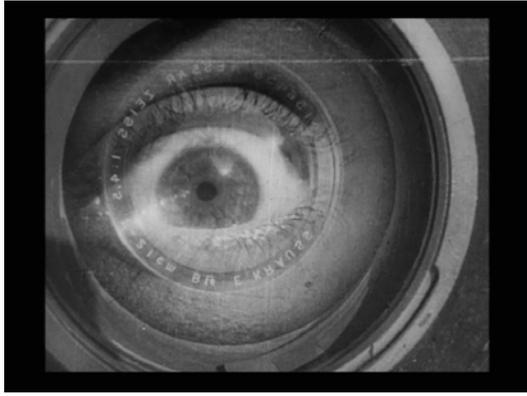


Fig 136

123 ci mostra *l'uomo con la macchina da presa* sovrappreso all'immagine di una folla: cosa vista e atto del vedere stretti in un circolo (aspetto sul quale abbiamo avuto modo di riflettere nel corso del precedente capitolo).

Notiamo lo stesso tipo di *sdoppiamento*

nel fotogramma di Tscherkassky (fig 122), la cui silhouette, in negativo, sovrasta l'immagine di qualcosa che assomiglia ad un cimitero. A questo punto chiediamoci (questo ci sembra un punto fondamentale all'interno del quale far rientrare una prima macro-differenza): che cosa fa problema in questa relazione a distanza?

Instructions for a light and sound machine rientra nella vasta famiglia dei found footage, ovvero, in un'ampia accezione, quei film strutturati attorno ad una rielaborazione (semantica, formale, contenutistica...) di materiali e girati preesistenti. Nel caso in questione, Tscherkassky utilizza alcune sequenze tratte dal film di Sergio Leone del 1966 *Il buono, il brutto e il cattivo*. Nella figura 122, vediamo la silhouette demiurgica dell'autore stagliarsi sulle immagini del cimitero nel quale Tuco, personaggio del film di Sergio Leone, è intento a trovare la 'tomba dell'oro'. Il found footage di Tscherkassky mette subito in azione quell'intervallo che divide, e unisce al tempo stesso, la diegesi con la materia, l'iconologia con la genealogia delle immagini, quell'intervallo,

Quindi un album che attesta efficacemente, per il momento solo sul piano iconografico, una forte relazione. Proviamo a compiere un'analisi più dettagliata delle singole coppie. Cominciamo dai primi due fotogrammi, fig 122 - fig 123. La fig



Fig 137

insomma, che esplicita una modalità narrativa-compositiva (momento iconologico costituito dal film di Leone) solo attraverso l'universo invisibile (ed intervallato) del supporto cinematografico (genealogia, l'atto della messa in forma). Approfondiamo la cosa. Volendo schematizzare la questione, correndo il rischio di semplificarla e banalizzarla, si potrebbe dire che, mentre lo sguardo di Vertov è *incarnato nel reale*, essendo frutto dell'azione 'perlustrativa' di un uomo con la macchina da presa, lo sguardo di T. è *contaminato nel cinema*, frutto di un lavoro compositivo che, a monte, non utilizza alcuna macchina da presa: se le cose stessero definitivamente così, i mondi di T. e di Vertov non potrebbero che essere, e rimanere, inconciliabili. Ci accorgeremo però che sarà lo stesso Tscherkassky ad aprirsi in un senso decisamente vertoviano, rimettendo in questione la nozione di intervallo in maniera del tutto peculiare. Vediamo come, proseguendo l'analisi delle coppie dei fotogrammi.

Consideriamo le coppie 124 - 125 e 126 - 127: gli 'sdoppiamenti' delle immagini del Bolshoi e di una strada cittadina moscovita, che implodono su se stesse (fig 124 e fig 126), assumono, in Tscherkassky, le sembianze di una collisione tra pezzi di pellicola, come mostrano i fotogrammi 125 e 127, tratti dal film del 1997 *L'Arrivée*, ennesimo found footage che utilizza il film del 1969 *Mayerling*, di Young. Nell'originale si vede prima l'immagine di un treno, che arriva da sinistra a destra, fermarsi alla stazione, subito dopo, quella di una donna (Catherine Deneuve) che va incontro ad un uomo. T. si accorge che, una volta girata la pellicola (fig 138), la sequenza diventa molto simile a quella dei



Fig 138



Fig 139

Lumiere in *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (fig. 139). Ma se il treno dei Lumiere veniva accolto da persone assiegate lungo le banchine della stazione (così la sequenza sembra suggerirci), quello di T. è un treno accolto da uno *straniamento* dell'immagine, da una sorta di estasi (*ex-stasis*) improvvisa che svela un proprio lato nascosto. Il margine destro del fotogramma 138, infatti, ci mostra la colonna audio della pellicola, fronteggiata, sul lato opposto, da un'altra striscia che sta per sovrapporsi (doppiandola matericamente) alla *consueta* visione. Le due anime del cinema sono condensate in un colpo solo. Si *attende* (*L'Arrivée*) il treno, certo (livello diegetico-iconologico), come nei Lumiere, ma lo si fa attraverso la sospensione e *l'attesa* di una pellicola che passa davanti l'obiettivo, quindi attraverso un fascio di luce (fig 125 e 127). *L'Arrivée*, infatti, inizia

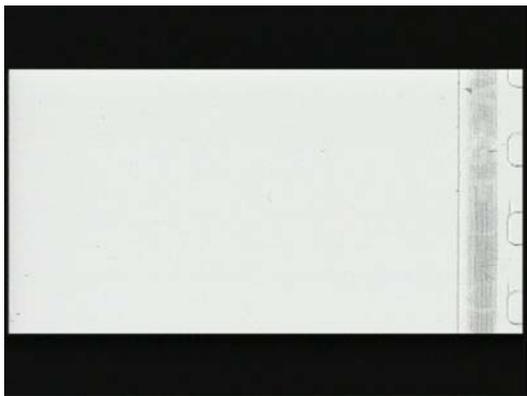


Fig 140

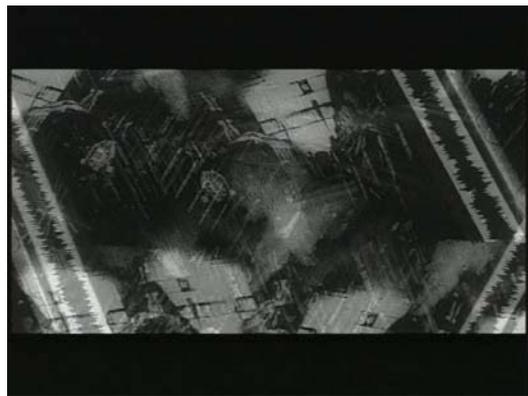


Fig 141

proprio col rumore meccanico (treno?) di un proiettore e con le immagini di una pellicola che *scorre* di fronte ai nostri occhi (fig 140): l'illusione è sospesa per un istante (intervallata), tra l'alternarsi dell'universo diegetico che quelle immagini hanno già in partenza (in quanto *found footage*), e l'attività metanarrativa che esse stesse mostrano (fig 141). Sembra che l'intento di T. sia quello di fare in modo che, la materia filmica (la pellicola che, in questo caso, è rappresentata dalla visione della colonna audio, come mostrano le figure 138 e 141), possa diventare un altro elemento della macchina narrativa, sulla quale inserire uno sguardo nostalgico verso un cinema che sembra, in questo momento storico, destinato a cambiare radicalmente. Avremo modo di sottolineare che, in un

certo senso, T. vuole rispondere all'avvento dell'immagine di sintesi e virtuale, ora attraverso un tuffo nel passato (nostalgia nei confronti del formato Super8, da lui definito *pointillisme cinematografico*), ora attraverso l'esaltazione di un gesto artistico che esiste solo all'interno del mondo della celluloide:

<<I attempt to create art works that can only be made with film. In other words, if there were nothing other than the computer, hard disk and magnetic tape, then these works would simply not exist. Those who regards this as a fetishization of material should examine their concept of the fetish¹⁰⁸>>

L'arte di Tscherkassky, attraverso un suo melanconico e particolare sguardo nei confronti della Storia del cinema (Lumiere, ma non solo), nasconde un meccanismo di difesa, adottato dal cinema stesso, per far fronte all'avvento dell'immagine virtuale e non più fotografica. In un certo senso, ci sembra sia in gioco l'esaltazione di un cinema intervallato e diastematizzato da contrapporre al cinema della pienezza, senza più ombre e falle, un cinema, quest'ultimo, che *riempie* (gli spazi vuoti dei pixel) più che *sottrae*, non riuscendo ad articolare e temporalizzare una fruizione che procede, in questo modo, solo per accumulo di effetti visivi, in cerca di una fantomatica perfettibilità che, in definitiva, non esiste. Sembra che anche Tscherkassky voglia sottolineare e tenere in vita l'intervallo e il rapporto che fonda la magia cinematografica, il dialogo cioè che tiene unito ciò che sappiamo con ciò che crediamo (Vertov attraverso le riflessioni di Comolli) e, in ultima istanza, l'illusione con la smentita. Avremo modo di sottolineare più avanti la questione, per il momento torniamo alle coppie di fotogrammi.

Sia la figura 128 che 129, fanno un esplicito riferimento alla materia delle immagini (immagine in quanto genealogicamente segnata dal suo essere un fotogramma), attraverso un approccio, per così dire, iconografico (nel senso che

¹⁰⁸ Alexander Horwarth, Michael Loebenstein (a cura di), *Peter Tscherkassky*, Vienna, FilmuseumSynemaPublikationen, 2005, p. 160

la materia non irrompe nel suo rapporto con la diegesi, quindi come intervallo, ma viene mostrata nella sua valenza rappresentativa, ovvero ciò che vedo è una pellicola che sta per essere tagliata). Approfondiamo la questione servendoci della coppia di fotogrammi successivi, fig 130 e 131. Del fotogramma vertoviano (fig 130) sappiamo già molte cose, come il fatto che acquista 'valore' all'interno del rapporto che intrattiene con l'immagine 'reale' della pellicola in movimento (come l'intera sequenza dell'inseguimento al calesse testimonia; il volto della bambina e il pezzo di pellicola che mostra il fotogramma di quel volto, per intenderci). Il fotogramma 131, invece, testimonia una prima particolarità tscherkasskyana: esso, infatti, è tratto da un lavoro del 1982 *Liebesfilm*. Tcherkassky filma un bacio, o piuttosto un ipotetico bacio, visto che non lo vedremo mai compiersi del tutto, tra una donna e un uomo. Vediamo il



Fig 142



Fig 143

movimento di due teste che si avvicinano per baciarsi, ma nel momento in cui le labbra dei due sembrano toccarsi,

l'intera sequenza ricomincia da capo, e ogni volta secondo una velocità proporzionalmente più accelerata rispetto alla precedente. Si tratta di un'opera che potremmo definire strutturale, perché fondata sull'esaltazione di un tratto linguistico specifico, la reiterata ripetizione di una stessa sequenza (proponiamo i due fotogrammi all'interno dei quali è inscritto il movimento appena descritto: fig 142 e fig 143). Se Vertov faceva *sentire* l'intervallo esattamente nell'alternanza tra l'immagine del fotogramma e quella del 'reale' (fig 36 e fig 37), T. lo iscrive all'interno di una 'situazione' simultanea. Sul lato sinistro della figura 142, infatti, notiamo che il volto della donna sembra emergere in prossimità della perforazione della pellicola (materia), mentre, dall'altra parte, il volto maschile sembra provenire da un fuori campo (diegetico), cioè dal luogo

nascosto, ma allo steso tempo previsto, che muove o dovrebbe muovere la *narrazione*. Insomma, l'universo materico e diegetico convivono all'interno di un singolo movimento di avvicinamento: una donna sembra generarsi nella e dalla materia (parte della sua testa rimane celata e 'incarnata' nella pellicola) e, di fronte a lei, un uomo, frutto di un movimento diegetico, giunge dall'invisibile nel regno del visibile.

Il rapporto tra visibile ed invisibile segna anche la successiva coppia di fotogrammi a confronto (fig 134 e fig 135). Vediamo due mani impegnate nella scrittura, rispettivamente, di una didascalia (*Kinoglaz* del 1924, Vertov) e di una 'istruzione' (*Parallel Space: Inter-View* del 1992, Tscherkassky). Il film di T. è molto complesso, sia nelle modalità di composizione¹⁰⁹, che nella struttura contenutistica. Prendiamo in considerazione il ruolo e la funzione delle immagini delle mani che, ancora una volta, ci conducono all'interno di una dimensione aptica, contemporanea a quella ottica (è affascinante pensare che il termine *spectateur*, in francese, sia etimologicamente chiarificatore: *tateur* indica, infatti, l'atto del tastare, per cui lo spettatore è colui che contempla e tocca allo stesso tempo). L'apparizione delle immagini delle mani, all'interno del flusso dinamico del film, rappresenta un deciso segnale di svolta e di *straniamento*, soprattutto perché chiama in causa l'attività demiurgica e compositiva che dovrebbe rimanere celata. Sia nel fotogramma di Vertov (fig 134) che in quello di T. (fig 135), infatti, ci troviamo di fronte all'esaltazione di una dimensione compositiva e discorsiva che fonda il flusso e l'andamento continuo della visione: se le mani di Vertov conferivano alla didascalia un ruolo *straniato* rispetto al contesto, le mani di T. sottolineano la stessa attività demiurgica e *manipolatoria* (in senso positivo) dell'atto cinematografico, che si frappona, e quindi verticalizza, l'andamento fruitivo e progressivo (narrativo) delle immagini. C'è un altro lavoro di T., *Manufraktur* del 1985, nel quale, già dal

¹⁰⁹ Il film è stato realizzato quasi interamente utilizzando una macchina fotografica. Il negativo prodotto da una macchina fotografica di 35mm, infatti, corrisponde esattamente alla misura di due fotogrammi della pellicola cinematografica. Se quindi venisse proiettato un negativo fotografico, si vedrebbero contemporaneamente due fotogrammi cinematografici.

titolo, vediamo letteralmente all'opera un'azione *manipolatoria*: la visione, infatti, viene continuamente interrotta dall'apparizione e 'invasione' di immagini di mani (fig 144) che si intervallano a quelle pubblicitarie di una macchina in corsa (fig.145): ancora una volta un found footage che, proprio perché tale, non può non essere prima di tutto frutto di una vera e propria *manipolazione* (ovvero di un lavoro di montaggio).



Fig 144



Fig 145

Abbiamo indubbiamente un po' troppo semplificato la complessità di *Parallel space: Inter-View* (fig 135), film, del resto, che già nel titolo fa riferimento ad una dimensione intervallare; per il momento ci preme sottolineare che T. è intenzionato a produrre un'esperienza visiva e 'fisica' al tempo stesso, esperienza che viene suggestivamente esplicitata attraverso le due dimensioni che ormai conosciamo, la diegesi (quello che le immagini mi mostrano) e la materia (il momento *straniato* e *straniante* del discorso). La 'fisicità' della visione, infatti, è suggerita (in *Parallel...*) diegeticamente dalle superfici bianche che riportano rispettivamente le scritte *Physics* – fig 135 -, *The Physics of seeing* e *The Physics of Memory* (superfici le cui dimensioni sono in rapporto di 1 a 33, esattamente come quelle di uno schermo cinematografico tradizionale), ma emerge anche *matericamente*, cioè al di là di quello che le immagini mi 'raccontano', dal flickering continuo che accompagna tutta la visione del lavoro,

e che mette a dura prova gli occhi dello spettatore. T. è interessato a mettere in relazione i due ambiti, quello aptico e quello ottico, sottolineando l'investimento materico della visione attraverso il flickering¹¹⁰ e il pulsare continuo delle immagini.

Ci rimane l'ultima coppia di fotogrammi da confrontare (fig 136 e fig 137), confronto che, a questo punto, non può che palesarsi per la sua immediatezza: il cineocchio di Vertov, un occhio calato dentro e non davanti al reale che cerca di catturare, è doppiato da quello di T. che, attraverso il suo *Tabula Rasa* del 1987/89 (fig 137), allestisce un discorso compiuto sull'atto del guardare. Il film, così come *Parallel Space*, è infatti una lunga e complessa riflessione teorica sullo

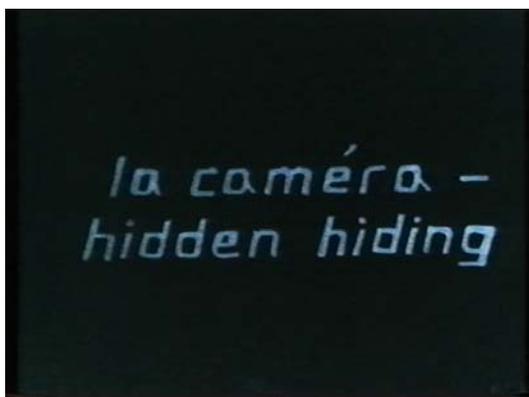


Fig 146

sguardo, sul cinema e sul ruolo della macchina da presa all'interno del rapporto soggetto-oggetto della visione. Proviamo a sintetizzare la questione: tra le varie didascalie utilizzate da T. nel corso del film, quella qui di fianco proposta (fig 146), ci colloca immediatamente al centro del

problema. *La macchina da presa – l'occultamento segreto*: secondo Christian Metz, alle cui riflessioni sul *significante immaginario* il film di T. è parzialmente dedicato, lo spettatore cinematografico è intrinsecamente un voyeur che vede riflesso, di fronte allo schermo-specchio, il proprio sguardo (lo spettatore, pur non vedendosi riflesso sullo schermo, come fosse realmente davanti ad uno specchio, è portato ad identificarsi con se stesso, anzi <<con se stesso come puro atto di percezione¹¹¹>>). Questo sguardo (come in uno specchio) si presume crei e controlli il significato di quello che vede: ma perché si attui il controllo e quindi

¹¹⁰ *Parallel Space: Inter-View* è composto da fotogrammi ripresi con una macchina fotografica, nel formato da ritratto. Una volta proiettati come fossero una pellicola cinematografica, l'effetto ottenuto è un'immagine che alterna (Intervallo) la metà superiore e la metà inferiore del fotogramma fotografico (essendo quest'ultimo il doppio di un normale fotogramma cinematografico), in modo da creare una destabilizzazione spaziale e, quindi, l'effetto flicker (*sfarfallio* delle immagini).

¹¹¹ Francesco Casetti, *Teorie del cinema*, Milano, Bompiani, 1993, p. 188

l'identificazione, lo sguardo dello spettatore deve poter riconoscere quanto vede. T. affronta la questione nella prima sequenza del film, nel corso della quale il gradiente di riconoscibilità viene quasi del tutto azzerato. Ombre e luci astratte (fig 147) costellano forme rudimentali; solo gradualmente riconosciamo una donna nuda (emblema del voyeurismo) davanti l'obiettivo (fig 148).



Fig 147



Fig 148

L'immagine della donna, una volta resa riconoscibile, non fa in tempo a stabilizzarsi nella coscienza dello spettatore, che subito retrocede e svanisce gradualmente, oscillando tra astrazione e figurazione: ma è proprio la modalità di sparizione che ci sembra opportuno sottolineare. T. iscrive l'immagine della donna all'interno di un quadro (lo schermo, la cornice, l'obiettivo, il campo di visione, il campo immaginario, ...) che gradualmente retrocede, diventando sempre più piccolo, fino a svuotarsi del proprio 'contenuto', rimanendo puro spazio bianco (fig 149, fig 150, fig 151).



Fig 149



Fig 150

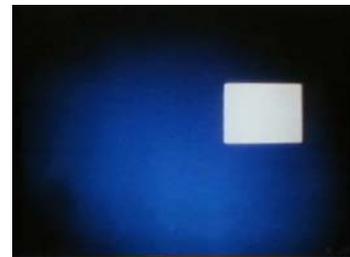


Fig 151

L'illusione e la smentita strette in un vincolo: ma proprio quando il gioco e le parti sembrano rimanere scollate le une dalle altre, ecco che T. crea e frappa, nell'intervallo che le separa, un altro punto di congiunzione. La cornice che si

allontana, non ha separato il mio sguardo dall'oggetto della visione, perché quel corpo che avevo visto svanire nel riquadro di fondo (fig 151), uscendo dal campo, rientra in primo piano (proprio come in *Parallel space*), frapponendosi nel mezzo (fig 152); corpo nudo che mi fa pensare la distanza in termini di vicinanza, così come la vicinanza in termini di distanza; corpo nudo che mi



Fig 152

segnala una co-appartenenza a 'spazi' di condivisione, in cui chi guarda e cosa è guardato sono e rimangono stretti in un vincolo. T. si spinge ulteriormente avanti, affrontando un altro postulato metziano: per fare in modo che lo spettatore senta che è lui stesso a controllare gli eventi, e quindi ad essere autore di quello che vede, si deve stabilire un gioco di identificazioni progressive con l'occhio della camera che, nel tentativo di creare l'illusione



Fig 153

(ecco *l'occultamento segreto* della didascalia), deve o dovrebbe svanire dalla coscienza dello spettatore. In *Tabula rasa*, invece, la macchina da presa diventa parte integrante dell'immagine (in questo senso vertoviano), allestendo uno spazio di condivisione tra corpi e fantasmi di corpi (fig 153), tra distanziamenti e vicinanze, come a dire che la corporeità può emergere solo dal confronto con la leggerezza incorporea e trasparente di una rappresentazione (di una luce che illumina: cinema). Lo sguardo è dentro il mondo immaginario che vorrebbe controllare, ne rimane invischiato, tanto da creare uno spazio diastematizzato e intervallato nel quale, l'universo diegetico

(una donna nuda), deve fare i conti con la sua immagine speculare (la macchina da presa e lo specchio).

T. si era già occupato, tre anni prima in *Urlaubsfilm* (1984), del rapporto soggetto-oggetto della visione: il film è incentrato, ancora una volta, su una



Fig 154

figura femminile colta in un momento di 'svago'. La vediamo, infatti, passeggiare tra i boschi (presente anche qui la cornice rettangolo, fig 154, appena visibile in alto a destra) e, in un secondo momento, mentre si spalma una crema protettiva. Il punto è che nel momento in cui la donna avverte la presenza della macchina da presa, guardando in camera (fig 155), la sequenza si interrompe e comincia di nuovo da capo, dalla passeggiata tra i boschi fino al momento di relax. Quella donna (diegetica) ha varcato la soglia

oltre la quale il cinema, e quindi lo sguardo, diventa co-appartenenza spazio-temporale, elemento che il cinema tradizionale deve poter presupporre per mantenere la propria illusione.



Fig 155

Abbiamo iniziato questo lavoro con l'attestazione di uno spazio di condivisione tra soggetti (Lumiere e gli sguardi in macchina); siamo passati, poi, a sottolineare come l'incontro tra corpi e macchina da presa fondi l'iscrizione *veridica* di cui parla Comolli, iscrizione all'opera prima nel cinema di Vertov, ed ora, in qualche modo, in quello di Tscherkassky. Ora è arrivato il momento di approfondire alcune questioni, passando poi all'analisi di *Outer Space*, attraverso la quale cercheremo di tirare le fila del discorso.

3.3 Del verticale e dell'orizzontale: S.M.Ejzenstejn

<<What I really try to do is to convert the horizontal structure of a narrative film into a vertical structure. This was something that Maya Deren pointed out, ... Well, if you take the narrative structure of prose, you have the story unfolding on an horizontal line. And you have poetry, where you may have, within every single word, several, multiple meanings, in terms of connotations. I refer to my work as being cinematographic poetry and that's why I love that layering, those superimpositions, right from the beginning of my filmic work¹¹²>>

Il cinema, per Tscherkassky, è qualcosa che non ha a che fare solo con una progressione orizzontale degli eventi; esso deve potersi sviluppare, in qualche modo, anche lungo un asse paradigmatico e verticale. Visto che è lo stesso regista austriaco a citarla, leggiamo cosa scrive Maya Deren a tal proposito:

<<Le caratteristiche della poesia...ciò che la distingue è la costruzione (ciò che intendo per struttura poetica) che nasce dall'esplorazione di una situazione in verticale preoccupandosi di percepirne la qualità e la profondità in quel momento; la poesia non si preoccupa di quello che succede, ma delle sensazioni che provoca e del loro significato...Può anche esistere al suo interno l'azione, ma il suo sviluppo ha un andamento che chiamerei verticale diversamente dallo sviluppo in senso orizzontale del dramma che passa, all'interno di una situazione, da un sentimento ad un altro... . . . nello sviluppo orizzontale della narrazione la logica è quella delle azioni. Nello sviluppo verticale è la logica di un'emozione o un'idea che funge da fulcro e attrae a sé le immagini più disparate... . . .il cinema, credo, si presta particolarmente all'espressione poetica, perché è essenzialmente montaggio... ¹¹³>>

¹¹² Estratto da un'intervista rilasciata da Tscherkassky, ora in Balthazar n°5

¹¹³ Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte*, op cit, pp 263-272

Il discorso della Deren non ha bisogno di ulteriori chiarimenti: sembra che il cinema, proprio grazie al montaggio, riesca a sviluppare un andamento che, per rimanere in ambito generalizzato, deve poter avere a che fare con alcunché di simultaneo e di non solo progressivo. C'è stato un altro grande regista che nel corso della sua attività teoretica ha dedicato al montaggio, e alla peculiare modalità compositiva del linguaggio cinematografico, riflessioni davvero lungimiranti: è Sergej M. Ejzenstejn. Non è questo lo spazio per approfondire esaustivamente l'universo del cineasta sovietico, basteranno alcune considerazioni per entrare direttamente nel cuore della questione che a noi interessa.

<<... , c'è una qualche comunanza tra montaggio musicale e montaggio visivo? A giudicare sommariamente, sì: qui c'è successione di suoni, là successione di rappresentazioni. Ma la comparazione si limita forse in entrambi i casi a un tale quadro 'orizzontale'? Certo che no. Prendiamo la musica. La sua orizzontalità, ..., ha luogo solo nel caso più semplice: quello di un'unica vocalità melodica. Ma a partire dall'intervento anche del più modesto accompagnamento..., allo stesso livello con la costruzione orizzontale, fanno subito la loro apparizione considerazioni verticali...vale a dire un calcolo delle coincidenze sonore non solo nella successione, ma anche nella simultaneità¹¹⁴>>

Il cinema, per Ejzenstejn, deve 'organizzare', attraverso il montaggio, la simultaneità dei diversi registri espressivi che lo compongono, proprio come fosse un brano musicale tonale. Infatti:

<<L'azione tonale,..., non opera sui suoni, ma sugli intervalli dei suoni, cioè, essenzialmente sulla sovrapposizione del suono su quello precedente, conservatosi nella percezione, Non meno della melodia, infatti, il fondamento del fenomeno

¹¹⁴ S.M.Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1985 p. 345

cinematografico, ..., il suo principio di montaggio, - non è soltanto un fatto orizzontale - . L'intervallo tra le fasi del movimento dei fotogrammi ha un ruolo importantissimo... . Ma l'intervallo tra i pezzi di montaggio nella loro parte plastica...è ancora più importante. Così, la successione di tre pezzi a, b, c non sarà espressa dalla semplice struttura 1, ma dalla ben più complessa struttura 2 ¹¹⁵>>

Struttura 1

a + b + c

Struttura 2

a + b + c

a + b

a

Sembra che le riflessioni di Tscherkassky, della Deren e di Ejzenstejn, pur nella evidente distanza e profondità teorica che li separano, coincidano nel voler conferire una dimensione simultanea e verticale all'azione cinematografica. Quello che è in gioco, ci sembra, è l'interruzione di un'azione progressiva e drammatica a favore dell'irruzione di un qualcosa che di colpo la frustra, attraversando vari livelli e registri¹¹⁶. Per comprendere appieno la questione, proveremo a sviluppare ulteriormente il pensiero di Ejzenstejn attraverso il complesso saggio che Maurizio Grande ha dedicato al problema della simultaneità e verticalità nel cinema del regista sovietico¹¹⁷.

La nozione complessa di montaggio, alla quale Ejzenstejn dedica gran parte della sua riflessione teorica¹¹⁸, appartiene ad un modo di 'pensare' il cinema (e, in genere, il fatto estetico) che non si accorda facilmente con l'orizzontalità della rappresentazione narrativa, con la costruzione lineare degli enunciati filmici e con la temporalità sequenziale del racconto. La celebre sequenza della centrifuga, nel film del 1929 *Il vecchio e il nuovo*, è esplicita: in essa assistiamo al tentativo, peraltro riuscito, di introdurre un'innovazione tecnologica, una

¹¹⁵ Ivi pp 345-348

¹¹⁶ I concetti di *estasi* e di *pathos*, in Ejzenstejn, non fanno che ruotare attorno a questo principio.

¹¹⁷ Maurizio Grande, *Simultaneità e verticalità: la sintesi del tempo*, in Pietro Montani (a cura di), *Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema*, op cit, pp 353-370.

¹¹⁸ Oggi quasi integralmente disponibile nella collana *Opere scelte* edita dalla Marsilio e curata da Pietro Montani

centrifuga per la scrematura del latte, all'interno della cooperativa agricola capeggiata dalla contadina Marfa. L'obiettivo di Ejzenstejn è quello di 'raccontare' i processi di meccanizzazione, di ammodernamento e di *crescita*, che costituiscono i contenuti e il tema della sequenza, attraverso una strutturazione organica e formale del tutto peculiare, che lui stesso definisce *drammaturgia della forma*. Si tratta, quindi, di orchestrare organicamente i vari piani e registri espressivi a disposizione, nell'ottica di un'unità (contenutistico-tematica) finale (in questo caso la crescita della cooperativa, il passaggio da una regime tradizionale ad uno moderno). Ejzenstejn procede per *estasi* formali successive, verso un'incessante commutazione del piano espressivo che, gradualmente, non si preoccupa più di rispettare una verosimiglianza narrativa: proviamo a entrare nel dettaglio della sequenza.

Vediamo Marfa, la contadina protagonista del film, caricare di latte la scrematrice che, attraverso la rotazione di una manovella (proprio come una mdp, stile Vertov, fig 156), dovrà produrre più facilmente e velocemente la panna. Ejzenstejn comincia col piano più diretto e rappresentativo, ovvero



Fig 156

quello della 'recitazione' e della presenza dei personaggi sulla 'scena', allestendo una galleria di volti che manifestano l'attesa e, almeno inizialmente, la diffidenza verso la nuova macchina. Successivamente, si assiste ad un primo movimento *statico* (di uscita) e cambio di registro, perché la sequenza passa ad una dominante più astratta: la luce. Gli stessi volti, infatti, vengono illuminati marcatamente, e il montaggio si fa via via più rapido. Si comincia quindi a percepire che la progressione dinamica e orizzontale del primo ambito, quello informativo (cioè un gruppo di contadini si stringe attorno ad una centrifuga in attesa degli sviluppi), si sospende a favore di un movimento che marca gli stati

d'animo e le reazioni attraverso dei piani espressivi eterogenei (in questo caso piani contrastati di luce). Ma il processo trasformativo e *patetico*¹¹⁹ è solo all'inizio: il salto (*ex-stasi*) ulteriore avviene immediatamente dopo, quando la macchina scrematrice (oggetto, materia) subentra ai personaggi nel ruolo di protagonista. Una goccia di panna, in bilico e sul bordo inferiore del cannello della centrifuga, finalmente si stacca: comincia il processo di crescita (sia del contenuto, ovvero la panna che esce copiosamente dal cannello, sia formale, come a breve mostreremo). Un'improvvisa verticalizzazione si sostituisce all'andamento progressivo; l'evento viene ripetutamente sottolineato da una veloce commutazione e interazione tra vari piani espressivi: la goccia diventa un fiotto di panna che, a sua volta, si alterna alle immagini di un'altra materia *estranea*, i getti d'acqua che zampillano da fontane. La trasformazione ancora non si esaurisce, perché i getti d'acqua *diventano* fuochi d'artificio, in un crescendo ritmico più volte sottolineato dal movimento rotatorio della centrifuga che, a sua volta, proietta sul volto dei contadini delle macchie di luce¹²⁰ (fig 157 e fig 158). L'ultima trasformazione e verticalizzazione è data dalle cifre che si frappongono all'interno del crescendo ritmico del montaggio, marcando l'idea di quantità attraverso un registro ancora più astratto. La crescita è quindi avvenuta nei suoi due versanti: nel contenuto, indicato dalla



Fig 157



Fig 158

¹¹⁹ Ejzenstejn chiamava *estasi* il modo d'essere trasformativo tipico dell'opera d'arte patetica: il *pathos* quindi, è l'emozione specifica che precede e accompagna, al tempo stesso, questa condizione incessantemente trasformante delle opere.

¹²⁰ Avremo modo di vedere come i volti di Ejzenstejn, da un punto di vista iconografico, richiamino quelli in *Outer Space* di Tscherkassky.

base informativa e rappresentativa principale, ovvero dal movimento umorale che dal dubbio porta i contadini alla gioia, e nel piano dell'espressione, grazie all'utilizzo di metafore, simboli, immagini e cifre che si alternano e crescono,... (la fig 159 sintetizza le tappe di questo montaggio).

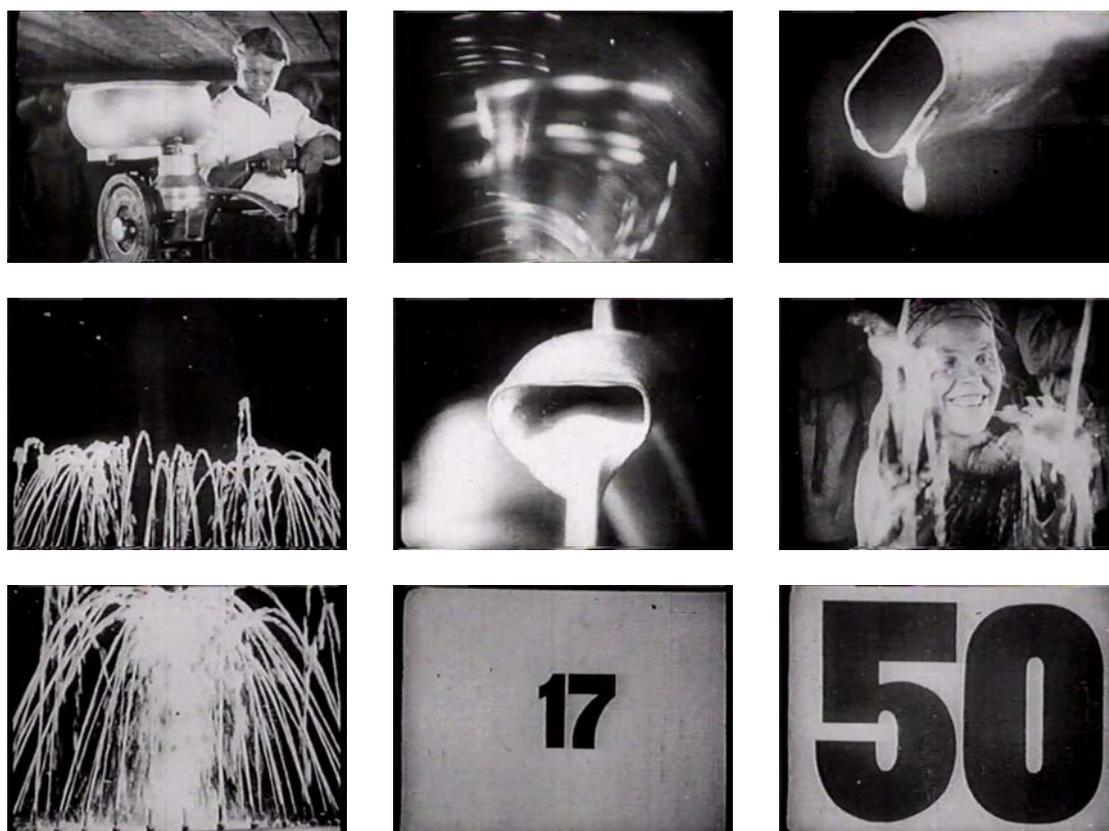


Fig 159

<<La relazione tra forma dell'espressione e forma del contenuto è motivata dal principio di non indifferenza dei materiali utilizzati... L'efficacia patetica risiede per E. nel gioco della commutazione tra diversi regimi di senso ma raggiunge la sua pienezza solo quando i salti qualitativi sono adeguati ai materiali utilizzati... col principio della non indifferenza dei materiali, si introduce un modello della disponibilità della materia ad accogliere l'operare artistico¹²¹>>

¹²¹ Giovanni Careri, *Ejzenstejn e Bernini. Montaggio e composto*, in Pietro Montani (a cura di), *Sergej Ejzenstejn*, op cit., p. 273

La sequenza della centrifuga ci ha permesso di verificare l'azione di una costruzione non lineare dell'enunciato filmico. Il cinema, per Ejzenstejn, ha il compito di elaborare un senso *sovrarappresentativo* (al di là della *rappresentazione*, verso *l'immagine*¹²²), ed è proprio nel volerlo ottenere, spiega Maurizio Grandi, che esso è portato a rivelare e ad esplicitare l'atteggiamento dell'autore nei confronti del contenuto e della forma (nell'esposizione dei processi costruttivi della sequenza). La messa in forma del contenuto della rappresentazione, cioè, non può essere disgiunta dall'esibizione del processo stesso della trasformazione, che trasforma i dati in significati e la rappresentazione in immagine-senso. Insomma, la forma-montaggio è responsabile di uno specifico movimento costruttivo che non può essere colto senza il ricorso alla sua costitutiva autoriflessività (Maurizio Grandi paragona questa condizione all'autoriflessività della lingua nella composizione poetica, come emerso nelle due citazioni iniziali di questo paragrafo): il senso dell'immagine, allora, non può andare disgiunto dall'esposizione dei processi di messa in forma, proprio perché il montaggio (verticale) è in grado di trascendere il dato narrativo a vantaggio di una esibizione del processo dinamico e 'formante' in atto (<<...*autoriflessività dei processi di generazione della forma filmica*¹²³>>). Ejzenstejn conferirà al ritmo (che sembra aver a che fare con la nostra nozione di intervallo) il ruolo metanarrativo e metacinematografico di riflessione sui processi di costruzione, proprio perché il passaggio fondamentale è quello

122 Alla base dello sviluppo e della pratica del montaggio cinematografico, che Ejzenstejn pensa in tre fasi, c'è la distinzione fondamentale tra rappresentazione (*izobrazenie*) e immagine (*obraz*). Rappresentare qualcosa non è ancora coglierne, elaborarne e comunicarne il senso, perché questo spetta all'immagine; d'altronde, non vi sarebbe alcuna immagine se venisse a mancare un supporto rappresentativo. Si tratta di un rapporto solidale, essendo l'immagine nient'altro che un modo di comporre (o di 'montare') la rappresentazione; l'immagine è l'effetto di senso che si libera nel corso di un tale processo di composizione. Da una parte, dunque, la staticità della rappresentazione, che restituisce le cose semplicemente all'interno di una loro riconoscibilità, e dall'altra la dinamicità dell'immagine che risulta, a conti fatti, una messa in movimento e in relazione delle cose. Questa processualità (il senso per Ejzenstejn è sempre un processo, mai qualcosa di bello e pronto) sposta quindi l'attenzione da una dimensione strettamente rappresentativo-concreta ad una sorta di 'dinamica delle forme', all'interno della quale la messa in immagine equivale ad un progressivo salto e cambio di 'registro'.

¹²³ Maurizio Grande, *Simultaneità....*, op cit, p. 360

<<...dalla riflessione sui fenomeni in quanto tali alla riflessione sulle relazioni tra i fenomeni¹²⁴>>. Dice, ancora Eizenstejn:

<<Il montaggio possiede comunque due funzioni inscindibili: di racconto e di generalizzazione ritmica del racconto – sempre che si tratti di un'opera d'arte. ... un'idea può realizzarsi ... anche attraverso differenti forme e processi di combinazione che sono possibili anche oltre, e talvolta anche malgrado le funzioni solo strettamente narrative del montaggio; vale a dire...attraverso funzioni narrative di ordine più elevato e generalizzato (il ritmo...)125>>

Quindi, l'autoreferenzialità (ovvero la capacità che ha un atto di enunciazione di fare riferimento alle condizioni nelle quali viene enunciato) della forma-montaggio, si esplicita proprio per il modo in cui le modalità ritmiche della composizione fanno allusione ad uno specifico processo di costituzione e costruzione del senso filmico (autoriflessività della forma).

<<Ritengo ... che è proprio questa forma autoriflessa del processo costruttivo del film a produrre l'effetto di sintesi della temporalità che fa ripiegare in una immagine simultanea la rappresentazione e il senso, secondo una speciale forma di verticalità ... della enunciazione filmica tipica della forma-montaggio¹²⁶>>

Si tratta di superare, in un certo qual modo e in maniera sintetica, la forma narrativa e la temporalità del processo, nella autoriflessività del processo stesso: la forma-ritmo (che iniziamo a pensare anche in termini di intervallo) assolve proprio a questo compito, soprattutto nella seconda fase del cinema, quella della ripresa da più punti¹²⁷:

¹²⁴ Eizenstejn, *Teoria generale del montaggio*, op cit, p. 285

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Maurizio Grande, *Simultaneità....*, op cit p. 361

¹²⁷ Eizenstejn illustra e classifica la storia e la pratica del montaggio in tre fasi di sviluppo: la prima è caratterizzata dalla posizione fissa della macchina da presa (e quindi del punto di vista) rispetto all'azione

<<...il ritmo del montaggio. Il ritmo della scena è senz'altro l'ultima ed estrema generalizzazione in grado di contenere il tema, mantenendo un legame di sangue con l'evento e nello stesso tempo allontanandosene al massimo...Il ritmo in quanto rappresentazione integralmente generalizzata del processo interno del tema; in quanto grafico dell'alternanza dei momenti contraddittori interni alla sua unità¹²⁸... due funzioni – quindi – nel profilo compositivo: la generalizzazione della rappresentazione e il ritmo con cui viene delineato l'atteggiamento verso ciò che si generalizza>>

Il ritmo è il principio ordinatore della composizione di montaggio: esso non solo organizza il senso (dell'inquadratura, della sequenza...) secondo una certa musicalità, ma evidenzia il processo di costruzione in quanto riflessione sulle sue modalità (ritmo come riflessione sulle relazioni possibili tra fatti e forme di rappresentazione); la sequenza della centrifuga è esplicita in tal senso. Il montaggio va oltre la funzione di raccordo orizzontale dei pezzi della sequenza, esso riavvolge la narrazione in un'immagine sintetica del tema e del processo che lo ha messo in forma. È nella simultaneità dei diversi procedimenti che il tempo si ritrae dalla successione, per ricomparire come istantaneità della composizione (stratificazione, discontinuità...).

rappresentata; qui il montaggio (mettere in immagine) è interno all'inquadratura, ovvero nella composizione spaziale dei materiali rappresentativi (ecco il livello della rappresentazione) contenuti nell'inquadratura. La seconda fase è marcata dall'alternanza dei punti di vista rispetto all'azione rappresentata (cinema di montaggio più tradizionale): qui il rapporto rappresentazione-immagine ha assunto una nuova configurazione. Il materiale composto e organizzato dell'inquadratura, che in questa seconda fase costituisce il livello della rappresentazione, viene messo in immagine proprio dall'alternanza e dal ritmo dei punti di vista. La terza fase, infine, è quella del montaggio audiovisivo, dove il piano della rappresentazione è assunto dalla combinazione tra i punti di vista – inquadrature (ciò che costituiva immagine nella fase precedente), mentre quello dell'immagine, dal suono, dalla musica. E' accaduto che il montaggio ha registrato una vera e propria fuoriuscita da sé dell'immagine che, espulsa dal regime ottico, si attesta ora sul piano acustico, diventando immagine musicale, mettendo in gioco una vera e propria smaterializzazione del senso.

¹²⁸ Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio,...*, op cit, p. 159

<<Intervengono, in forma combinata, i due principi-cardine della teoria generale del montaggio: la costruzione dell'immagine come 'aldilà' della rappresentazione' e la sintesi di successione e simultaneità come ulteriorità di senso che trascende l'orizzontale e il verticale, per giungere al montaggio simultaneo. Con ciò, il montaggio ha conseguito...uno statuto di autoreferenzialità enunciativa che lo avvicina ai tipici procedimenti di messa in forma della lingua propri della composizione poetica, sottraendosi all'ipoteca della rappresentazione secondo obiettivi prevalentemente narrativi¹²⁹>>

Il montaggio è quindi la combinazione dei diversi elementi lungo una linea verticale e metarappresentativa (metanarrativa), tale che, il senso dell'opera, è preso tra l'accordo verticale degli elementi rappresentativi e la stessa scrittura che li trascende.

Arriviamo così alla questione che a noi interessa, quella che prende in considerazione il fattore temporale (la composizione del tempo), vero e proprio discrimine tra un montaggio orizzontale e uno verticale:

*<<Evidentemente, solo con la forma-montaggio è possibile una sintesi verticale del senso che sia qualcosa di diverso dalla somma degli elementi e dei processi all'opera nel film; e che, soprattutto, trascenda le fasi articolate in orizzontale della composizione, facendo ritrarre la temporalità nella verticalità... se l'immagine trascende la rappresentazione, ciò accade perché il senso si pone come una sorta di ulteriorità verticale che sincronizza le fasi di articolazione orizzontale della rappresentazione. L'immagine simultanea dell'opera assicura il senso come compresenza di contenuto, tema e autoriflessività dei processi di messa in forma...
. ... il senso è pensato come sintesi sincronica.... - che rende conto della fusione tra - messa in forma del contenuto... e... riflessività della forma¹³⁰>>*

¹²⁹ Maurizio Grande, *Simultaneità....*, op cit, p. 363

¹³⁰ Ivi, p. 366

Sottrarre il tempo dall'orizzontalità della cronologia rappresentativo-narrativa: è proprio sotto questa luce che abbiamo sempre inteso la nostra nozione di intervallo, come possibilità di reintrodurre una cronoestesia e una sensibilità nei confronti della discontinuità (simultaneità, ma anche sospensione) del procedere e dello scorrere (del tempo), come possibilità che il flusso 'filmico' diventi sì più 'denso' (come avrebbe voluto Ejzenstejn, ovvero composto da registri ed elementi che devono poter essere orchestrati e organizzati), ma pur sempre articolato, sempre aperto e disponibile a virate, ad interruzioni, a vuoti, a pause e a silenzi. Riflettere sulla nozione di intervallo, nell'odierna era elettronica e virtuale che sta gradualmente prendendo sempre più piede anche nel campo cinematografico, equivale a privilegiare l'articolazione e la giustapposizione piuttosto che la presunta immediatezza della 'comunicazione', che toglierebbe ogni filtro e ogni intervallo tra soggetto e oggetto, tra l'atto creativo e l'atto rivelativo del cinema che, in ultima istanza, è entrambi le cose. Forse non è inopportuno, arrivati a questo punto, richiamare in causa le nostre precedenti riflessioni sullo *straniamento* brechtiano, all'interno delle quali è possibile riscontrare similitudini proprio col concetto di *pathos* ejzenstejniano¹³¹. Il punto, ci sembra, è sempre lo stesso: condurre lo spettatore fuori da una condizione fruttiva 'abituale' e narcotizzata, fondata esclusivamente sulla *monotonia* progressiva degli elementi rappresentativi, senza verticalizzazioni e momenti di diastematizzazione. Il problema di fondo è quello insito nel rapporto tra la *rappresentazione di qualcosa* (il cosa) e *l'atteggiamento nei confronti del rappresentato* (il come), come scrive Ejzenstejn nella prima pagina del suo *La Natura non Indifferente*¹³². Se il *pathos* del regista sovietico presuppone un principio di scambio dinamico e di interazione tra elementi espressivi eterogenei, come abbiamo avuto modo di sottolineare più volte, anche nello *straniamento* brechtiano abbiamo qualcosa di simile:

¹³¹ Come illustrato nel saggio di Leonid Kozlov: Leonid Kozlov, *La processione nella cattedrale, il Pathos e lo straniamento (Ejzenstejn e Brecht)*, in Pietro Montani (a cura di), *Sergej...*, op cit pp 115-126

¹³² Sergej M. Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 2003, p. 5

<<L'impostazione del problema ha fatto sì che per la nostra letteratura di tendenza divenisse di attualità un problema ben preciso: il salto da un tipo all'altro di rappresentazione all'interno di una stessa opera d'arte¹³³>>

Sia per Brecht che per Ejzenstejn il salto dei registri e l'organicità della forma sono indici di quella costruzione espressiva che 'trasforma' le emozioni dello spettatore (l'uscita dalla condizione abituale è la condizione originaria sia della struttura patetica che dello straniamento¹³⁴).

Non possiamo occuparci, evidentemente, delle differenze e degli approfondimenti che merita la questione; ci è sembrato però opportuno creare un legame con le nostre precedenti riflessioni, proprio per dare 'consistenza' teorica a quanto diremo nel corso delle prossime pagine¹³⁵.

¹³³ Leonid Kozlov, *La processione nella cattedrale*, ... op cit p. 120

¹³⁴ Brecht: *<<L'effetto di straniamento consiste nel fatto che l'oggetto che bisogna far diventare cosciente, al quale occorre rivolgere l'attenzione, si trasformi da quella cosa solita, a noi conosciuta che sta davanti ai nostri occhi, in una particolare, che davanti agli occhi ci piomba inattesa>>*, Ivi, p. 121

¹³⁵ Chiudiamo con le parole di Kozlov: *<<...nel sistema ejzenstejniano lo straniamento agisce come caso particolare del pathos, mentre nel sistema brechtiano il pathos diventa possibile come un caso particolare di straniamento>>*, Ivi, p. 125

3.4 Un viaggio nella materia per raccontare diversamente: Tscherkassky

La lezione di Eizenstejn sembra averci un po' distolto dalla nostra indagine sul rapporto tra diegesi e materia, ma in realtà non ha fatto altro che puntellarla; cosa altro potrebbe rivelare quel tipo di rapporto, se non una simultaneità dialogica tra diversi registri espressivi, se non la connivenza di aperture ed intervalli improvvisi nel decorso della narrazione stessa? Non si tratterà, quindi, di applicare le teorie eizenstejniane al cinema di T., sarebbe un azzardo e, tra l'altro, del tutto incongruente: le riflessioni del cineasta russo, però, ci permettono di evidenziare una certa percezione del cinema che lo stesso T. sembra dimostrare nel corso della sua filmografia.

Ci occuperemo di due film: *Outer Space* (1999), il secondo capitolo della cosiddetta *Trilogia in Cinemascope*, che comprende anche *L'Arrivée* (1997) e *Dream Work* (2001), e *Instructions for a light and sound machine* (2005), l'ultimo lavoro del regista austriaco.

Una consapevole discesa nella materia: questo presupposto trova fondamento in un altro piccolo lavoro del 1984, ennesimo omaggio di T. al cinema delle origini. *Motion Picture* è una suggestiva riflessione sui due codici fondamentali della fotografia, quindi del cinema, ovvero la luce e il buio. Tcherkassky

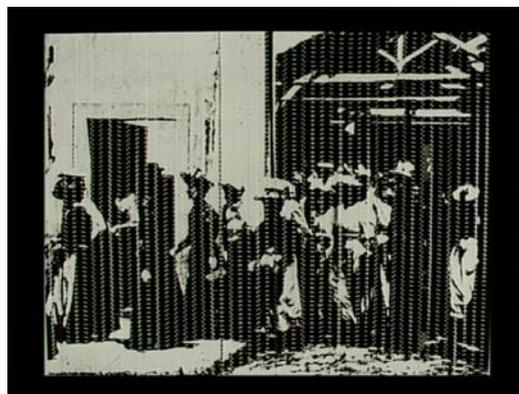


Fig 160

affianca 50 strisce di pellicola 16mm, non ancora impressionate, su un muro, in modo da coprire una superficie di 50X80 cm, sulla quale, in un secondo momento, proietta un fotogramma tratto da *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (1895). In questo modo le strisce, ora impressionate dalla proiezione e una volta disposte su un tavolo ottico (illuminato), riproducono il fotogramma originale (fig 160). Non rimane altro che proiettare il risultato: dopo averle

montate, da sinistra a destra, T. ottiene un film di 3 minuti nel corso del quale si alternano fasci di luce e di buio (fig 161 e fig 162).



Fig 161



Fig 162

Siamo partiti da questo piccolo film perché è il punto più estremo raggiunto dall'indagine tscherkasskyana sulla materia (genealogia) delle immagini, momento nel quale la narrazione viene quasi del tutto azzerata, se non fosse per un aspetto suggestivo. È come se il fotogramma originale dei Lumière, infatti, nascondesse il movimento di presenze fantasmatiche (di bianchi e di neri), tra riconoscibilità (sappiamo che dietro quelle macchie si nascondono parti di una Figura) ed evanescenza: dietro il movimento e l'alternarsi di fasci di luci ed ombre, di chiazze nere e bagliori di bianco, si nasconde il primo fotogramma della Storia del cinema. Gli operai dei Lumière escono dalla fattoria della luce (dal cinema), ma novanta anni dopo ci ritornano come fantasmi di luce (macchie), confinati in una materia che sente l'eredità di una Storia (del cinema) ormai trascorsa. T. crea un nuovo universo filmico: lo spazio e il tempo si aprono e divengono diastematici, vengono resi sensibili ad un dialogo incessante con il peso di una Storia (quindi di uno sguardo genealogico) che li forma.

Accanto ad un processo di materializzazione, che *Motion Picture* mette decisamente in evidenza, c'è, in Tscherkassky, un movimento inverso di smaterializzazione, nel corso del quale, la materia cinematografica, diventa un elemento che partecipa alla costruzione di un universo articolato di senso,

diventa, insomma, un elemento a disposizione nel gioco di quella che Ejzenstejn avrebbe chiamato *organicità dell'opera d'arte*. Si parte dalla materia per dialogare e formare ciò che materia non è: found footage.

Sul finire degli anni Ottanta, Tscherkassky si dedica quasi esclusivamente all'arte del Found Footage, ovvero al 'riciclaggio cinematografico' di materiale preesistente (una sorta di *ready-made* duchampiano). Nelle mani di Tscherkassky, il film diventa un corpo che possiede qualità audio visive tali da poter essere ri-formato, ri-espanso e ri-qualificato. In realtà, non è solo questa l'operazione messa in atto dal regista viennese. Non si tratta solo di riqualificare materiale preesistente attraverso il montaggio, conferendo una nuova veste semantica al già dato, quanto di lavorare su un vincolo e registro da sempre presente nel cinema, ma puntualmente e convenzionalmente nascosto: il "regime della messa in forma", come abbiamo precedentemente visto in Vertov e sottolineato, dettagliatamente, in Ejzenstejn (l'autoriflessività della forma). Se questo regime viene "occultato-mascherato", come accade nel cinema narrativo, rappresentativo ed orizzontale, quello che permane è una sorta di continuità illusoria che caratterizza l'usuale fruizione e visione di un film (l'illusione del movimento nel cinema, infatti, deriva dall'illusione ottica procurata dallo scarto temporale fra un fotogramma e un altro e dalla velocità di scorrimento della stessa all'interno del proiettore); se invece tale legame viene mostrato-esplicitato, si viene a creare una discontinuità effettiva, sia di ordine "contenutistico" (fruizione verticale) che "formale". Attestandosi inizialmente lungo un asse prettamente formale (il flickeraggio delle immagini), il cinema del regista austriaco si consolida, gradualmente, nell'esaltazione dialettica tra continuità e discontinuità, tra diegesi e materia. Caratteristica dei suoi film è il cosiddetto flickeraggio delle immagini (lo sfarfallio disturbante della visione), che mostra, in maniera complessa e stratificata, proprio ciò che si sottrae dal meccanismo illusorio del movimento della pellicola, appunto il vuoto e l'intervallo (semantico e visivo) tra le immagini. Mostrare lo spazio vuoto tra i

fotogrammi, far vedere il “nero” e la materia della visione, per lasciare che, l’intervallo-scarto tra la continuità di una visione e la discontinuità di un discorso, rimanga aperto attraverso l’esplicitazione dei propri meccanismi: questo, ci sembra, l’universo di Tscherkassky. Cominciamo da *Outer Space* (1999). Il regista austriaco utilizza alcune sequenze tratte dal film horror del regista canadese Sidney J. Furie, *The Entity* (1981), che vede come protagonista Barbara Hershey. Nel film originale, la Hershey interpreta una donna posseduta da una forza “maligna” che la perseguita incessantemente: la violenza (fisica e psichica) di questa “possessione”, che nell’originale era giocata strettamente sul piano tematico-diegetico (ovvero nello sviluppo orizzontale delle vicende della protagonista), passa, in *Outer Space*, sul piano della “messa in forma”, coinvolgendo, nell’orchestrazione organica della ‘narrazione’, la materia e il supporto della visione (la pellicola). Tscherkassky crea un universo ottico-aptico davvero suggestivo, nel quale le immagini si muovono tra uno sviluppo diegetico, l’eredità del film di partenza (il plot), e un loro connubio viscerale e fisico con lo spettatore, chiamando in causa un registro completamente estraneo al contesto di partenza. Accade, infatti, che la paura-possessione tematica-diegetica della protagonista, che vive nel decorso del flusso narrativo orizzontale di *The Entity*, diventi, in *Outer space*, paura-dirturbo visivo (le immagini sembrano non lavorare più solo all’interno del loro essere inserite in una processualità orizzontale, bensì nell’intervallo di un regime rappresentativo che le mostra “materia”, celluloide, grana). C’è di più: la crisi che testimonia il film non è più solo quella diegetica (nel film di Furie, la protagonista non riesce a capire se è posseduta da forze estranee, o se un passato di violenza, che Tscherkassky “utilizzerà” nel successivo *Dream work*, contamina la sua stessa stabilità psico-fisica), bensì quella che avviene nel momento della ricezione dell’immagine. L’esperienza visionaria e “immersiva” del film, cioè, non si colloca più nell’avviluppamento emotivo ed orizzontale narrativo (lo spettatore e la storia che il film gli racconta), ma nel collasso tra il

mondo dei fotogrammi, gli spazi vuoti, la meccanica (lo scorrimento della pellicola, il rumore del proiettore) e l'eredità di una vicenda che, in qualche



Fig 163

cinematografica (la fig 163, ci mostra l'immagine della casa *minacciata* da una pellicola cinematografica). Una diegesi (iconologia) che si ribella al suo essere diegesi, attraverso l'esaltazione della propria genealogia. Vediamo in dettaglio. Possiamo ipoteticamente

modo, si lascia ancora sentire¹³⁶.

L'incipit del film, quindi, non ci mostrerà più solo una donna che entra e percorre l'interno della propria abitazione ma, in certo qual modo, anche l'inizio della lotta che una figura e un volto¹³⁷ dovranno intraprendere contro la loro stessa immagine



Fig 164



Fig 165

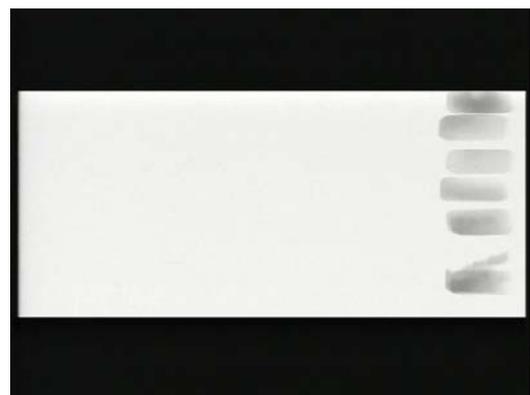


Fig 166

dividere la prima parte di *Outer Space* in tre momenti: *stasi1* (fig 164) / *attacco* (fig 165) / *stasi2* (fig 166). Nella prima e terza sezione, abbiamo uno stato di

¹³⁶ Come il peso della *Storia* del cinema, dietro i fotogrammi di *Motion Picture*

¹³⁷ C'è un bellissimo saggio di Christa Blümlinger, *Found Face, in Outer Space*, apparso su *Senses of cinema* nel 2002, e sul quale torneremo, che indaga proprio la funzione della fotogenia all'interno del film di Tscherkassky.

quiete dopo il parossismo della parte centrale, caratterizzata, quest'ultima, da una lotta (attacco) che la figura intraprende con una forza estranea ed esterna. La questione centrale ci sembra risieda appunto nella funzione e nell'entità di questo esterno, di questo *outer space* (altro spazio), appunto, che agisce all'interno della diegesi. È in gioco un attacco che già intuiamo essere duplice, perchè rivolto sia *all'immagine diegetica* della donna, sia alla sua stessa *figura materica*. Andiamo con ordine e occupiamoci dei tre fotogrammi sopra proposti (fig 164, fig 165, fig 166). Nel primo stato di quiete, il volto della Hershey sembra spaventato (ordine informazionale ed immediato delle immagini – fig 164) e in attesa di una minaccia che, di lì a poco, si paleserà. Questo andamento destabilizzante viene suggerito anche da una modalità compositiva-tecnica particolare: Tscherkassky, grazie al metodo della stampa a contatto, illumina e disseziona il volto della protagonista attraverso un puntatore laser, creando, sull'immagine, un ulteriore sfarfallio (ci ricorda, in parte, il luccichio della centrifuga sul volto di Marfa, in *Il vecchio e il nuovo*). Improvvisamente, la donna viene attaccata da una forza esterna che, da invisibile (livello diegetico in *The Entity*), diventa ora visibile solo agli occhi dello spettatore: è come se il livello tematico originale venisse arricchito da un'improvvisa verticalizzazione della sequenza. Questo mostro, visibile solo allo spettatore, non è il fuori campo dell'immagine, tantomeno l'instabilità psichica della donna (in tal caso, rimarremmo ancora all'interno dello sviluppo diegetico di partenza); in esso riscontriamo, invece, un vero e proprio cambio di registro espressivo. Il fotogramma 165, ci mostra la lotta tra una donna (iconologia) e il 'suo' supporto (genealogia), che di colpo la trasforma da immagine in figura. Sembra che Tscherkassky, ejzenstejnianamente parlando, spinga l'immagine *fuori di sé* (estasi), trasferendo la minaccia diegetica, dal piano orizzontale ed invisibile, a quello visibile e genealogico di una *resistenza materica*, che ingabbia l'immagine di un volto tramutandola in Figura di un volto. Si alternano, quindi, due lotte intestine.

Il fotogramma 167, così come il 165, ci mostra questa doppia esposizione (tecnica e metaforica) dell'immagine della Hershey: la donna è fronteggiata dalla pellicola, così come dalla colonna audio (fig 168), rimanendo intrappolata nello spazio di quel supporto nel quale



Fig 167



Fig 168

è genealogicamente segnata. Fintanto che la minaccia e l'attacco rimangono ancorati alla convenzionalità diegetica, l'immagine della donna può continuare a 'vivere'; ma nel momento in cui lo spazio genealogico reclama una sorta

di precedenza, non rimane altro che soccombere. La lotta *autoriflessiva* della donna, infatti, che la tiene in 'vita' in quanto immagine, viene momentaneamente persa: una serie di passaggi astratti ci mostrano lo sgretolamento dell'immagine iniziale, fino a lasciare in *vita* solo la luce del proiettore, riflessa sulla pellicola 'non impressionata' (fig 166). Riproponiamo

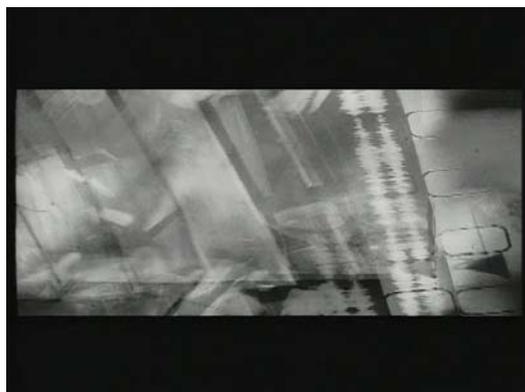


Fig 169



Fig 170

alcuni passaggi di questa seconda stasi che chiude, come detto, la prima parte di *Outer Space* (in progressione fig 169, fig 170 e fig 166).

La lotta della protagonista contro una forza esterna, visibile solo allo spettatore, chiama in causa le aree invisibili dell'immagine, lo spazio negativo, il buio, il nero, l'intervallo, che non fanno altro che, paradossalmente, tenerla in vita. L'immagine della protagonista è minacciata e tenuta in scacco proprio dal cinema (la diegesi tenta di risalire l'origine, instaurando un dialogo – intervallo - con la sua genealogia, a prezzo della sua stessa sparizione), che, gradualmente, tornerà alla *pura luce* (fig 166). Sarà la seconda parte a 'restituire' *un altro spazio* alla donna, dopo un'ennesima lotta che la riporterà nel regno visibile dell'immagine (la presenza degli specchi): così che, dopo il frastuono meccanico della prima sezione, cominceremo gradualmente a distinguere i suoni, ascoltando, per la prima volta, la voce di un 'corpo'. Ma tutto questo non sarà così pacifico ed indolore: per riappropriarsi dell'immagine, qualcosa deve essere concesso al discorso che la fonda, proprio nel solco e nell'intervallo che una genealogia ha aperto nel cuore della diegesi. Vediamo come.

La seconda parte del film, inizia esattamente come la prima, con l'immagine della casa, mostrata, ancora una volta, attraverso la frammentazione (*pointillisme*) del puntatore laser. L'apparente quiete dura pochissimo, perché improvvisamente irrompe il rumore meccanico di un proiettore



Fig 171



Fig 172

cinematografico, ennesima esaltazione di una extra-contestualità, ormai marchio dichiarato del film. Questo parziale *straniamento*, si assesta anche sul piano visivo con l'immagine sdoppiata (tecnicamente e metaforicamente) delle finestre della

casa (fig 171). La battaglia è pronta a ricominciare; il volto della donna è schiacciato contro uno specchio (fig 172), che ne triplica (diegeticamente) le forme. *Outer Space*, anche semplicemente dal titolo, non smette mai di ricordarci i due spazi in gioco, le due dimensioni in perenne dialogo e relazione, e tra le quali si lasciano sentire, da una parte la volontà di rielaborare una narrazione originale (le vicende di una donna e le sue paure, la fig 172 rispecchia l'originale – fig 173), dall'altra una vera e propria riflessione del cinema su se stesso e sulla propria genealogia¹³⁸.



Fig 173

Lo specchio diventa l'elemento diegetico attorno al quale costruire un processo identitario e sul quale allestire l'ennesimo scontro: la donna manda in frantumi il suo doppio (fig 174), la sua



Fig 174



Fig 175

138 Quella di Tscherkassky, è una riflessione del cinema su se stesso e sulla sua Storia: il regista austriaco, infatti, sceglie di lavorare esclusivamente nella camera oscura senza utilizzare alcuna macchina da presa (in opposizione a Vertov, ad esempio). È come se T. volesse rispondere alla diffusione e all'entusiasmo generale per l'avvento dei film in digitale che, si dice, entro il 2015 sostituirà interamente la proiezione cinematografica in pellicola. Il turbinio dei pixel sul monitor non ha nulla a che vedere con i film analogici (fatta eccezione per l'illusione del movimento). T. si chiude nella sua camera oscura per tracciare ontologicamente i suoi film, per iscriverci un marchio genealogico imprescindibile, marchio che stratifica e traccia in profondità l'immagine. Ecco giustificata anche la scelta del formato Cinemascope, utilizzato dal cinema, fin dalla sua prima apparizione nel 1953, come reazione all'avvento minaccioso e 'concorrenziale' della televisione. Un meccanismo di risposta e di difesa al tempo stesso, un tuffo nostalgico nel passato grazie all'utilizzo del found footage, così come del viraggio in bianco e nero degli originali (*The Entity* per *Outer Space* e *Dream Work* e *Il buono, il brutto e il cattivo* per *Instructions for a light and sound machine*). Quello di Tscherkassky è il progressivo radicamento di uno sguardo dentro un altro sguardo, di un cinema dentro una genealogia di sguardi.

immagine, il suo volto, ancora una volta imprigionato (fig 175) in una materia che vorrebbe annientarla, ma con la quale occorre instaurare un dialogo incessante. Ed è proprio a questo punto che l'immagine deve abbandonare la sua inviolabilità, a 'favore' del discorso che la mette in forma ed in contatto con l'esterno (*l'altro spazio*) principale: lo spettatore. Questo contatto, avviene attraverso uno degli elementi più *stranianti*, in accordo con Pascal Bonitzer, che l'universo cinematografico e diegetico ha a disposizione: il primo piano¹³⁹.

<<While Epstein, in the '20s, defended the close-up against a tendency to leave it out, Pascal Bonitzer's commentaries 50 years later showed the shot's ambivalent stature with relationship to imaginary space: since the close-up hides more from the gaze than it shows, it flattens the field of the image. In this manner, says Bonitzer, "it displaces the articulation of the film's reading (...) from the 'content' of the image to the syntax of the shots, the mise en scène; displaces the attention from the 'reality' of the image to the functioning of the film (a menace to all representative scenography)." These circumstances explain the necessity of a specific connotation of the close-up in classical narrative cinema, just as it explains avant-garde film's fondness for the shot's capacity to annul narrative "transparency"¹⁴⁰>>

Il primo piano tende a decontestualizzare il suo oggetto, cioè il volto, rendendolo astratto e avulso dall'insieme di cui fa parte: non è questa la sede per riproporre l'excurus teorico sulla *fotogenia* (da Balazs, passando per Epstein, Delluc, fino ad arrivare a Morin, Bonitzer, Deleuze e Aumont); il punto che vogliamo sottolineare è il parziale annullamento della trasparenza ed immediatezza narrativa. Secondo Deleuze, infatti, il primo piano tende a non inserirsi nel contesto del film, trasportando lo spettatore in una zona

¹³⁹ Faremo riferimento al già citato saggio di Christa Blümlinger, *Found Face, in Outer Space*, e a quello di Pascal Bonitzer, *Le Gros Orteil ('réalité' de la denotation)*, su *Cahiers du Cinema* n°232, 1971 p. 20

¹⁴⁰ Christa Blümlinger, *Found...*, *op cit*

letteralmente al di fuori dello spazio e del tempo (*Outer Space*). Dal canto suo, Pascal Bonitzer, rievocando Eizenstejn e Vertov, non cessa di sottolineare questa dimensione inquietante e perturbante del primo piano («...*le gros plan...devrait être traité ...pour son effet de coupure dynamique...*¹⁴¹>>»), tanto da rappresentare una vera e propria frantumazione del mondo immaginario (secondo un codice di verosimiglianza) a favore di un'arbitrarietà (un taglio, una sospensione, un intervallo, appunto). Se quindi per Balazs, il primo piano dava ai volti l'aspetto inquietante degli oggetti (volto-paesaggio), per Bonitzer e Deleuze, esso unifica oggetti e volti nella forma ancor più inquietante della maschera. Sarebbe interessante approfondire il binomio maschera-'flickeraggio del volto': *Touch of Evil* di Orson Welles, *Cyclo* di Tran Anh Hung, ma anche gran parte dei film di Lynch, includono questa stretta relazione tra intermittenza visiva (pulsare diegetico delle immagini) e inquietudine del volto-maschera. Non abbiamo lo spazio per approfondire la questione, limitiamoci ad una testimonianza iconografica (rispettivamente *Touch of Evil* di Orson Welles – 176 ,177 - e *Cyclo* di Tran Anh Hung 178, 179):



Fig 176



Fig 177



Fig 178



Fig 179

¹⁴¹ Pascal Bonitzer, *Le Gros Orteil...* , op cit, p. 22

In *Outer Space*, il volto diventa maschera nel corso di un graduale processo di frammentazione, come mostra la sequenza dei fotogrammi 180-183.



Fig 180



Fig 181

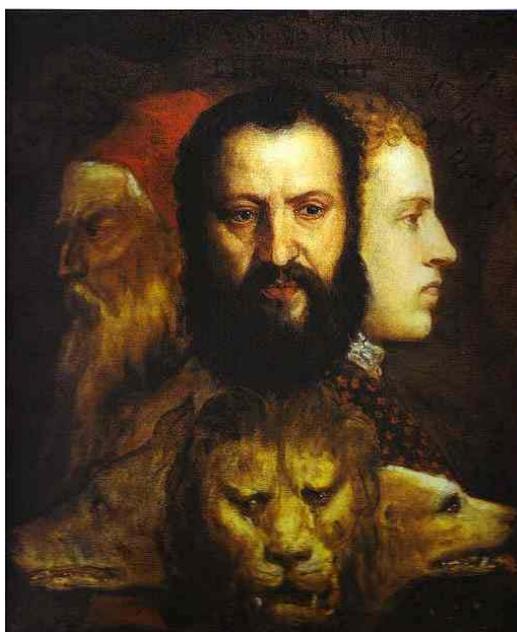


Fig 182



Fig 183

Il *pointillisme* ottenuto col puntatore laser¹⁴², che seziona a blocchi circolari il campo visivo, frammenta e stratifica il volto della donna, conferendole una pulsazione continua che trascina le forme verso un parossismo finale. Il volto diventa trino (come nel capolavoro di Maya Deren *Meshes of the afternoon*), diventa simultaneità di



¹⁴² E che noi avevamo in qualche modo già incontrato, suggestivamente, nel volto della contadina Marfa (in *Il vecchio e il nuovo*), sul quale erano riflessi fasci di luce provocati dalla rotazione della centrifuga (movimento rotatorio, e metadiscorsivo) – fig 157

luoghi e spazi: il fotogramma 181, che ci mostra il volto moltiplicato della protagonista, ricorda, nella disposizione e nella simultaneità dell'azione, un quadro di Tiziano, *L'Allegoria della prudenza* (sopra proposto), nel quale, il pittore veneziano, condensa il tempo e l'età dell'uomo¹⁴³. Il passaggio definitivo dal volto alla maschera si palesa nel momento in cui, dopo la sparizione centrale, l'immagine della donna si spinge verso l'estremizzazione assoluta del primo piano, ovvero nel particolare (degli occhi, fig 182 – fig 183), elemento *straniante*, lo ripetiamo, rispetto al mondo immaginario che vorrebbe contribuire ad 'allestire'. Possiamo dire che l'immagine, in quel momento, ha ceduto al discorso filmico parte della sua essenza, e lo ha fatto proprio nel corso di una lotta e di uno scontro tra l'universo immaginario e smaterializzato della diegesi e quello materico di un supporto. Insomma, l'immagine della donna scende a patti con lo strato genealogico che la fonda, e il volto, emblema dello *straniamento* e del contatto, all'interno della diegesi stessa, con l'extra-contestualità (in accordo con Bonitzer), dopo essersi triplicato e moltiplicato, diventa frammento-particolare di una maschera. Il primo piano ha forzato il regime rappresentativo dall'interno, proprio perché è portato ad esaltare non tanto il contenuto dell'immagine (piano orizzontale), quanto la messa in forma e la sintassi del discorso filmico (livello sintagmatico).

Se dovessimo riprendere il confronto col quale abbiamo introdotto l'universo di Tscherkassky, cioè quello con l'arte di Vertov, dovremmo, a questo punto, fare ulteriori considerazioni: ovviamente, il progetto esplicito di Tscherkassky non è quello vertoviano di mostrare la *flagranza della vita* (nessuna cineverità, nessuna scrittura del reale è in gioco in *Outer Space*). Ci sembra, piuttosto, che questa sorta di peso materico della visione, visione del tutto tattile e sinestetica, sia nient'altro che una modalità per far dialogare l'immagine con i propri limiti, con la propria finitudine (del medium), con i propri spazi intermedi e con

¹⁴³ Per un'analisi dettagliata sull'opera, si veda Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999, pp 147-168

l'apertura che la contraddistingue (apertura come disponibilità della stessa ad articolarsi e ad 'accogliere'): ecco che allora, tra le pieghe, qualcosa si lascia sentire, ora per manifestare la *precessione*¹⁴⁴ di uno sguardo dentro il mondo (Vertov), ora per riflettere e raccontare, diversamente, del e sul cinema, in quanto genealogia di sguardi (found footage). Se quindi in Vertov c'è una stretta relazione tra rappresentazione e rappresentato (l'immagine del bambino e la stessa immagine all'interno del fotogramma), e tutto il film concorre a mettere in scena tutti gli interlocutori dell'enunciazione, in Tscherkassky, il rappresentato diventa il materiale narrativo pre-esistente della visione (come a dire, non solo sono io che ti faccio vedere questo in un determinato modo, ma quello che vedi è nient'altro che *il peso di un corpo-materia nell'evanescenza bidimensionale dello schermo*). In questo senso, l'universo materico (pietra) e l'universo smaterializzato (aria) convivono all'interno di ogni singolo fotogramma (grisaille). Il film si confronta non solo con un fuori-rappresentato (Vertov), ma anche con un fuori-materico: l'immagine non significa più solo all'interno di un universo narrativo, né solo all'interno di una dialettica con ciò che rappresenta, ma anche nel rapporto-intervallo che unisce una diegesi ad una materia, e che costringe il linguaggio cinematografico ad una perenne articolazione organica delle sue componenti (Ejzenstejn). Ed è proprio quello che è entrato in azione nel film del 1999: *Outer Space* ci ha mostrato come il piano dell'espressività si sia talmente legato al contenuto, da minare le basi stesse della materia, una materia che cessa di essere semplice supporto per mettersi a disposizione nell'investimento compositivo totale. Ma questo, ed è quello che abbiamo cercato di verificare, può avvenire solo attraverso un investimento autoriflessivo, 'che mostra il gesto mostrante' e che diastematizza (apre) la visione su un'altra visione: solo allora, il supporto può diventare l'ennesimo registro nella costruzione compositiva.

¹⁴⁴ In senso merlou-pontyano

Ci sembra, in definitiva, che l'interesse di Tscherkassky muova verso la verifica di una stretta connivenza tra la *finitudine del medium* (questione sulla quale dovremo tornare, in sede conclusiva) e l'allestimento di un universo immaginario, che include sia lo spettatore, sia la *messa in forma* (composizione del senso), esattamente sullo sfondo e nel corso di un dialogo intrapreso con un costruito diegetico di base (in quanto found footage). T. non smette mai di sottolineare che questa serie di rapporti, si articola proprio attraverso gli intervalli che persistono nello scambio tra chi vede (spettatore, ma anche l'autore che *manipola*) e cosa è osservato (il sovrapporsi di universi immaginari), tra il flusso dinamico e la discontinuità di un nuovo discorso che non smette mai di segnalarsi, come un nuovo sguardo all'interno di un altro sguardo (found footage).

<< - *You said you are like an archeologist. It's about ideological messages in hollywoodian films, or about...*

- *It's like digging. You have something like a landscape, and you know that there is something covered, and you dig it out – in that sense "archeologist". It's not primarily about ideology, but you have that sense of uncovering new meanings, and you might get a lane free of ideological structures...¹⁴⁵>>.*

Ed è forse proprio la forza di questo *sguardo archeologico*, che spinge Tscherkassky a misurarsi con la più originaria potenzialità del cinema, quella che lo rende, contemporaneamente, materia e smaterializzazione, fisicità e delocalizzazione immaginaria: forse è proprio quel limite, anzi la coscienza di un limite, così come la sensibilità nei confronti della caducità e della finitudine (del mezzo), a fare in modo che il cinema, e il suo cinema, possa ancora spingersi verso l'evanescenza attraverso la pesantezza di un corpo, così come trascinarsi nella fisicità di una visione, solo attraverso la leggerezza e l'*immaginità*

¹⁴⁵ Intervista apparsa su Balthazar n°5

(ejzenstejniana). Ci sembra, a questo punto, che l'ultimo lavoro del regista austriaco, *Instructions for a light and sound machine* (2005), risenta di una progressiva perdita di fiducia in questo primordiale paradigma del cinema; è come se, percependo il prossimo sviluppo del cinema in senso univocamente digitale, egli si fosse impegnato a segnalare una più fredda ed estrema forma resistenziale: realizzare un film sulle istruzioni da laboratorio cinematografico (istruzioni fondamentali per sviluppare la pellicola), servendosi di alcune sequenze tratte dal film di Sergio Leone del 1966 *Il buono, il brutto e il cattivo*. Rispetto alla dinamica dialogica di *Outer Space*, infatti, T. ha voluto radicalizzare la questione: l'universo diegetico di base (found footage), ora non dialoga più solo col supporto, ma con le istruzioni che regolano il processo di proiezione. Ecco scorrere sullo schermo

le *China girls* (fig 184, nella quale Tuco, *il brutto* del film di Leone, è fronteggiato dall'immagine straniante di una donna),

utili, in laboratorio, alla definizione dei valori della luce e dei colori. Ma ecco anche l'alternarsi di segni e simboli

necessari per il taglio del negativo, scarabocchi fatti dai proiezionisti, che non si devono solo occupare dei rulli,

ma devono saper distinguere tra inizio (HEAD) e fine (TAIL) (fig 185) di una bobina, proprio per metterla nel giusto

ordine (REEL NO: _). Gli echi dialogici, sullo stile di *Outer space*, si fanno ancora

sentire, come quando, nella sequenza della finta impiccagione di Tuco, Tscherkassky gioca con le istruzioni Head e Tail, intervallandole all'immagine



Fig 184



Fig 185

della corda che penzola e che deve essere, diegeticamente, tagliata (fig 186 – la serie di associazioni, i tagli diegetici e materici).



Fig 186

Tscherkassky mostra tutti quei fotogrammi che dovranno essere trattati come oggetti fisici e reali, con tutte le loro *istruzioni di luce e di suono*. Forse quel mondo immaginario non c'è più, o per lo meno, viene interamente soggiogato da presenze *stranianti* che

tendono ad annullare il carico diegetico delle immagini, fino all'estremo: non a caso, forse, è lo stesso Tscherkassky (la sua silhouette in negativo) a *sparare*, col suo obiettivo-fucile, contro i personaggi (fig 187 e fig 188: i due fotogrammi ripropongono lo scontro tra la figura di T., rispettivamente prima nella parte superiore poi inferiore, e quella di Tuco), in cerca non più solo dell'oro (la

sequenza finale, nella quale Tuco cerca la tomba del 'tesoro'), ma di una propria identità ormai solo astratta (fig 189, il film si chiude nell'astrazione più completa, e il volto si confonde col rullo della macchina che produce suoni e giochi di luce).

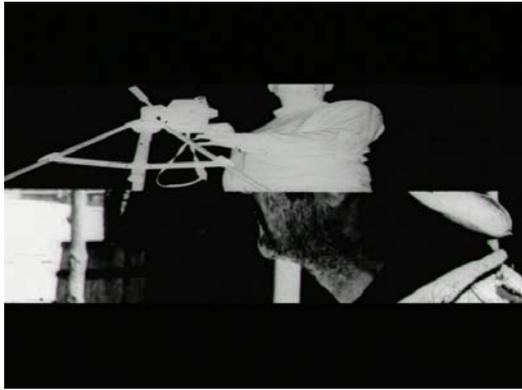


Fig 187



Fig 188

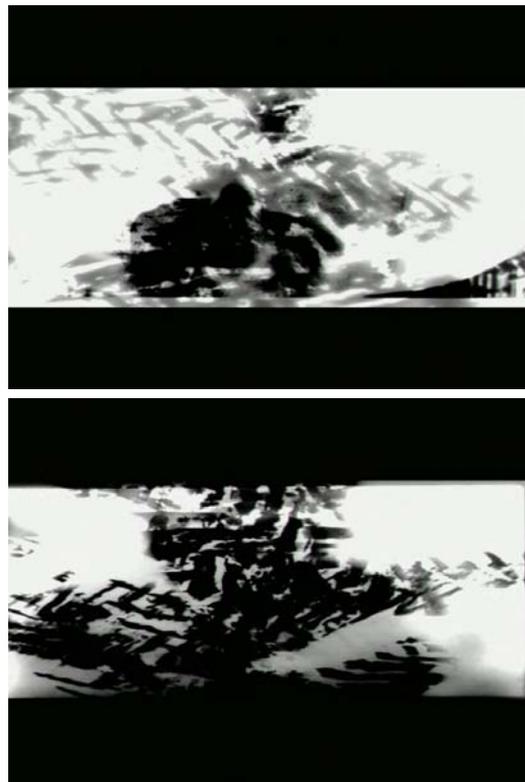
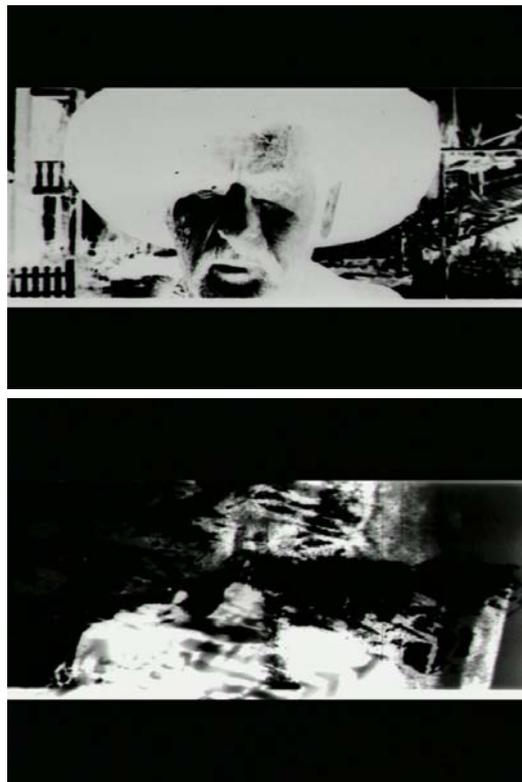


Fig 189

HORROR PLENI

<<...il problema non è di permettere alle persone di esprimersi
ma di fornir loro delle nicchie di solitudine e silenzio,
a partire dalle quali avrebbero finalmente qualcosa da dire... .

*La dolcezza di non avere niente da dire, il diritto di non avere niente da dire,
dal momento che questa è la condizione per cui si forma qualcosa di raro
o rarefatto che merita di essere detto>>*

Roberto Rossellini

Ascoltando il suono di un vecchio grammofono, si entra immediatamente, non sempre consapevolmente, nel bel mezzo di una situazione diastematica: la purezza del suono e della registrazione è sporcata dal gracchiare della vecchia puntina che mi fa sentire sì un Rachmaninov, ad esempio, ma contemporaneamente vedere, attraverso l'ascolto, le tracce di un'incisione che 'contiene' un Rachmaninov. Dalla tromba del grammofono, il flusso della musica viene diastematizzato, nel corso del suo andamento, da aperture sonore che permettono una sorta di ascolto visivo: sono nel bel mezzo – *tra* - di una disputa e di un intervallo, nella differenza tra i suoni (*inter*) e nel loro *antro*¹⁴⁶ (dentro) profondo (nella loro contemporanea esposizione nell'ordine del rumore e del suono 'puro' della registrazione). Questa doppia esposizione del flusso, sulla quale non abbiamo fatto altro che riflettere nel corso di questo lavoro (diegesi e materia), evidenzia una sorta di andamento intervallato e ritmato, che conferisce alla fruizione, e nel nostro caso alla stessa immagine, una conformazione simile a quella del respiro (inspirazione ed espirazione), tra identificazione e distanziamento. Penso ed ascolto Rachmaninov (il flusso) attraverso un evento che colloca l'ascolto in *un è stato*, ma allo stesso tempo, tutto questo, radica la fruizione in un *qui ed ora: sento*, perché è di un *sentire* che

¹⁴⁶ Recuperiamo in questa conclusione alcune bellissime pagine dedicate a Pierre Fedidà da Georges Didi-Huberman nel suo già citato *Gesti d'aria...*

stiamo parlando, non solo ciò che è immediato e che appartiene al flusso (sonoro, visivo, ...), ma anche ciò che presiede e contribuisce a creare il momento dell'ascolto (o della visione...), che la radica e che la rende fisica, corporea (è in gioco una questione percettiva, non solo interpretativa¹⁴⁷). Pensiamo, ad esempio, al respiro della cantante nel corso della sua esecuzione: come non rimanere affascinati dalla contemporanea presenza, nella parola cantata, della condizione del dire e quella del detto (in quest'ultimo caso, si tende a dimenticare il respiro - proprio come nella duplicità dell'ascolto del grammofono). È stato forse Levinas a sottolineare che l'atto del dire suggerisce una respirazione come apertura all'altro, prossimità dell'altro da sé, una sorta di <<...esposizione di me ad altri, preliminarmente ad ogni decisione...>>. Al di là di ogni decisione, al di là, anzi insieme, ad ogni messaggio linguistico, semplicemente un respiro che non è possibile isolare: una sorta di irrequietudine, un sentire che avverte vuoti e silenzi perché, in definitiva, fondato sulla distanza (così come per Levi-Strauss, la distanza è <<...forma spazio-temporale del sentire>> in generale. Basta pensare anche alla semplice sensazione tattile, che inizia dal vuoto e termina col vuoto: siamo sempre in un *tra*, tra contatti e distanze¹⁴⁸). Sentire il respiro nell'esercizio della parola, sentire il soffio dell'immagine¹⁴⁹, che cessa di essere solamente un puro stato enunciativo per diventare qualcosa di

¹⁴⁷ Nel termine grammofono possiamo trovare le tracce di questa doppia iscrizione: dal francese *grammophone*, composto dal greco *grámma* (segno inciso, carattere) e di *-phone* (-fono), quindi incisione, registrazione del suono.

¹⁴⁸ Pensiamo anche alla questione del 'gesto interrotto': nella storia del teatro ci sono numerosi esempi di questa pratica 'coreografica', in base alla quale, il movimento dell'attore viene appositamente interrotto in modo da portare lo spettatore alla 'conclusione' dell'atto stesso (in forma di memoria e di ascolto visivo, quindi). Il teatro orientale (si vedano le pagine di Eizenstejn dedicate al teatro giapponese e cinese, in particolare tre saggi: *Al mago del giardino dei peri* e *Il legame inatteso* in S.M.Eizenstejn, *Il movimento espressivo*, (a cura di P. Montani), Venezia, Marsilio, 1998, e *La natura non indifferente* in S.M.Eizenstejn *La natura non indifferente*, op. cit...), ma anche il teatro antropologico di Eugenio Barba, nel quale questa sospensione del gesto viene chiamata *Satz*. Anche nel Quattrocento c'era qualcosa di simile: seguendo Didi-Huberman, sappiamo che l'aria, nel Quattrocento, era un concetto coreografico che presupponeva, al tempo stesso, la sospensione e l'intensificazione delle forme corporee: l'aria, infatti, ha il suo destino in quella che i teorici della danza chiamavano *Fantasmata*, che indicava un arresto improvviso tra due movimenti della danza, un gesto che conteneva virtualmente in sé la memoria dell'intera sequenza coreografica. Quindi il vuoto permette non solo il pieno, ma la stessa partecipazione nell'atto performante.

¹⁴⁹ In questa definizione, ovviamente, facciamo riferimento al più volte citato testo di Georges Didi-Huberman *Gesti d'aria...*, in particolare al titolo dell'ultimo lavoro di Pierre Fedidà *Il soffio indistinto dell'immagine*, al quale, il libro del filosofo e storico dell'arte francese è dedicato.

simile al gesto, atto ad impegnare tutto il corpo: un gesto d'aria, direbbe Didi-Huberman, creatore di significati e di significanti, ma anche di flussi, di intensità, di attese, di silenzi e di vuoti. Non si tratta solo di un semplice guardare: quello che entra in gioco nel cinema, almeno in quello a cui abbiamo dedicato queste pagine è piuttosto un respirare e percepire la morte (finitudine del mezzo) nella vita del flusso (immaginario), è un accettare che la figurazione e l'immagine si perdano nella materia, così come che la materia tragga nuova linfa nella rappresentazione immaginaria, nel presupposto che dietro il pieno e la presunta trasparenza delle immagini, ci sia sempre un vuoto, un intervallo che le include e le fende. L'immagine ci tocca attraverso la sua duplice funzione (rappresentazione di qualcos'altro, esperienza ottica, ed esperienza aptica), non è semplice spettacolo visivo, ma qualcosa che si fa sentire e ci fa sentire un'appartenenza dentro una distanza¹⁵⁰, verso la quale siamo chiamati a vedere all'opera un atto di respiro (il nostro e quello stesso che la mette in movimento). Che ne è di tutto questo nell'immagine di sintesi e nella realtà virtuale? Perché il problema, se sussiste, come noi pensiamo, è quello della pervasività di una logica dell'accumulo(visivo), che si sostituisce interamente ad un processo 'sottrattivo', nonché al mantenimento di una zona d'ombra (vuoto) dell'immagine. L'universo visivo di sintesi consente, infatti, una raffigurazione 'realistica' che fa a meno del reale, del peso del corpo, della vibrazione di ciò che vive, dell'aleatorietà dell'istante, in una parola, del respiro delle e sulle cose: non allestendo più lo spazio altro (*outer space*), conferisce a chi guarda l'unico stimolo dello stupore spettacolare, non più il dialogo tra corpi, non più restituzione di un'iscrizione veridica che ha fatto in modo che il corpo filmante, attraverso il corpo-macchina, raggiungesse il corpo filmato¹⁵¹. Quello che sembra venir meno è proprio una logica di respirazione che invece, lavorando attraverso una dinamica ritmica ed intervallare, permette all'immagine e quindi

¹⁵⁰ <<Il cinema non presenta solo delle immagini, le circonda di un mondo>>: Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, op cit..., p.82.

¹⁵¹ Facciamo interamente ed esplicitamente riferimento al già citato libro di J.Comolli, *Vedere e potere*.

alla sua fruizione, di non risolversi in una saturazione per accumulo, bensì in un processo di articolazione continuo che ha a che fare con vuoti e parzialità. Parzialità del mezzo, certo, che non riesce ad 'includere' tutto il reale sotto di sé e che anzi è costretto a sentirne il respiro attraverso dei procedimenti di sottrazione: del resto gli stessi codici linguistici che lo fondano (pensiamo unicamente al ruolo del fuori campo, come pressione dell'invisibile sul visibile) mostrano questa stessa 'esigenza'. L'immagine numerica, invece, perseguendo il pieno (l'accumulo visivo), sembra quasi ossessionata da un *horror vacui* generalizzato, tanto da risolversi in una rincorsa addizionale che mirerebbe ad un *far vedere sempre di più*, perché alla fine, quello che conta è far dire agli spettatori <<...sembra tutto vero>>. Di contro *all'horror vacui*, occorrerebbe, come suggerisce Gillo Dorfles nel suo *L'intervallo perduto*, recuperare un *horror pleni* e forse si riuscirebbe a sentire il respiro delle cose e delle immagini:

<<...ascoltiamo ora quest'opera nello spazio vivo dell'esecuzione...la perfezione dell'onda compositiva (è) sempre in primo piano, ma improvvisamente – come quando non percepiamo più il fluttuo in quanto tale, ma i riflessi luminosi che si spandono su di esso – percepiamo, qua e là, le deflagrazioni erratiche imprevedibili, del respiro dei coristi....¹⁵² >>

Sentire il respiro delle immagini, non accettarle solo nella loro trasparenza e presunta immediatezza, ma 'ascoltarne' quel soffio che le radica in quanto frutto di un incontro/scontro tra corpi, tra sguardi (non solo flusso, ma discontinuità del flusso): *tra* i respiri, *tra* i giochi di pieni e di vuoti. In esse e attraverso esse¹⁵³ si vanno mostrando un 'lavoro', un gesto e un fare, a testimonianza di quello stesso incontro/scontro avvenuto (il cinema che 'riflette'

¹⁵² Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria...*, op cit., pp 40-41

¹⁵³ In questo senso, recuperando la distinzione di Didi-Huberman è possibile concepire l'intervallo come *entre* – tra, inter – e come *antre* – antro: quindi, ciò che unisce (due immagini) e ciò che è dentro l'immagine. L'inter (il tra), ovvero la spaziatura (intervallo come spaziatura), da una parte, e dall'altra l'antro, ovvero le interiora, il fondo oscuro della visione.

e rifrange l'*altro da sé* solo e in quanto perché riflette e rifrange se stesso: Vertov, Tscherkassky, Kiarostami, ...). Le differenze col cinema numerico e di sintesi emergono anche in questo caso: l'immagine virtuale sembra essere soggiogata dal fattore di quella che viene comunemente identificata come terza rivoluzione industriale (*media culture*), ovvero dalla necessità di rendere l'idea stessa di lavoro invisibile:

<<Non soltanto le condizioni di produzione del quadro, della foto, del film sono rese invisibili, non soltanto il processo di produzione è occultato, non soltanto le tracce del lavoro dell'artista sono cancellate, ma è il lavoro stesso dello sguardo, il necessario lavoro dello spettatore che viene sottratto alla scena, fatto passare per la botola – allo stesso modo, quindi, della possibilità di una coscienza della manipolazione¹⁵⁴>>

L'immagine di sintesi totalizzante, cioè presentata senza alcun rapporto dialogico con quella fotografica, provoca una scena dell'illusione che si presenta come senza artificio e sprovvista di ombre: tutto sembra prodotto senza alcun 'lavoro' (non perché non ce ne sia effettivamente, ma perché quello che conta è togliere i filtri e le mediazioni, piuttosto che mostrare l'*incontro* e il *gesto*). E' l'ideologia della trasparenza, tra emittente e destinatario non c'è alcun lavoro e nessun ostacolo, tutto è 'interattivo': i messaggi circolerebbero identici a se stessi e quindi, chi li riceve (spettatore), va gradualmente ad identificarsi come un semplice consumatore. Forse è un discorso un po' troppo esasperato e, per certi versi, generalizzato, ma di certo non è senza allarme che occorrerebbe guardare la progressiva *anestetizzazione* che una parte della cinematografia contemporanea sta perseguendo. In questo senso, crediamo che l'eterogeneità degli autori di questo lavoro possa offrire lo spunto non per allestire una famiglia e una sacca resistenziale identificabile in un movimento, in un'epoca o

¹⁵⁴ Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere*, op cit., p. 106

in un genere specifico, ma per evidenziare come il cinema stesso, già nel suo DNA e atto di nascita, abbia inscritto una sorta di 'risposta'.

Certo, il caso di Peter Tscherkassky è emblematico e forse spinge la questione un po' troppo al limite, fuorviando, apparentemente, quanto abbiamo appena detto; sembrerebbe, infatti, che per rispondere alla deterritorializzazione delle immagini virtuali attuali, occorra radicarsi nel feticismo della materia: ma non ci sembra che questo sia l'esito delle nostre riflessioni. Prima di tutto perché crediamo di aver esaurivamente mostrato che non si tratta di feticismo, in secondo luogo, perché riteniamo che più che un radicamento nella materia, si debba parlare di una "stratificazione-genealogizzazione" dell'immagine. Anche se è innegabile che a volte le riflessioni per immagini di Tscherkassky (perché questo sembra il tratto dominante del suo fare cinema) si spingano al limite di un'esaltazione della materia, è altresì vero che il suo cinema, fin dal 1979, possa essere considerato un *cinema della crisi*: gli anni Ottanta, infatti, hanno visto il boom dell'era elettronica, della videoarte e quindi del graduale passaggio che ha portato il cinema dal fotografico al digitale, fino al virtuale attuale¹⁵⁵. Un cinema, quello di Tscherkassky, che ha dovuto necessariamente misurarsi con l'avvento di nuovi linguaggi, che ha dovuto fare i conti con la sparizione graduale di alcuni formati e con l'irruzione di nuovi media.

Sembra quindi essere in atto, in parte, un vero e proprio processo di *anestetizzazione*, un processo che da una parte regolarizza il respiro unicamente sul flusso (proprio come il procedimento medico – anestesia - suggerisce), dall'altra rende inavvicinabile (inviolabile) l'immagine, enfatizzando una passività e un ipnotismo meramente ottico: questo stesso processo, crediamo, ha bisogno di essere 'genealogizzato', quello che occorre, cioè, è poter 'sentire' dietro l'immagine il gesto-soffio che l'ha generata e che l'ha messa in

¹⁵⁵ La carriera cinematografica di Peter Tscherkassky si sviluppa in tre fasi: la prima, dedicata soprattutto al formato Super 8 è caratterizzata da lavori che indagano le potenzialità del mezzo cinematografico nella sua vocazione performativa. Segue poi una seconda fase, nel corso della quale Tscherkassky è influenzato (criticamente) dalle teorie psicoanalitiche applicate al cinema, alle quali risponde allestendo una vera e propria riflessione per immagini sullo sguardo, sul linguaggio e sullo spettatore. Infine la fase attuale, nella quale, la scoperta del Found footage, lo induce a ripensare il cinema e la narrazione cinematografica.

comunicazione con un mondo (immaginario) e col *nostro* mondo (rendere il lavoro visibile). L'intervallo, allora, è ciò che fa diventare (che genera, grazie all'interazione, un rapporto, un *tra*), ma è anche ciò che dà e conferisce forma (l'interno e l'antro di ogni immagine, la grana di cui parla Deleuze riguardo Vertov, ma anche la grana del formato S8 di Tscherkassky): è attraverso questa ambivalenza che, nel corso di queste pagine, abbiamo affrontato ed alternato procedimenti e processi di articolazione del visibile, con quelli di una discesa nella materia delle immagini, proprio perché sia nell'uno che nell'altro, il ruolo dell'intervallo è emerso come momento di sospensione differenziale all'interno della dinamica del flusso(visivo). Dice Deleuze <<l'immagine è quel che si spegne, si consuma, ...un soffio e un fiato spirante>>: la morte dentro il flusso della vita, la consapevolezza, come 'genealogizzazione', che l'immagine non è perenne ma che, respirando, potrebbe distruggersi, potrebbe non conservare più nulla, potrebbe cadere nel silenzio più assoluto, potrebbe, da quella sacca di silenzio, generare mille pensieri e parole non dette; quello che occorre è comprendere l'immagine a partire dal negativo che da sempre l'attraversa. Ed è proprio nella 'materialità' delle opere che è possibile pensare, ancora secondo Didi-Huberman, l'aria e la pietra:

<<Il luogo per eccellenza in cui l'aria e la pietra possono essere pensate assieme - possono essere pensate collaboranti - deve essere chiamato immagine, che si tratti del mistero impalpabile, inaccessibile alla vista, nell'espressione immagine di sogno, o, all'opposto, del mistero tutto materiale che l'espressione immagine dell'arte segnala ai nostri occhi¹⁵⁶>>

Se l'aria e la pietra, se il flusso e la discontinuità non fossero più alternabili ed articolabili, come molto cinema attuale vorrebbe perseguire e come paventato, in via di principio, dall'immagine numerica che omogeneizza il flusso,

¹⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria...*, op. cit., p. 49

l'immagine non potrà fare altro che esaurirsi nel suo monologismo, presuntuosamente trasparente ed abile nel nascondere l'intervento di un *gesto*.

Peter Tscherkassky e Dziga Vertov ci mettono nella condizione di un dover fare i conti con il coinvolgimento, nel *gesto cinematografico*, di due soggetti-corpi interagenti (iscrizione veridica): una sorta di *è stato* che fonda il 'sogno' e che, insieme ad esso, deve poter sussistere negli occhi e nel 'corpo' di ogni spettatore. E anche laddove un soggetto-corpo sembra esser tagliato fuori dal gioco (nei found footage di Tscherkassky, ad esempio, dove il *gesto filmante* non incontra tanto il corpo filmato – Vertov -, ma l'universo diegetico stesso), anche in quel caso si sente l'esigenza di riappropriarsi di qualcosa che forse sta svanendo, la messa in evidenza di una memoria del cinema (sopravvivenza), in quanto iscrizione dialettica nel processo di materializzazione e smaterializzazione (volontà di raccontare in maniera diversa).

Di fronte ad una sorta di sovraesposizione dell'immagine, di un suo strabordare ogni limite visivo per cercare una perfezione assoluta, occorre forse tornare a sentire, nell'interstizio (intervallo) tra le immagini, l'esigenza di un *horror pleni*, per esaltare la mancanza piuttosto che la pienezza, per vedere la mediazione dove vige la presunta trasparenza e immediatezza delle cose. Forse, allora, Tscherkassky è sì a volte troppo teorico e senza un *cuore*, ma decisamente cosciente nel dover prendere partito preso nei confronti di un cinema che ha ancora qualcosa da dire e da far sentire: <<...anche oggi gli artisti devono continuare a cercare sottoterra per capire qualcosa>>. Archeologia del cinema, cercare qualcosa sottoterra e riportarlo alla luce, riportare il cinema alla sua 'iscrizione materica', non per feticizzarlo, ma per iscrivervi la traccia di un *gesto*¹⁵⁷. Il cinema è da sempre preso nell'intervallo che divide e che unisce l'immaginario alla costrizione di una tecnica (e di una materia), ed è proprio in

¹⁵⁷ Viene alla mente il cinema del tedesco Jürgen Reble, che seppellisce le sue pellicole sottoterra e nelle acque lacustri per mesi, esponendole al tempo e alle ceneri, in attesa che qualcosa accada, che magari un soffio d'aria, una volta riesumate, possa rimetterle ancora una volta in vita

questo solco che i due estremi potranno dare vita ad una vera e propria dinamica respiratoria.

Torniamo, infine, là dove si era cominciato: l'apparizione dell'immagine è qualcosa che ha a che fare col respiro, è un problema e una pratica di ritmo e di respirazione. Lo stesso Deleuze, nella sua opera monumentale dedicata al cinema¹⁵⁸, sottolinea come lo stesso Vertov mirerebbe ad una percezione gassosa – quindi aerea -, non più liquida, rispetto, ad esempio, agli impressionisti francesi, nei quali domina una potenza spirituale, un aspetto spirituale del piano: <<L'uomo supera i limiti della percezione con lo spirito, e come dice Gance, le sovrimpressioni sono immagini di sentimenti e di pensieri con cui l'anima avvolge il corpo e lo precede>>. Per Deleuze i francesi privilegiano le immagini liquide, mentre per Vertov si doveva arrivare alla grana della materia, o più che altro ad una percezione gassosa, appunto: <<Forse, secondo Vertov, bisognava spingersi fino a questo, alla grana della materia o alla percezione gassosa, aldilà del flusso¹⁵⁹>>. In questo senso, anche alcuni autori del New American Cinema, come Stan Brakhage ad esempio, perseguono tale scopo: si tratta di pervenire ad un'azione pura, dice ancora Deleuze, di costruire uno stato gassoso della percezione attraverso l'utilizzo di mezzi diversi (quindi allestire una vera e propria respirazione); ad esempio attraverso il montaggio intermittente (estrazione e isolamento del fotogramma, utilizzando, tra gli altri, il procedimento dell'anello, in cui una serie di fotogrammi si ripete con eventuali intervalli che permettono la sovrimpressione), oppure il montaggio iper-rapido, nonché attraverso i procedimenti del ri-filmare e del ri-registrare (il ri-filmare produce un appiattimento dello spazio, che assume una tessitura granulosa (dell'immagine) e pointillista alla Seruat, come una grisaille, un pointillisme cinematografico). Procedimenti che puntualmente ritroviamo nelle pratiche

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2002; Gilles Deleuze, *Immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2004.

¹⁵⁹ Gilles Deleuze, *Immagine-movimento*, op cit., p.105

respiratorie di Tscherkassky (anche in quelle di Vertov), così come nella sua nostalgia verso il formato Super8:

<< Il Super8 è stato un microscopio attraverso il quale rendere visibile la vita interna delle immagini penetrando nella pelle della realtà ... La cosa straordinaria era la grana. Mentre la risoluzione costituisce il termine tecnico per designare la nitidezza di una immagine filmica, il S8 non ha nulla a che vedere con tutto questo. Qui, si può assistere a diversi tipologie di risoluzione: il chiarore-cristallino e la luce splendente di un proiettore Xenon fa in modo che le forme svaniscano nella grana; corpi e forme amorfe si trasformano improvvisamente in altre forme per poi svanire di nuovo in un mare di colori. Il S8 è stato il pointillisme, l'impressionismo e l'espressionismo astratto della cinematografia¹⁶⁰>>

Ma il pointillisme e la granulosità della visione ci fanno pensare anche alle Delocazioni e all'arte in *grisaille* di Claudio Parmigiani, alle quali Didi-Huberman dedica splendide pagine nel suo *Sculture d'ombra*:

<<...l'immagine,..., manifesta uno stato di sopravvivenza che non appartiene né pienamente alla vita né pienamente alla morte, ma a un genere di stato tanto paradossale quanto quello degli spettri che, incessantemente, mettono dal di dentro in moto la nostra memoria. L'immagine andrebbe pensata come cenere viva¹⁶¹>>

L'immagine pulsa, vive nell'interstizio con altre immagini (intervallo come *tra*) nella dinamica e dialogica tra rappresentazione e rappresentato, ma non rifugge dal fondo oscuro della propria consistenza (intervallo come *antro*), nella dinamica tra figurazione e Figura.

¹⁶⁰ Alexander Horwarth, Michael Loebenstein, *Peter Tscherkassky*, op cit., p. 16 (traduzione nostra)

¹⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Sculture d'ombra*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002, p. 15

BIBLIOGRAFIA

Testi

- Nikolaj Abramov, *Dziga Vertov*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1963

- Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Venezia, Marsilio, 1991

- Alice Auteliano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi sul cinema di Udine, Udine, Forum, 2005

- Roland Bathes , *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003

- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000

- Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994

- Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte*, Torino, Lindau, 1992

- Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Milano, Feltrinelli, 1975

- Antonio Bisaccia, *Effetto Snow. Teoria e prassi della comunicazione artistica in Michael Snow*, Genova, Costa & Nolan, 1995

- Stan Brakhage, *Metafore della visione*, Milano, Feltrinelli, 1970

- Mauro Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, Milano, Guerini e Associati, 1998

- Massimo Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002

- Massimo Carboni, Pietro Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza, 2005

- Massimo Carboni, *Non vedi niente lì?*, Roma, Castelvecchi, 2005

- Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2005

- Francesco Casetti, *Teorie del cinema*, Milano, Bompiani, 1993

- Jean-Luis Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche Editrice, 1982

- Jean-Luis Comolli, *Vedere e potere*, Roma, Donzelli Editore, 2006

- Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002

- Gilles Deleuze, *Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2002;

- Gilles Deleuze, *Immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2004

- Jacques Deridda, Bernard Stiegler, *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997

- Bruno Di Marino, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Roma, Bulzoni, 2002

- Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria e di pietra*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2006

- Georges Didi-Huberman, *Sculture d'ombra*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002

- Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

- Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Milano, Skira, 2006

- M. Ejzenstejn, *Il montaggio*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1992

- M. Ejzenstejn, *Il movimento espressivo*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1998

- M. Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 2003

- S.M.Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1985

- Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy (a cura di), *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

- Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo- attraverso*, Garzanti, 1995

- Emilio Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005

- Alexander Horwarth, Michael Loebenstein (a cura di), *Peter Tscherkassky*, Vienna, FilmuseumSynemaPublikationen, 2005

- Jean Francois Lyotard, *Discorso, Figura*, Milano, Unicopli, 1988

- Maria Maistrini, *Il figurale in J.-F. Lyotard*, Milano, Mimesis, 2005

- Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989

- Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Bologna, Clueb, 2006

- Cesare Molinari, *Bertolt Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 1996

- Pietro Montani, *Dziga Vertov*, Firenze, La Nuova Italia (Il Castoro cinema), 1975

- Pietro Montani, *Fuori campo*, Urbino, Quattroventi, 1993

- Pietro Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci, 2004

- Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini e Associati, 1999

- Pietro Montani (a cura di), *Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema*, Venezia, Edizioni Biblioteca dell'immagine (La Biennale), 1991

- Jean-Luc Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Roma, Donzelli Editore, 2004

- Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2002

- Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore, 1992

- GL.Pacini, F. Dal Co, A.Ferrero, A.Abbruzese, M.Morandini, P.Bertetto, G.Tinazzi (a cura di), *Il cinema sovietico degli anni '20*, Pordenone, Edizioni Concordia Sette, 1977

- Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999

- Valentina Pasquali (a cura di), *Jean Epstein, L'essenza del cinema*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema (Biblioteca di Bianco e Nero, Saggistica n. 8), 2002

- Andrea Pinotti (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 1998

- P.Adams Sitney, *Visionary film. The American Avant-garde 1943-1978*, II edition, Oxford University press, 1979.

- Yuri Tsivian, *Lines of resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2004

- Valentina Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Roma, Lithos Editrice, 1998

Saggi/Articoli/Riviste/Internet

- Christa Blümlinger, *Found Face, in Outer Space*, apparso su Senses of Cinema 2002: http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/outer_space.html.
Originariamente in: Christa Blümlinger and Karl Sierek (eds), *Das Gesicht im zeitalter des bewegten bildes*, Vienna: Sonderzahl Verlag, 2002, pp 163-182

- Pascal Bonitzer, *Le Gros Orteil ('realitè' de la denotation)*, su *Cahiers du Cinema* n°232, 1971 p. 20

- Leitmotiv n°4, *Dentro l'immagine*, Milano, Led, 2005

- Pietro Montani, *Vuoti di immagine*, in *Cineforum* n°346, Luglio/Agosto 1995, pp 14-17

- Estratto da un'intervista rilasciata da Tscherkassky, ora in *Balthazar* n°5 2002, pubblicata on line su: <http://cyrilbg.club.fr/tscherkanglais.html>

FILMOGRAFIA

Anche nella stesura di questa filmografia abbiamo tenuto conto di una particolare suggestione (considerando anche i testi e le fonti utilizzate per compilarla): la coesistenza, cioè, nel raffronto tra le varie opere, tra le diciture *lunghezza* e *durata* del film, rispettivamente riferite alla pellicola (il tempo di scorrimento, corrispondente ai metri) e al tempo dell'immaginario (i minuti e i secondi dello sviluppo 'narrativo'). Emergono ancora una volta le due anime di questo lavoro.

Per quanto riguarda l'omogeneità delle singole schede, non ci è stato possibile seguire uno standard, anche perché in molte occasioni (vedi Stan Brakhage, Peter Tscherkassky) ci siamo limitati ai dati fondamentali, mancando del tutto un'idea di film convenzionale.

- **Blue** (1993)

Regia e sceneggiatura: Derek Jarman – *Associato alla regia:* David Lewis – *Musica:* Simon Fisher Turner – *Voci:* Derek Jarman, John Quentin, Nigel Terry, Tilda Swinton (edizione italiana: Walter Maestosi, Francesco Carnelutti, Massimo de Rossi, Carla Cassola) – *Produzione:* James Mackay (Basilisk Communication Ltd.) in collaborazione con Channel 4, Arts Council, Opal, BBC Radio 3 – *Durata:* 76'

- **Čelovek s kinoapparatom** / *L'uomo con la macchina da presa* (1929)

Regia e soggetto: Dziga Vertov – *Operatore capo:* M. Kaufman – *Aiuto regista:* E. Svilova – *Produzione:* VUFKU, Kiev – *Lunghezza:* 1839 metri

- **Cœur Fidèle** (1923)

Regia: Jean Epstein – *Sceneggiatura:* J.Epstein – *Fotografia:* P.Guichard, Stuckert, L.Donnot – *Interpreti:* G.Manès, L.Mathot, E. Van Daële, Bénédicte, Maufroi,

Marice, M.Erickson – *Produzione*: Pathé Consortium Cinéma – *Lunghezza*: 2000 metri circa

- **Cyclo** (1995)

Regia: Tran Anh Hung - *Sceneggiatura*: Trung Binh Nguyen, Tran Anh Hung - *Fotografia*: Benoit Delhomme, Laurence Tremolet – *Montaggio*: Nicole Dedieu, Claude Ronzeau – *Musiche*: Tôn-Thât Tiêt – *Interpreti*: Le Van Loc, Tony Leung Chiu Way, Tran Nu Yên-Khê – *Produzione*: Giai Phong Film Studio, La sept Cinema, Le Studio Canal +, Les Productions Lazzanec, Lumiere, Salon Films Shinij Komiya – *Durata*: 121'

- **Dog Star Man** (1961/1964)

Stan Brakhage – *Formato*: 16mm, col., muto - *Durata*: 80'

- **Dogville** (2003)

Regia e sceneggiatura: Lars Von Trier - *Fotografia*: Anthony Dod Mantle – *Montaggio*: Molly Malene Stensgaard – *Suono*: Per Streit - *Interpreti*: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Paul Bettany, Blair Brown, James Caan, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Ben Gazzarra, Philip Baker Hall, Thom Hoffman, Siobhan Fallon Hogan, John Hurt – *Produzione*: Vibeke Winderløv, Peter Albæk Jensen per Zentropa Entertainments8 Aps, Isabella films, International BV, Menfis film international AB, Pain unlimited GmbH, Sigma film ltd, Slot machine Sarl – *Durata*: 177'

- **Dream work** (2001)

Peter Tscherkassky – *Formato*: 35mm Cinemascope, b/n, sonoro - *Musica*: Klawaschn Saheb Nassag – *Produzione*: P.O.E.T. - *Durata*: 11'

- **Film** (1966)
Regia: A.Schneider – *Soggetto:* Samuel Beckett – *Interpreti:* Buster Keaton
Durata: 22'

- **Hamsorayan / Il coro** (1982)
Regia, sceneggiatura e montaggio: Abbas Kiarostami – *Fotografia:* Ali Reza Zarindast – *Suono:* Ahmad Asgari e Changiz Sayad – *Interpreti:* Yusef Moqaddam, Ali Asgari, Teymur e i bambini di Rasht – *Produzione:* Kanun –
Durata: 17'

- **Il buono, il brutto e il cattivo** (1966)
Regia: Sergio Leone – *Sceneggiatura:* Age, Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone – *Fotografia:* Tonino Delli Colli – *Montaggio:* Nino Baragli, Eugenio Alabiso – *Musiche:* Ennio Morricone - *Interpreti:* Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee Van Cleef, Aldo Giuffrè, Luigi Pistilli, Rada Rassimov, Enzo Petito, Claudio Scarchilli – *Produzione:* Alberto Grimaldi – *Durata:* 168'

- **Instructions for a light and sound machine** (2005)
Peter Tscherkassky – *Formato:* 35mm Cinemascope, b/n, sonoro - *Musica:* Dirk Schaefer – *Produzione:* P.O.E.T. - *Durata:* 17'

- **Kinoglaz-Žizn' vrasploch / Cineocchio- La vita colta sul fatto** (1924)
Regia e soggetto: Dziga Vertov – *Operatore:* Michajl Kaufman – *Montaggio:* Elisaveta Svilova - *Produzione:* Goskino (Kul'tkino) Mosca – *Lunghezza:* 1627 metri

- **Kino-Pravda No. 21: Leninskaja Kino-Pravda / Cineverità di Lenin** (1924)
Regia, soggetto e didascalie: Dziga Vertov – *Operatori:* Grigorii Giber, Aleksandr Levitsky, Aleksander Lemberg, Petr Novitsky, Michajl Kaufman, Eduard Tissé, ... - *Produzione:* Goskino, Mosca – *Lunghezza:* 800 metri

- **L'Arrivée** (1997/1998)
 Peter Tscherkassky – *Formato:* 35mm Cinemascope, b/n, sonoro - *Produzione:* P.O.E.T. - *Durata:* 2' 09''

- **L'arrivée d'un train à La Ciotat** (1895)
 Luis Lumiere

- **La Chute de la maison Usher / La caduta della casa Usher** (1928)
Regia e soggetto: Jean Epstein – *Fotografia:* G. e J. Lucas – *Assistente alla regia:* L. Bunuel – *Interpreti:* J.Debucourt, M.Gance, C.Lamy, P.Hot, Halma – *Produzione:* Films Jean Epstein – *Lunghezza:* 1500 metri

- **La femme qui se poudre** (1970/1972)
Regia: Patrick Bokanowski – *Assistenti:* J.Delbosc D'Auzon, J.J. Frati - *Tecnica dell'immagine:* Patrick Bokanowski e Henri Dimier - *Montaggio:* Patrick Bokanowski, Renée Richard – *Musica:* Michèle Bokanowski - *Interpreti:* C.Dieter Reents, J.J. Chouly, Christine, J.Delbosc D'Auzon – *Durata:* 16'

- **La sortie des ouvriers de l'usine Lumiere** (1894)
 Luis Lumiere

- **Le congrès de la photographie a Lyon** (1895)
 Luis Lumiere

- **Liebesfilm / Film of love** (1982)
Peter Tscherkassky – *Formato*: Super8 gonfiato poi a 16mm, b/n, muto -
Interpreti: Ingrid Ruisz, Daniel Hirtz – *Produzione*: P.O.E.T. - *Durata*: 7' 58''

- **Manufraktur / Manufacture** (1985)
Peter Tscherkassky – *Formato*: 35mm, b/n, sonoro – *Produzione*: P.O.E.T. -
Durata: 2' 54''

- **Meshes of the afternoon** (1943)
Regia, soggetto e riprese: Maya Deren in collaborazione con Alexander Hammid
– *Musiche*: Teiji Ito – *Interpreti*: Maya Deren, Alexander Hammid – *Durata*: 14'

- **Motion Picture (La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon)** (1984)
Peter Tscherkassky – *Formato*: 16mm, b/n, muto – *Assistente tecnico*: Reinhold
Vorschneider – *Produzione*: P.O.E.T. - *Durata*: 3' 23''

- **Namay-e nazdik / Close-up** (1990)
Regia, sceneggiatura e montaggio: Abbas Kiarostami – *Fotografia*: Ali Reza
Zarindast – *Suono*: M.Haqiqi – *Interpreti*: Ali Sabzian, Hasan farazmand,
Abolfarzl Ahankhah, Hushang Shaha, Mehrdad Ahankah, Mohsen
Makhmalbaf – *Produzione*: Kanun – *Durata*: 90'

- **Outer space** (1999)
Peter Tscherkassky – *Formato*: 35mm Cinemascope, b/n, sonoro – *Produzione*:
P.O.E.T. - *Durata*: 10'

- **Parallel space : Inter-View** (1992)
Peter Tscherkassky – *Formato*: 35mm, b/n, sonoro - *Suono*: Armin Schmickl –
Progetto sonoro: Peter Tscherkassky – *Interpreti*: Brigitta Burger-Utzer, Lisa

- Vogelsang, Julian Sharp, Max Mattuschka, Peter Tscherkassky - *Produzione:* P.O.E.T. - *Durata:* 18' 20''
- **Persona / Persona** (1965)
Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman – *Fotografia:* Sven Nykvist – *Montaggio:* Ulla Ryghe – *Musica:* Lars Johan Werle – *Interpreti:* Bibi Anderson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, Jörgen Lindström – *Produzione:* Svensk Filmindustri – *Durata:* 85'
 - **Reflections on black** (1955)
Stan Brakhage – *Formato:* 16mm, b/n, muto - *Durata:* 12'
 - **Ritual in transfigured time** (1946)
Regia: Maya Deren – *Fotografia:* Hella Heyman – *Coreografia:* Frank Westbrook – *Interpreti:* Maya Deren – *Durata:* 15'
 - **Staroe i novoe / Il vecchio e il nuovo** (1926/1929)
Regia e sceneggiatura: Sergej M. Ejzenstejn e Grigorij Aleksandrov – *Operatore:* Eduard Tissé – *Interpreti:* Marfa Lapkina, M.Ivanin, Vasja Buzenkov, Nežnikov, Čukmarêv, Matvej, Churtin, Kostja Vasil'ev, I.Judin, Sucharëva – *Produzione:* Sovkino, Mosca – *Lunghezza:* 2469 metri
 - **Tabula rasa** (1987/1989)
Peter Tscherkassky – *Formato:* Super8 gonfiato poi a 16mm, col. e b/n, sonoro - *Produzione:* P.O.E.T. - *Durata:* 17' 02''
 - **The Entity** (1981)
Regia: Sidney J. Furie – *Sceneggiatura:* Frank DeFelitta - *Fotografia:* Stephen H.Burum - *Montaggio:* Frank J.Urioste - *Musica:* Charles Bernstein - *Interpreti:*

Barbara Hershey, Ron Silver, David Labiosa, George Coe, Margaret Blye, Jacqueline Brookes, Natasha Ryan, Melanie Gaffin, Allan Rich, Alex Rocco –
Produzione: Harold Schneider – Durata: 125'

- **The touch of Evil / L'infernale Quinlan** (1958)

Regia e sceneggiatura: Orson Welles – Fotografia: Russel Metty – Montaggio: Virgil W. Vogel, Aaron Stell – Musiche: Henry Mancini - Interpreti: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leight, Joseph Callaia, Akim Tamiroff, Valentin de Vargas, Ray Collins, Marlene Dietrich, Victor Millan, Joseph Cotton, Zsa-Zsa Gabor – Produzione: Universal – Durata: 93'

- **Thigh Line Lyre Triangular** (1961)

Stan Brakhage – *Formato: 16mm, col., muto - Durata: 5'*

- **Urlaubsfilm / Holiday Film** (1984)

Peter Tscherkassky – *Formato: Super8 gonfiato poi a 16mm, col. e b/n, sonoro – Musica: Armin Schmickl – Interpreti: Anne-Claire Martin - Produzione: P.O.E.T. - Durata: 9' 15''*