

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 121

settembre-dicembre 2022

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

Adieu au langage:
Cinema and
Post-Linguistic Image

a cura di Felice Cimatti e Stefano Oliva

2022 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877262196

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Introduction <i>di Felice Cimatti, Stefano Oliva</i>	7
Mystical Cinema: inside the World-Language split <i>di Felice Cimatti, Stefano Oliva</i>	11
Il buco, or Underground Language in the Anthropocene <i>di Elena Past</i>	27
A “Strange Topography of Edges”: Saying Goodbye in Godard and Antonioni <i>di Timothy Campbell</i>	47
Scritturalità delle immagini e evoluzione tecnica dei linguaggi. Adieu au langage: Jean-Luc Godard e Jacques Ellul. <i>di Cristina Coccimiglio</i>	63
L'immagine-gesto. Note su immaginazione, gestualità e cinema <i>di Dario Cecchi</i>	77
Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale <i>di Daniele Dottorini</i>	89
L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari di Mizoguchi <i>di Gioia Sili</i>	105
“Non ci crediamo alla parola”. Il rizoma di Deleuze e il cinema di Deligny <i>di Gemma Bianca Adesso</i>	117

Introduction

Felice Cimatti*, Stefano Oliva**

Since the 1960s through the 1980s, reflection on cinema questioned the relationship between image and language, resorting in particular to the tools of semiotics. Authors such as Christian Metz, Pier Paolo Pasolini and even Gilles Deleuze made important contributions on the theme of the classification of cinematographic ‘signs’. But some developments in contemporary cinema allow us to ask a different question: how can cinema lead beyond language?

The recent production of (the recently disappeared) Jean-Luc Godard, for instance, is rather dedicated to an imagery that is not an immediate transcription of reality but the post-linguistic outcome of frequenting a world dominated by language. Consider, for example, *Adieu au langage* (2014), a film-essay in which the image tends to sever its ties with the *logos* (and subjectivity) in order to draw on an autonomous and ‘real’ consistency. In fact, this recent production is rooted in a cinematic tradition that ranges from the ‘mystical cinema’ of Jean Epstein to the paradoxical subjective without subject of the last scene of Michelangelo Antonioni’s *The Passenger*, and from the exemplary case of the donkey in Robert Bresson’s *Au hasard Balthazar* (not by chance retaken by Jerzy Skolimowski’s *Eo*, 2022) to the cinema of Jean Painlevé (think of the masterpiece *Les amours de la pieuvre*).

From this viewpoint, it is possible to investigate the relationship between cinema and language considering the way cinema possibly manages to overcome the limits of verbal sense. The papers collected in this issue of ‘Aesthetica Preprint’ discuss the relationship between cinema and the post-linguistic image from different perspectives. Felice Cimatti and Stefano Oliva first reconstruct the aspects of mysticism historically attributed to early cinema and then focus on the Wittgensteinian concept

* Università della Calabria, felice.cimatti@unical.it

** Università degli studi “Niccolò Cusano”, stefano.oliva@unicusano.it

of Mystical, referring to the paradoxical experience of the limits of the world and language. The concept of Mystical is then employed in reference to Godard's aforementioned film, *Adieu au langage*, interpreted as an attempt to overcome the split between world and language.

On the other hand, the world-language opposition characterizes the human form of life and its dominance over nature, central to the era that has been called the Anthropocene. As Elena Past's article shows through her reflection on Michelangelo Frammartino's *Il buco* (2021), cinema is capable of confronting nature on a vast spatial and temporal scale, up to the point of dissolving language in the silence of an image no longer submitted to the word.

Timothy Campbell's article examines instead the cinema of Michelangelo Antonioni and in particular *The Passenger* (1975), asking how it can lead beyond the language of possession to a space of potential. Furthermore, Campbell compares Antonioni and Godard by identifying two different ways of doing away with language in the works of the two directors. «Godard's adieu to language is premised on an inauthentic relation between the human and the technologies of the screen» while «in *The Passenger* Antonioni features an individual's problematic relation to the self, which leads to a decision to sever that relation in favor of another».

The issue of technology, and in particular the late-20th-century digital revolution, is the starting point of Cristina Coccimiglio's reflection. In her article, the farewell to language elaborated by Godard is related to Jacques Ellul's reflection – explicitly quoted in the film – on technology and, more precisely, on the crisis of language and meaning in the technological age. The ability of cinema to produce a post-linguistic image, on the other hand, is rooted precisely in the technical nature of the device. This somewhat paradoxical condition (a technique to defeat the quintessential technique that is language) calls for reflection on the means employed by cinema. From this perspective, Dario Cecchi's paper questions the concept of gesture as a medium capable of disarticulating language and imagination, and of reorganizing their relationship in a peculiar way in the filmic work.

Cinema, with its specific means, thus shows itself as a form of Visual Thinking akin to but distinct from language. Among the most useful concepts for thinking about cinema as Visual Thinking, Daniele Dottorini examines Sergei M. Ejzenštejn's reflections on *Obraznost'* ('Imaginity'), i.e., the ability of all the elements of a composition to contribute to the creation of a unity of meaning. Distinct from the simple capacity for representation, Imaginity

constitutes the visual power of the word, which tends to become a meaningful image in the process of montage.

Thus, cinema succeeds in overcoming the dualism between the visible and the invisible, opening up unprecedented possibilities for emotional and psychic life: an example of this power of cinema is Mizoguchi's film *Ugetsu Monogatari* (1953), that Gioia Sili critically interprets through psychoanalytic theories of Freud and Matte Blanco. At the same time, as in Gemma Bianca Adesso's paper, cinema, (much like other practices such as, e.g., cartography), teaches us to stop believing in language and, in the wake of Gilles Deleuze and Fernand Deligny, to abandon its logic in order to recognize a full image, capable of drawing lines of flight.

Mystical Cinema: inside the World-Language split

Felice Cimatti, Stefano Oliva*

ABSTRACT

Despite its birth in a specifically technical sphere, and as partial ‘compensation’ for its mechanical nature, cinema has traditionally been associated with the sphere of the imaginary and the realm of shadows, with accents frequently close to the register of magic and mysticism. Wittgenstein’s philosophy, for its part, has identified the ‘Mystical’ as a specific theoretical notion, connected to the theme of the internal limits of language, to a particular vision of the world (*sub specie aeterni*) and to a precise emotional tone. These three aspects of the Mystical find expression in certain cinematographic images (see Deleuze 1986, 1989), whose main characteristic is the attempt to overcome the separation between language and world, that is, between a word and its denotation (*Bedeutung*). Among these images, a particularly evident example is Godard’s film *Adieu au langage* (2014), in which the use of quotation, the role reserved for animality, and the construction of purely visual situations indicate the possibility of a typically cinematographic overcoming of the separation between language and world; that is, what is at stake is not to state what the world is, rather to let the world appear by itself.

KEYWORDS

Cinema, Mystical, Godard, Deleuze, Language, World

1. *Technical genesis and mystical attitude of cinema*

Since its emergence at the end of the 19th century, cinema has been met with mixed feelings by art theorists: its nature as a mechanical device, apparently automatic and capable of reproducing images from the real world without any human action, made it difficult to place it in the ‘system of arts’ alongside forms of expression such as painting, sculpture, music, etc. (Angelucci, 2009, pp. 7-27). The technical genesis of the cinematic device seemed to remove the image from the traditional mimetic regime, centered on the human capacity to produce images resembling objects in the natural world. However, from the very first theoretical reflections

* Although this paper is the result of a common work of planning and writing, the first two paragraphs were authored by Stefano Oliva while the last two by Felice Cimatti.

on cinema, the ‘inhuman’ aspect of the technical image opens up to two possible interpretative directions: one, as mentioned above, based on the mechanical and automatic nature of the device; the other founded on cinema’s singular feature, i.e., to make visible a fantastic unreal world, a realm of shadows and spirits. This double declination of the cinematic ‘Uncanny’, on the one hand technical, on the other spiritual, is historically reflected in the first diffusion of cinema, connected to magic shows and fairs, and anticipated by optical devices such as the ‘magic lantern’. Mechanical genesis and magical fascination also characterize the beginnings of the cinematograph: the first element is evident in the development of the medium by the Lumière brothers (Auguste, 1862-1954, and Louis, 1864-1948), who well represent the technical and entrepreneurial side of cinema, while the phantasmatic and mysterious side is particularly evident in the work of George Méliès (1861-1938), the first experimenter of the technique of film editing and special effects – who not by chance had been an illusionist and conjurer before being a filmmaker.

It is therefore not surprising that the first theorists who dedicated themselves to a reflection on cinema, seeking to accredit the new medium as an artistic form within a broader aesthetic reflection, frequently confronted this doubly ‘inhuman’ character of cinema, sometimes attempting to compensate for the ‘defect’ due to the technical nature of the medium precisely by emphasizing its spiritual potentialities. With regard to this second aspect, the semantic sphere used is very broad and ranges from the magical to the fantastic, even touching on the religious and in some cases the mystical (Leonard, 2009, pp. 10-19).

Among the theorists who explicitly refer to a mystical aspect of cinema, Ricciotto Canudo, who happily defines cinema as the ‘seventh art’, writes in his pioneering article *Trionfo del cinematografo* (1908, p. 3): “Il misticismo profondo diffuso, riconoscibile per mille segni, se pur non anche concentrato nella volontà di un messia o di uomini messianici, crea lentamente il tempio spirituale della nuova dea [i.e., the speed of cinema]”¹. Canudo conceives of cinema-going public as belonging to a new religion, involved in a new cult with its own temple, a hall where people can ecstatically experience this new art form combining the arts of space (plastic arts) and the arts of time (music and poetry).

A “widespread deep mysticism”, as Canudo writes, was also

¹ “The deep, widespread mysticism, which can be recognized by a thousand different signs, even if it isn’t also focused on a desire for a Messiah or for messianic men, slowly creates the spiritual temple of the new goddess.” [Translation by Siobhan Quinlan]

recognized a few years later by Jean Epstein, French filmmaker and theorist who did not hesitate to write: “LE CINÉMA EST MYSTIQUE” (Epstein, 1921, p. 115) since “le ciné nomme, mais visuellement, les choses, et spectateur, je ne doute pas une seconde qu’elles existent” (ivi, p. 116). A theorist of the purely visual quality of the cinematographic image, which he calls ‘photogenic’, using a term borrowed from Louis Delluc, Epstein recognizes that cinema has a capacity for grasping reality that goes far beyond its narrative power, which he considers secondary to the visual and revelatory aspect.

The reference to a “mystique of cinema” (Calvet 2010) is common to several authors but becomes particularly explicit in the short essay by French art historian Élie Faure entitled *Introduction à la mystique du cinéma* (1934). Here Faure writes:

Si le cinéma est mis au service d’un effort social unanime capable de nous délivrer de l’*individualisme* en exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de l’*individu* pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l’instrument de communion le plus incomparable, au moins depuis la grande architecture, dont l’homme ait encore disposé (Faure, 1934, p. 6).

Just as during the Middle Ages, the architecture of the great cathedrals involved a civilization animated by strongly spiritual ideals in a collective effort, nowadays for Faure cinema can become a tool to overcome the individualism of secularized society. Cinema is therefore seen as a new artistic form that, in continuity with some artistic expressions of the past, can promote a renewed spirit of communion, a collective feeling of a religious kind.

The awareness of this dual character of cinema, technical and mystical, is particularly evident in Walter Benjamin who very soon manages to integrate these two aspects in an overview of the phenomenon of technical reproducibility and its effects on the nature, and reception of the work of art. The well-known thesis of the loss of the aura that the work of art encounters in the age of its technical reproducibility on the one hand poses a form of disenchantment, due precisely to the substantial loss of cult value determined by technical reproducibility, but on the other hand it recognizes some subtle forms of re-enchantment. In this sense, for example, Benjamin thinks that cinema responds to the decline of the aura of the actors on the screen by creating, outside the studios, the cult of the movie stars. Even more fundamentally, Benjamin recognizes the effectiveness of re-enchantment within the disputes about the belonging or not of cinema to the field of art, in many ways already anticipated by the debate on the artistic

nature of photography. On this point, Benjamin notes:

It is instructive to see how the desire to annex film to “art” impels these theoreticians to attribute elements of cult to film – with a striking lack of discretion. [...] It is revealing that even today especially reactionary authors look in the same direction for the significance of film – finding, if not actually a sacred significance, then at least a supernatural one (Benjamin, 1936, p. 29)

According to Benjamin, for reactionary theorists it is necessary to recognize a sacral character in cinema that, on the basis of some of the authors we have mentioned before, we could define as ‘mystical’, in order to bring cinema into the field of art, conceived essentially on the basis of its cult value.

The examples we have indicated are only some of the most known and explicit ones in which the cinema is recognized as a mystical device, understood in a broad sense of contact with a dimension beyond the ordinary, in many ways equivalent to the sphere of religious experience. There is, however, a technical sense of the term ‘Mystical’ that on the philosophical level indicates a specific type of experience, distinct although similar in some respects to religious experience (see Cimatti, 2009). This way of understanding the Mystical can help to determine more clearly in what sense the cinema has a mystical attitude, specifying how the cinematographic image fits into a reflection that, as we shall see, concerns in particular the relationship between language and reality.

2. *The Mystical: visio sub specie aeterni and feeling of the world*

In the introduction to the first volume of his work *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Jesuit historian Michel de Certeau gathers some voices of contemporary philosophy in a concise picture in which the theme of mysticism resounds in a recognizable way. Certeau wonders whether, beyond the documents and texts, we can suppose a stable referent – an experience or a reality outside the text – common to all mystical literature. Without dwelling on Certeau’s articulate response, it is interesting to note his contemporary references and the terms of the question.

All of these discourses do, indeed, tell of a passion of what *is*, of the world such as it “goes on,” or of the thing itself [*das Ding*] – in short, a passion of what is self-authorized and depends on no exogenous guarantee. They are shores exposed to the oncoming sea. They aspire to lose themselves in what they show, like those landscapes by Turner that disappear into air and light. Modulated by pain, enjoyment, or “letting be” (the Eckhartian *Gelâzenheit*), an ab-solute (unfettered) inhabits the torture, the ecstasy, or the sacri-fice of the language that can only *say* it

by effacing itself. That absolute owes nothing to the language it haunts; it is absolved from it. But what name or what identity should be ascribed to that “thing,” taken independently of the work – in each case local – of letting it appear? The Other that organizes the text is not an outside of the text. It is not the (imaginary) object that one might distinguish from the movement by which it [*Es*] is sketched. To locate it apart, to isolate it from the texts that exhaust themselves trying to express it, would be tantamount to exorcising it by providing it with its own place and name, to identifying it with a remnant not assimilated by constituted rationalities, or to transforming the question that appears in the guise of a limit into a particular religious representation (in turn excluded from the scientific fields and fetishized as the substitute for what is lacking). It is to postulate behind the documents a something or other, a malleable ineffable that could be fashioned to fit any end, a “night in which all cows are black” (Certeau, 1982, p. 15).

Together with Martin Heidegger (recalled through the term *das Ding* and the reference to the resumption of the Eckhartian concept of ‘abandonment’) and psychoanalysis (recalled through the reference to the *Es* and understood by Certeau from the ‘return to Freud’ operated by Jacques Lacan), Certeau recognizes in Ludwig Wittgenstein’s thought (referred to in the note) one of the most significant contemporary presences of mysticism (see Oliva, 2021). The key terms of this elaboration concern the question of the limits of language and the apprehension of “the world such as it ‘goes on’”.

These issues are at stake in the Wittgensteinian conception of the Mystical, expressed in some concluding propositions of his *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Here we find that “Not *how* the world is, is the mystical, but *that* it is” (prop. 6.44) and “The contemplation of the world *sub specie aeterni* is its contemplation as a limited whole. The feeling of the world as a limited whole is the mystical feeling” (prop. 6.45). Finally, “There is indeed the inexpressible. This *shows* itself; it is the mystical” (prop. 6.522).

It is not possible to deepen in this article the role that the Mystical has in Wittgenstein’s early writings (Atkinson, 2009), nor the function that it plays within the *Tractatus*. What is of interest here, in order to reflect on the relationship between cinema and mysticism, is precisely the presence of three aspects in the Wittgensteinian definition of Mystical that, as we shall see, provide a valuable tool for reflecting on some of the possibilities inherent in the cinematic image.

First of all, the Mystical coincides with the limits of language, that is, with an impossibility of *saying* which, however, corresponds to the possibility of *showing*, to use a famous Wittgensteinian distinction. The inexpressible cannot be said but can show itself: the Mystical therefore indicates the reflexivity of a self-exhibition irreducible to the rules of correspondence be-

tween words and facts that, according to the *Tractatus*, structures the language.

Secondly, the Mystical indicates a particular mode of vision of the world *sub specie aeterni*, or under the aspect of eternity. Wittgenstein finds this expression, which comes from Scholastic philosophy and is frequent in Catholic theology, by reading Schopenhauer's *The World as the Will and Representation*, who in turn acquires the term from the philosophical lexicon of Spinoza. What is important for our reflection is that the Mystical is connected by its very nature with a certain way of viewing, that is, with the ability to grasp the necessary aspect in what may appear merely contingent. To see the world in its necessary aspect is to observe it with a mystical gaze.

Third point, this way of observing the world by grasping its necessary aspect brings within a feeling, the mystical feeling, which now appears as a characteristic emotional tone connected to the completeness of the world, to its appearance as a whole. It would be simplistic to define this state as happiness (although Wittgenstein speaks of the world of the 'happy', radically different from the world of the unhappy), but we can use this term to the extent that it does not indicate a particular joy (happiness for this or that object, event, etc.) but a condition raised by space and time, comparable to what Spinoza calls *beatitudo*.

Once the term Mystical is understood in the proper philosophical sense and is defined, in the light of Wittgenstein, as a feeling of the world as all concluded, due to a certain way of seeing the world as necessary and connected to the question of ineffability, that is to say, the internal limits of language, we can return to our reflection on cinema. In fact, beyond a generic reference to the mystical attitude of cinema understood by the first scholars as a connection among the cinematographic image, the kingdom of mystery, and the spiritual, it is possible to trace a type of cinematic image that is strictly mystical, that is to say, it shows the three characteristics that we have encountered through this quick reading of the *Tractatus*. The 'mystical image,' understood in the narrow sense, will face the issue of ineffability by adopting a mode of vision *sub specie aeterni* capable of giving consistency to a feeling of the world different from the multiplicity of feelings that from time to time we can experience. Not primarily narrative, this mystical image must however thematize its relationship with language questioning its referential ability.

3. To see what is impossible to see

Take the case of such a simple assertion as ‘there is a cat on the mat’. Let us also imagine that it is true that there is a cat on the mat, that is, that a cat is effectively upon a mat. However, the cat is black and is smiling, the mat is red and is laying above an ancient parquet, outside the window it is a wonderful sunny day, in the precise moment we say ‘there is a cat on the mat’ a silver airship is passing by through the sky, and so on. That is, any assertion somehow ‘decides’ (Cimatti, 2021) what it is its own field of reference, what makes it true or false, at the same time leaving aside all the other elements that could have been summoned in their place. This means that what is the referent of any linguistic entity (that is, what makes it true or false in the so-called extra-linguistic world) is previously decided by such a linguistic entity. Take the case of the word ‘book’: any actual book has a huge set of characteristics (potentially they are infinite), but only a very small subset of these ones is considered pertinent when one uses the word ‘book’. That the book is the referent of ‘book’ is not a semantic matter, rather it is nothing but the consequence of a previous linguistic metaphysical assumption that ‘decided’ that the world is made of objects. What is mysterious is not how the connection name-object is established, rather why should we presume as self-apparent that the world is a sort of huge bag full of things.

Therefore, to sustain that the referent (*Bedeutung*) of the English word ‘book’ is a book, means nothing but that its referent is already decided by the word ‘book’. That is, also the referent of a word is not properly outside language, quite the contrary, the notion of ‘referent’ is as a linguistic entity as it is a linguistic entity the ‘word’. As Wittgenstein wrote in *Philosophical Remarks*, «every instruction can be construed as a description, every description as an instruction» (Wittgenstein, 1998, p. 10). The point is that any linguistic operation at the same time presupposes and sets up a certain state of affairs: it presupposes it because an assertion – by definition – ‘describes’ a certain state of affairs. Without the prior existence of such a state of affairs there would be nothing to assert. At the same time what a certain state of affairs is depends on what the assertion, that should simply describe, has previously and inadvertently decided it to be. In this sense any description is at the same time an ‘instruction’ of how to arrange the state of affairs in such a way to fit with a corresponding assertion. There is a circularity between the state of affairs and the assertion that is supposed to simply describe it.

For the present discussion, the main consequence of such a situation is that the linguistic representation of the world, put into action by language, consists in considering it as a series of separate objects that can be assembled to form a certain ‘state of affairs’. Therefore, any living being that sees the world through the unconscious mediation of language sees it as an enormous ‘collections’ of disparate objects. It is against this backdrop (at the same time anthropological and metaphysical) that the question then arises as to what a mystical vision of the world could be. If any linguistic act at the same time describes the world as it is and prescribes how the world must be divided into different objects, what Wittgenstein calls the «Mystical» is such a position on the part of the human subject where such a double auto-contradictory stance is made inoperative. To see the world in a mystical way means not to see it as an immense set of objects arranged into states of affairs. It means to see it as a whole (this means to see the world *sub specie aeterni*). It is obvious that such a vision is precluded to the human subject, since s/he is nothing but an extraordinary tiny speck of such a whole: an eye can never watch itself directly (an eye seen in the mirror is just one of the objects we can see; the point is not to see the eye as an object, rather to *simultaneously* see the world and the eye that is seeing the world which contains the same eye that is seeing it). However, the logical and physical impossibility of a part to see the whole to which it pertains does not prevent her/him to try to make such an impossible experience.

Before proceeding any further, it is important to make explicit what prevents the human subject to have a mystical experience, since one could sustain that if such an analytical gaze is peculiar to the linguistic attitude, it is not peculiar, for example, to visual perception or imagination. The point is that once one has learned to think of the world – through the mediation of the linguistic apparatus – as a set of objects and events, s/he will keep on *seeing* or *imagining* it in such a way. Now one *sees* objects and events, even if s/he does not translate what s/he is seeing into words and sentences. In such a case one sees the world through the words of the language in which s/he unconsciously thinks and imagines. Once one begins thinking through language, an unaware mediation creeps into every cognitive and practical action. Take the case of color perception (Zhong *et al.*, 2018; Forder, Lupyan, 2019). For example, there is evidence that while the brain substratum of prelinguistic categorical color perception in infants is located in the right hemisphere, that is, the non-linguistic one, on the contrary the adult categorical color perception is mainly dependent by the left hemisphere, the linguistic one: “language-driven Categorical Perception [of colors] in adults may

not build on prelinguistic Categorical Perception, but that language instead imposes its categories on a Left Hemisphere that is not categorically prepartitioned” (Franklin *et al.*, 2008, p. 3224). Therefore, according to this kind of neurocognitive research, “there is a form of Categorical Perception [of colors] that is nonlinguistic and Right Hemisphere based (found in infancy) and a form of Categorical Perception [of colors] that is lexically influenced and biased to the Left Hemisphere (found in adulthood)” (*ibidem*). When an infans learns how to use language, it also begins thinking and perceiving through the categorial distinctions of such a language which leaves the infans unaware of such an unconscious influence. In the end one begins seeing what the language offers it to see: and language mainly offers to see objects and states of affairs. For this reason, the effective possibility of a mystical experience seems to be precluded to human beings on one side, but also an experience that is always about to show up on the other side (Wulff, 2014).

However, such an impossibility does not prevent the anthropological need (before which, it was religion that tried to offer an answer) to see the world into a completely different way, to see it not as a set of separate objects and states of affairs but rather as a unitary whole. In this perspective the cinematographic technique of editing is nothing but another manifestation of the fundamental linguistic operation of splitting the world into pieces. For this same reason “the human brain had rejected editing, as it violates the continuity to which evolution and experience have accustomed us” (Gallese, Guerra, 2020, p. 121). However, what is at stake about cinema is exactly how this seemingly radical analytical device is used as a means to produce the opposite effect, that of a unitary perception of wholeness. It is in this context that cinema can be seen as a technique that has as main (metaphysical) goal to produce on the part of the viewer what we have defined as a mystical experience. A technique, which is an artificial operation, that aims to overcome under the gaze of the viewer the analytical and spatial effects generated by the mediation of language. In this perspective cinema is a technique that tries to produce a non-technical experience of the world. A technique that tries to generate mystical – that is, non-technical – experiences. As Deleuze writes in *Cinema 2. The Time-Image*:

hence the importance of *false continuity* in modern cinema: the images are no longer linked by rational cuts and continuity, but are relinked by means of false continuity and irrational cuts. Even the body is no longer exactly what moves; subject of movement or the instrument of action, it becomes rather the developer [*révélateur*] of time, it shows time through its tirednesses and waitings (Antonioni) (Deleuze, 1989, p. xi).

What is at stake exactly is such a «false continuity», that is a continuity that is not direct and immediate, but rather an effect of continuity obtained through radical anti-continuous means. Take the case of how Deleuze describes the 1951 Ozu Yasujiro's film *Early Summer* (麦秋, *Bakushū*):

Ozu's spaces are raised to the state of any-space-whatevers [*d'espaces quelconques*], whether by disconnection, or vacuity [...]. The false continuity of gaze, of direction and even of the position of objects are constant and systematic. One case of camera movement gives a good example of disconnection: in *Early Summer*, the heroine goes forward on tiptoe to surprise someone in a restaurant, the camera drawing back in order to keep her in the center of the frame; then the camera goes forward to a corridor, but this corridor is no longer in the restaurant, it is in the house of the heroine who has already returned home. As for the empty spaces, without characters or movement, they are interiors emptied of their occupants, deserted exteriors or landscapes in nature. In Ozu they take on an autonomy which they do not immediately possess even in neo-realism, [...]. They reach the absolute, as instances of pure contemplation, and immediately bring about the identity of the mental and the physical, the real and the imaginary, the subject and the object, the world and the I. (ivi, pp. 15-16).

Through such an apparent loss of spatial-temporal coordination that still characterized what Deleuze calls the “classical cinema”, on the contrary Ozu – through “disconnection” and “vacuity” – succeeds in attaining the “absolute”, that is, a state that brings “about the identity of the mental and the physical, the real and the imaginary, the subject and the object, the world and the I”: what is such a situation if not the Mystical? It is a mystical vision that is not directly attained since such a directness is prevented by language mediation which does not stop producing separation and dualism. Thus, what is crucial here is the indirect-direct perceiving of a pure time which is no more divided into hours, minutes, and seconds. In fact, the main consequence of language is that of transforming the continuity of time into spatial disconnected fragments (Bergson, 2013). However, what specifically modern cinema does, according to Deleuze, is using a spatial device, in particular film editing, as a peculiar tool to overcome such a subordination of time to space: modern cinema, “instead of being concerned with movement-images from which it extracts an indirect image of time, it is concerned with the time-image, and extracts from it the relations of time on which aberrant movement must now depend. To adopt a word of Lapoujade's, montage has become ‘montrage’” (Deleuze, 1989, p. 41). The paradox is that such a cinema makes visible the invisibility of time through spatial – that is, non-temporal – devices.

Since the impossibility of perceiving and feeling the continuity of experience is the first and major consequence of the fact that

human cognition is mainly a linguistic cognition, cinema, on the contrary, allows to experience a mediate-immediateness, or an indirect-directedness. While language divides and prescribes the world to present itself as 'state of affairs', the time-image unites and let the life flow freely. In this vein Deleuze comments on Wells' cinema as follows: "in this freeing of depth which now subordinates all other dimensions we should see not only the conquest of a continuum but the temporal nature of this continuum: it is a continuity of duration which means that the unbridled depth [*profondeur déchaînée*] is of time and no longer of space" (ivi, p. 141). The mystical experience is the pure experience of time.

Another way to individuate such a 'mystical' character of cinema is with another Deleuze's fundamental concept, that of "virtual image": "if virtual is opposed to actual, it is not opposed to real, far from it" (ivi, p. 41). The classical opposition between the possible and the real is nothing but a way to sterilize the creativity, that is, unpredictability, of time (since the possible already preexists to the real, while the latter is only the realization of the first). On the contrary the virtual escapes from such a dualism, that is, it is always richer than the possible and the real. In this sense it is another means to experience the radical excess of time instead of trying to lock it up into an object or a state of affairs. While the dualism of the possible and the real perfectly fits the usual functioning of language (for example, in the classical separation between competence and execution, or literal and contextual meaning), the virtual as such cannot grasp any word or sentence. Finally, it is clear that the problem of the Mystical has to do with the relation between language and cinema, that is, between a technical device whose main function is to rid itself of time on one side, and another technical device whose main function, conversely, is to make inoperative language.

In this perspective the cinema of time-images is at the same time a technical operation, which could be impossible without language and its entities, as objects and states of affairs; however, and on the contrary, cinema represents the opposite possibility to overcome this same spatial language that makes possible its own existence. Therefore:

Cinema is not a universal or primitive language system [*langue*], nor a language [*langage*]. It brings to light an intelligible content which is like a presupposition, a condition, a necessary correlate through which language constructs its own 'objects' (signifying units and operations). But this correlate, though inseparable, is specific: it consists of movements and thought-processes (prelinguistic images), and of points of view on these movements and processes (pre-signifying signs). It constitutes a whole 'psychomechanics', the spiritual automaton (ivi, p. 262).

4. Conclusion: the mystical image: Godard's *Adieu au langage*

Let's try to imagine watching a film not in the usual, narrative way, as the gradual development of a story with some characters, including a beginning, a series of events, and a conclusion, with perhaps also a 'moral' added to the whole story. Such a vision is not that far from the way one could *read* a novel, that is, a prototypical linguistic entity. On the contrary, let's try to see it in the inconceivable way a non-human animal, a dog for example, could see a film, assuming it might be interested in seeing a film *as* a film (Fagot *et al.*, 2010; Cimatti, 2017). This is the first point that Godard implicitly shows us in *Adieu au langage*. In fact, one of the main characters of the film is a dog, starring in different movie scenes, even if it probably is not aware of being a character of a film. This is a point worth stressing because if such a thing like the Mystical can exist, such a Mystical is not perceived by a subject (even a non-human one) as any other usual object. The Mystical shows itself, and who participates in such an event is not aware of being part of a mystical situation. The dog, for us viewers, is properly the image of a dog, while the dog simply lives its own dog-life: to be a dog means to not distinguish between reality on one side and representation of reality on the other side. The Mystical is a situation where such a fundamental split collapses upon itself. Maybe this is the reason why in the opening scene Godard projects two sentences from the science-fiction novel *The World of Null-A* (1945) by the American writer Alfred Elton van Vogt: "Tous ceux qui manquent d'imagination se réfugient dans la réalité. Reste à savoir si la non pensée contamine la pensée".

The Mystical shows itself when «la non pensée contamine la pensée», that is, when one suddenly sees the world as a dog perceives it, directly. Usually, we perceive the world through the mediation of language, that is, as an object of our discourses and activities. Therefore "la non pensée" is nothing but the deactivation of the linguistic thinking that keeps on shielding the direct vision of the world through the mediation of the thought and spoken world. On the contrary a dog does not perceive the world as a linguistic or thinking object: for a dog there is simply the world that there is (Cimatti, 2020). One can see all *Adieu au langage* as an attempt to represent the world in a non-human way, that is, in a direct and non-linguistic way. For this reason, maybe one shouldn't consider the numerous excerpts of speech of the film as properly meaningful; rather they are mere verbal human-made sounds, as a non-human animal – the dog – could consider them. At the same

time, one must not forget that such an effect is mainly obtained through movement-images (Deleuze, 1986) and words, that is, the Mystical can only be attained through indirect means. The Mystical is not an object of perception, neither is possible to actively and purposely build up a mystical situation; it can only happen when one allows oneself to follow the flow of life. “Je ne dirais presque rien. Je cherche de la pauvreté dans le langage”² a voice says at a certain moment. The “pauvreté dans le langage” is still a form of language, even if such a language has given up prescribing the world the way it should be. The “pauvreté dans le langage” lets the world be as it simply is. Therefore, one can consider *Adieu au langage* a ‘mystical’ film because it tries, with linguistic and stylistic means, to deactivate our need to see a film as a story, that is, as a linguistic representation of reality. And when seeing the representation of something one forgets that s/he is not seeing the world, but only a *sign* on the world. Once, Wittgenstein in *Philosophical Remarks* observed that we do not perceive the flow of time, that is, ‘past’, ‘present’ and ‘future’ are nothing but linguistic abstractions. To illustrate such a point he refers to films as an example: “I do not see the past, only a picture of the past’. But how do I know it’s a picture of the past? On the film strip there is a present picture and past and future pictures: but on the screen there is only the present” (Wittgenstein, 1998, pp. 14-15).

Adieu au langage reminds us that “on the screen there is only the present”, and that one must force oneself to see the film as a dog would see it so that s/he doesn’t forget such an empirical evidence. However, sustaining that on the screen there is only the present does not mean at all that such a present is the same present of the chronological succession past-present-future; quite the contrary, such a present is properly outside time, it is a pure time without divisions. In the last ‘sequence’ of the film we see fronds of a tree moved by the wind; we can listen to the wind. Then the dog on a couch, two red poppies on the edge of a paved road, and in the end – while listening for the umpteenth time a very short passage from Beethoven Seventh Symphony – an *infans* moaning. In fact – as the same Godard wrote in a summary note about the film: “ça [the film] finira par des aboiements et des cris de bébé”³ – *Adieu au langage*, rather than finishing with the ultimate abandonment of language (this is impossible for any member of *Homo loquens*

² Modified quotation from Maurice Blanchot (1962, p. 19): “Ils cherchaient l’un et l’autre la pauvreté dans le langage”.

³ <https://artsmeme.com/2015/01/24/the-gorgeous-language-of-godards-goodbye-to-language/>

species), discloses a different ‘minor’ language, and a different – dog-like – way to stay in the world. As Deleuze wrote in *Cinema 2*, «language system only exists in its reaction to a *non-language-material* that it transforms» (Deleuze 1989, p. 29). The Mystical is such a «*non-language-material*» made visible through language. This is the internal limit of language.

References

- Angelucci, D. (ed.), *Estetica e cinema*, il Mulino, Bologna 2009.
- Atkinson, J.R., *The Mystical in Wittgenstein’s Early Writings*, Routledge, New York 2009.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980 (Eng. tr. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge, Ma – London 2008).
- Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 2013.
- Blanchot, M., *L’Attente, l’oubli*, Gallimard, Paris 1962.
- Calvet, Y., *Mystique du cinéma*, in “CinémAction”, 2010, *Croyances et sacré au cinéma*, pp. 27-32.
- Canudo, R., *Trionfo del Cinematografo*, in “Nuovo giornale”, 25 novembre 1908, p. 3.
- de Certeau, M., *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Gallimard, Paris 1982 (*The Mystic Fable. Vol. I, The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Eng. trans. by M.B. Smith, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992).
- Cimatti, F., *Il possibile e il reale. Il sacro dopo la morte di Dio*, Codice, Torino 2009.
- Cimatti F., “Arte e linguaggio. Il problema dell’esperienza estetica visiva”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11(2), 2017, pp. 30-50.
- Cimatti, F., *Unbecoming Human. Philosophy of Animality after Deleuze*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- Cimatti, F., “Una vita, indeterminatamente. Sulla relazione fra linguaggio e diritto”, *Giornale di Metafisica*, 2, 2021, pp. 485-499.
- Deleuze, G., *Cinema 1. The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1986.
- Deleuze, G., *Cinema 2. The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989.
- Epstein, J., *Bonjour cinéma*, Éditions de la Sirène, Paris 1921.

- Fagot, J., Thompson R., Parron C., “How to read a picture: Lessons from nonhuman primates”, *PNAS*, 2010, 107(2), pp. 519-520.
- Faure, É., *Introduction à la mystique du cinéma*, in Id., *Ombres solides (Essais d'esthétique concrète)*, éd. Edgar Malfère, Paris 1934 (retrieved at: http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/intro_mystique_cinema/intro_mystique_cinema.pdf).
- Forder, L., Lupyan, G., “Hearing words changes color perception: Facilitation of color discrimination by verbal and visual cues”, *Journal of Experimental Psychology: General*, 2019, 148(7), pp. 1105-1123.
- Franklin, A., Drivonikou G. V., Bevis, L., Davies, I. R., Kay P., Regier, T. “Categorical perception of color is lateralized to the right hemisphere in infants, but to the lefthemisphere in adults”, *PNAS*, 2008, 105(9), pp. 3221-3225.
- Gallese, V., Guerra, M., *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, Oxford, Oxford University Press 2020.
- Leonard, R., *The Mystical Gaze of the Cinema. The Films of Peter Weir*, Melbourne UP, 2009.
- Oliva, S., *Il Mistico. Sentimento del mondo e limiti del linguaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan, Trench, Trubner, London 1922.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Remarks*, Blackwell, Oxford 1998.
- Wulff, D., “Mystical experiences”, in E. Cardeña, S. J. Lynn, & S. Krippner (eds.), *Varieties of anomalous experience: Examining the scientific evidence*, Washington, American Psychological Association, 2014, pp. 369-408.
- Zhong, W., Li, Y., Huang, Y., Li, H., Mo, L. “Is the Lateralized Categorical Perception of Color a Situational Effect of Language on Color Perception?”, *Cognitive Science*, 2018, 42, pp. 350-364.

Il buco, or *Underground Language* in the Anthropocene¹

Elena Past*

ABSTRACT

This article follows the search for a cinematic language adequate to address the vast temporal and spatial scales of the Anthropocene, by examining *Il buco*, a film directed by Michelangelo Frammartino (2021). The film reconstructs a 1961 expedition by the Italian Geological Expedition to explore the Bifurto cave in the Parco Nazionale del Pollino, Calabria, and I suggest that in the process, it launches a quest for an underground cinematic language for the Anthropocene: a language that must reckon with visual, spatial, and acoustic limits. *Il buco*, which opens with historic footage of the Pirelli Tower in Milan, architects a vertical landscape in which commercialized words above ground are counterbalanced by the audio-visual language of the underground. In the Bifurto abyss, human language abstracts and dissolves, the language of material prosperity falls flat, and cinema expresses its yearning to watch and to listen, even as cavernous darkness and resonance challenge its ability to do so.

KEYWORDS

Underground, Anthropocene, Michelangelo Frammartino, *Il buco* (2021), Pirelli Tower, Italian ecocinema

1. *Searching for Language in the Anthropocene*

The scale of the Anthropocene, the era when the human species has become geological, is vast in temporal terms: geologists expect that humans – and the hybrid plastiglomerates and technofossils that modernity has created – will remain a geological force for millennia to come (Oppermann, 2018). The Anthropocene is also vast in spatial terms, its effects extending to every corner of the globe. Microplastics are lodged on the highest mountain peaks and radionuclides from atomic testing linger at lofty altitudes, from the stratosphere to the troposphere (Corcho Alvarado, 2014). Down deep into the earth's lithosphere, hydraulic fracking and buried nuclear waste lend evi-

* Wayne State University, elenapast@wayne.edu

¹ Thank you to Deborah Amberson for her thoughtful comments on a draft of this article, and to Lydia Tuan for her thought-provoking paper on *Il buco* at the American Association for Italian Studies annual conference in Bologna, May 2022.

dence of the intervention of the human species. If the Anthropocene is partially the process of (some, privileged, mostly white, mostly Western) humans leaving grim earthly reading material for future beings to peruse, the planetary manuscript is dense with text.

Yet despite the eloquence of these material traces, the scale of the Anthropocene in many ways confounds its representation. Projects such as the film *Anthropocene: The Human Epoch* (directed by Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal, and Nicholas De Pencier, 2019), a “cinematic meditation on humanity’s massive reengineering of the planet,” work with dramatic aerial photography and aesthetically captivating patterns – terraces, trash heaps, piles of burning elephant tusks – to attempt to articulate “our species’ breadth and impact,” as the promotional website explains (theanthropocene.org). It is questionable whether the film’s dazzling beauty, however, offers a new or useful language in which to confront contemporary environmental crisis. Stacy Alaimo has framed the scientific abstractions at the root of climate change calculus and modelling as a “view from nowhere,” identifying perspectives that, in spite of their earnest desire to understand the vast phenomena at work on Earth, may (inadvertently or not) re-entrench the “delusions of hyperseparation, transcendence, and dominance” that ushered in environmental crisis in the first place (2009, p. 28). In many ways, *Anthropocene: The Human Epoch* seems to revel in just such an abstract view, removed from time and space. With its sweeping overhead views and hypnotic rhythms, across most of its 87 minutes, the film “tracks broad ‘anthropogenic’ changes without any sense of history, causality, and contingency,” as Sara Pritchard observes in a highly critical review for the journal *Environmental History* (2020, p. 379).

So where and how should we position ourselves in order to take stock of the Anthropocene’s vast scale? What aesthetic forms speak a language most apt to encapsulate Anthropocene problems, and what should their subjects be? Disagreements about what to call the unfolding planetary emergency – Capitalocene, Manthropocene, Anthroscene, Chthulucene, etc., etc. – signal intellectual, political, and linguistic breakdowns, not to mention environmental ones. Another frequent linguistic quibble when speaking in or about the Anthropocene regards a practice that Pritchard finds “infuriating” in the film: the use of the universalizing terms “human” and of the pronoun “we” in a way that “conveniently erases disparate past and present benefits, costs, and responsibility,” as Pritchard rightly notes (2020, p. 378). Certainly, the “Anthropos” of the Anthropocene needs to be interrogated; the “we’s” must be disaggregated

and re-assembled to recognize power differentials, the politics of race, class, different abilities, wealth and poverty, geographic locations, degrees of affection. But add intellectual uncertainties to the problems of temporal and spatial scale, and it can seem daunting indeed to speak about contemporary environmental meltdown. People still need to speak – speak out, speak up – don’t they?

Robert Macfarlane, an author whose books’ eloquence and elegance stem from a deep-seated love of language and etymologies, struggles with the question of how to write about the Anthropocene in *Underland*, a book that voyages below the earth’s surface:

The idea of the Anthropocene repeatedly strikes us dumb. In the complexity of its structures and the range of its scales within time and space – from nanometric to the planetary, from picoseconds to aeons – the Anthropocene confronts us with huge challenges. How to interpret, or even refer to it? Its energies are interactive, its properties emergent and its structures are withdrawn. We find speaking of the Anthropocene, even speaking *in* the Anthropocene, difficult. It is, perhaps, best imagined as an epoch of loss – of species, places and people – for which we are seeking a language of grief and, even harder to find, a language of hope. (Macfarlane, 2019, p. 364).²

Macfarlane’s journey takes him, in *Underland*, on a series of voyages below the surface of the earth, into caves and caverns, burial places, nuclear storage facilities. He feels called to these “underlands,” he writes, because, in the Anthropocene, “things that should have stayed buried are rising up unbidden”: the anthrax spores in unfrozen reindeer corpses in the Arctic, for example, or the bodies of fallen Alpine climbers formerly entombed in ice (2019, p. 14). Yet underground, where he and the book travel on their quest, was a space where at times language was “crushed” (2019, p. 49) and at others, became “thick”: “often it felt easier to say nothing; or rather, to observe but not to try to understand” (2019, p. 364). If the underground is, perhaps, not a curious thing to write *about* (Dante’s *Inferno* being an obvious precedent), the language-crushing depths of subterranean worlds seem a curious place for a writer to physically *go* in search of inspiration.

Cinema, of course, calls on a different toolbox where language is concerned, as Christian Metz theorized in the 1960s, and it thus may find inspiration in places where written or spoken language falters. Director Alice Rohrwacher explained provocatively and simply to an interviewer:

² Macfarlane uses “we” in his narrative but takes care to acknowledge the inequities that cause many to take issue with the term “Anthropocene,” noting that ours is a moment “in which ‘crisis’ exists not as an ever-deferred future apocalypse but rather as an ongoing occurrence experienced most severely by the most vulnerable” (2019, p. 14).

si fanno dei film perché ci sono cose che non si possono dire. [...] [L]'oggetto di cui parliamo è da vedere, da vivere; qualcosa che entra in altri campi, quelli iconografici e della potenza dell'immagine; qualcosa che agisce su cose fisiche e mentali e non sulla parola (Zonta, 2017, p. 185).

Its capacity to *act* on objects and on minds, to be a material-industrial *thing*, is cinema's challenge and its opportunity in the Anthropocene. Laura Di Bianco argues that Rohrwacher and her filmmaking philosophy exemplify an Italian ecocinema, which she defines as a non-anthropocentric, bioegalitarian cinema, through "*ars et praxis*." In the case of *Lazzaro felice*, this meant scripting and filming an imaginative, non-anthropocentric storyline and producing it with producer Tempesta's Ecomuvi sustainable filmmaking protocol (Di Bianco, p. 152).³ Another of the most compelling examples of Italian ecocinema are the films directed by Michelangelo Frammartino, whose three feature-length films, *Il dono* (2003), *Le quattro volte* (2010), and *Il buco* (2021) have articulated a radically posthuman cinematic language for the Anthropocene.⁴

What happens when Italian ecocinema trains its lenses on the underground? In the sections that follow, I examine the encounters of sound and space in *Il buco*, a film Frammartino wrote in collaboration with Giovanna Giuliani, to unpack what the film might suggest regarding a language for the Anthropocene. *Il buco*, which reconstructs the 1961 expedition by the Italian Geological Expedition to explore the Bifurto cave in the Parco Nazionale del Pollino, Calabria, architects a vertical landscape in which commercialized words above ground are counterbalanced by the visual and acoustic language of the underground: a space where human language abstracts and dissolves, the language of material prosperity falls flat, and cinema expresses its yearning to watch and to listen, even as cavernous darkness and resonance challenge its ability to do so.

2. Cities, Cinema, and the Vernacular of Verticality

Before dedicating itself to the world belowground, *Il buco* establishes the *lingua franca* of the Italian economic boom, that period in the late 1950s and early 1960s when consumer spending, road-building, and petroleum consumption (among many other things)

³ Ecomuvi is a certification launched by Tempesta Film in 2013 that works to reduce carbon emissions and waste on set, and recycle, rent, repurpose, and donate materials for sets. Their website provides information about several films made following the certification protocol, as well as about the methodology (See: <https://www.ecomuvi.eu/>).

⁴ I outlined the radical potentials of the soundscapes in *Le quattro volte*, which conjures a posthuman language that avoids a focus on human voices (see Past, 2019).

increased dramatically in Italy.⁵ Within a few minutes of the film's beginning, historic RAI footage of the Pirelli Tower in Milan fills the screen. A construction elevator, mounted on the side of the building, slowly travels up the building's smooth sides. The RAI journalist on board the elevator narrates the voyage: "stiamo salendo verso l'alto." The ascent speaks volumes.

The Pirelli Tower was constructed from 1956-1960 by a team of architects and engineers led by Gio Ponti, Pierluigi Nervi, and Arturo Denuso.⁶ Together with the nearby Torre Velasca (by the group BBPR), it was considered the most eloquent expression of the "Italian approach to verticality" (Faroldi & Vettori 2015, p. 57). In *Amate l'architettura*, the aphoristic philosophical treatise written by Gio Ponti when the "Pirellone" (as it is popularly known) was being built, the architect affirms the value of modern architecture: "nitida, essenziale, pura: *pura come un cristallo*" (Ponti 1957, p. 7, emphasis in original). Although the building was largely ignored in the Italian architectural press, which preferred the historical style and social engagement of the Velasca, the international architectural response to this "spotless mirror of placid affluence" was "overwhelmingly positive" (Kirk, 2005, pp. 171, 170).

The Pirelli tower is a structure written in the Milanese architectural vernacular of the 1960s, a language worth contemplating for a moment. Architectural studies speak of "vernaculars" to refer to concepts of folk, rural, or indigenous architecture, as distinct from formal or intellectual architecture. Scholars suggest that the notion of "vernacular architecture" was canonized in 1964, when Bernard Rudofsky curated an exhibit at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York titled "Architecture without Architects." According to this critical tradition, an architectural vernacular evolves in a particular place to take account of locally available building materials and knowledges, climatic and environmental concerns, and local sociocultural codes. Rudofsky's show at the MoMA was part of a reaction against the modern and international styles like those visible in Milan's enthusiastic verticality (Benkari, 2021). Today, vernacular architecture is being evoked by architects seeking solutions to intensifying climate and energy crises, and as such is at the centre of conversations about sustainable building practices (Battistella, 2022, pp. 46-49).

⁵ See Paul Ginsborg's *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* (1989), especially the charts and graphs pp. 581-602 that document the "miracolo economico" and the precipitous growth in consumption.

⁶ Sources cite different dates for the Pirelli Tower's construction: Arnardóttir (2004) positions its construction in 1955-1958; Faroldi and Vettori from 1956-1960 (2015, p. 56).

Yet although the Pirelli Tower is not an example of “vernacular architecture” in this canonical sense, it was fluently speaking the language of boom-era Milan in ways that reflect the social and intellectual climate of the time. The Tower spoke a language of commerce, both that of the thriving Pirelli brand and the “brand” of Milanese architecture. Ponti and his team promoted their work strategically with more than a dozen publications that began before construction did, and these became a vital part of the “logiche di marketing aziendale” for Pirelli (Faroldi and Vettori 2015, 58), and in circular fashion, also for the firm’s architectural aesthetic itself. “Amate le meravigliose materie dell’architettura moderna: cemento, metallo, ceramica, cristallo, materie plastiche,” urges Ponti (1957, p. 6). In its 127 meters of glass, steel, and reinforced concrete, the Pirelli tower was architecture-as-advertising, articulating consumerist modernity through its materials, many of which were extracted from the earth and shaped, with massive energetic costs, into new forms. The Tower also communicated via its verticality, which set it apart in the landscape, where “its communicative value was not expressed in dialogue but as an individual statement about itself and its sculptural qualities” (Arnardóttir 2004, pp. 92-93). The upward thrust of the crystalline structure reaffirmed the pre-eminence of human ingenuity, the dominance of the Architect over the landscape. “L’Italia l’han fatta metà Iddio e metà gli Architetti,” proclaims Ponti provocatively (1957, pp. 3-4).

With the benefit of hindsight, it seems that the Pirelli Tower was voicing the architectural language of the Anthropocene’s Great Acceleration, the mid-century moment when, according to an international committee of geologists, “marked and abrupt anthropogenic perturbations” of all kinds began to destabilize Earth Systems (Subcommission 2019). Cities, where the majority of the world’s population now live, have been key contributors to climate change; urbanization in its present form “functions as an accelerating aspect of the Anthropocene” (Elmqvist *et al.* 2021, p. 1). As a powerful symbol of Italy’s economic boom, the Pirelli skyscraper and the rhetoric surrounding its construction exude the “hegemonic masculinity of aggressive consumption” that Stacy Alaimo identifies at the root of the climate crisis (2009, p. 26), that same view from above dominant in the film *Anthropocene: The Human Epoch*. The tower’s crystalline structure, its imperviousness to the outside, its aggressive height compared to other buildings in its vicinity, the hierarchies of corporate power stacked within its 32 floors, all meant that the Pirellone embodied the kind of triumphalist thinking that accompanied the boom.

The Pirelli Tower also wielded the considerable power to capture attention and command the gaze. Photos in architectural journals and Wikipedia pages accommodate Ponti's vision of the crystalline independence of the structure, figuring an elegant edifice whose height renders the surrounding cityscape mostly indistinguishable, a kind of visual background noise. For this reason, it seems particularly interesting that the Pirellone's representation on film, at least in a few significant examples including that of *Il buco*, takes another aesthetic form.

Architectural language has often also been the language of cinema, and the Pirellone has spoken loudly in the city of Milan since its construction at the apex of the economic boom. Perhaps most memorably, the skyscraper appeared at the beginning of *La notte*, the modernist masterpiece directed by Michelangelo Antonioni (1961), when the camera travels part of the way down its height, picturing the city reflected in the glass. Before the camera begins its descent, there is a glimpse of the Pirellone from a nearby street, but the building is in the background, in profile, and as the camera pans upward, it seems (perhaps coyly) to instead focus on a stout building in the foreground. Once the camera reaches the tower, the perspective is disorienting, because from the elevator mounted on the side of the building, what is visible is not the tower's crystalline perfection, but rather the tower-as-mirror: the city reflected on its smooth surfaces. The film that follows this abstractly elegant opening sequence articulates a critique of mid-century prosperity, lamenting the social isolation and ennui that come with riches and taking note of the growing divide between rich and poor.⁷ And indeed this critique might be seen to begin with that view of/from the Pirelli Tower, whose architectural and engineering achievements are strategically muted by the recalcitrant establishing shot followed by the disorienting close-up. In *La notte's* rendering, the Pirellone is all surface sheen and no depth: a "sheer materialization of the self-contained enjoyment of capital, the self-excitation that has no purpose, no meaning, and no message other than its own infinite perpetuation," argues Sławomir Masłon in an article about the film (2022, p. 119). *La notte* effectively denies the tower its self-excitation, destabilizing its triumphalism just as it emasculates the boom.

In the RAI footage of the Pirellone used by *Il buco*, the voyage is an ascent, not a descent, and the audience is presumably a broad Italian television public which the journalist in the open elevator addresses. In a reflection in one of the polished windows,

⁷ For more on Antonioni's cinema and the Great Acceleration, see Past (2023).

we can see the cameraman, 16mm camera, guide, and journalist all crammed into the tight space as they travel upward. Yet like in *La notte*, in *Il buco*'s chosen clip, the Pirellone is fragmentary, dizzying, and interrupted abruptly. Most important here, however, is the vast distance between that ascent and the subsequent descent into the depths of the Bifurto cave, down south in Calabria, further south than any previous Italian speleological expedition had ventured, as a title screen announces at the beginning. In *Il buco*, the Pirelli Tower dialogues with *La notte* and with the history of its construction to signal a moment in time, the 1960s boom-era. But, as a monolith built of extracted materials in a cityscape whose underground was also being plumbed, the Pirellone might also be read as a beacon, pointing (surreptitiously, perhaps) to that which lies beneath it.

When *La notte* and that RAI footage were being filmed, in fact, the notion of verticality in the city of Milan extended below the earth's surface: the first line of Milan's extensive subway system was built between 1957 and 1964, so the city's infrastructure was expanding underground as well. In their article "Un-earthing the Subterranean Anthropocene," Maria de Lourdes Melo Zurita, Paul George Munro, and Donna Houston argue that "historical changes in human-subterranean relations," from mineral extraction to urban underground infrastructures, are a critical piece of Anthropocene discourse, and that changing "sub-surface relations" is a key to addressing environmental crisis (2018, p. 301). They point out that there are a whole host of culturally and ecologically significant "undergrounds," including springs and rivers, burial sites, scientific labs, and dumps. Serpil Oppermann goes even further, charting in an article about the vast scale of the Anthropocene how human bioturbation, or the rearrangement of the geological substratum for infrastructure construction, mining, nuclear testing, and storing waste, is one of the most impactful and damaging planetary shifts of this era (2018, pp. 2-3). Regarding finding a language to address the "subterranean Anthropocene," it is important to note that many of these underground projects are specifically situated to be out of sight, however, and thus intellectually out of mind.

A question that Melo Zurito, George Munro, and Houston ask in their proposal for "subterranean political geo-ecologies" is pertinent here: "what can we learn from placing ourselves into imaginative proximity with the diverse inhuman geological agents inhabiting subsurface spaces?" (2018, p. 301). *Il buco* offers a response to this question, inviting imaginative proximity with the subsurface, while also building a range of metaphors that show how "undergrounds" proliferate around and within us.

3. *Descent to the Underlands*

Although it serves as the film's anchor to historical time, the visual and narrative signpost to orient viewers to the moment of the Bifurto exploration, the RAI footage of the Pirelli Tower is not the first image in *Il buco*. Before the loquacious journalist occupies space on the soundtrack, the film opens with a black screen. Water drips in a resonant environment and crickets create a high-pitched continuo. Gradually, the screen lightens, and sky appears through the rocky, mossy mouth of a cave. When two vocal bovines poke their heads into the frame, their bells clanging and moos echoing in the cavern, the low camera angle makes evident that the spectator is positioned below, looking up. We are, in other words, underground.

From that cave mouth, the camera will move to capture breath-taking views of Calabria's Pollino National Park, and then various frames of a weathered cowherd, Zi' Nicola, who vocalizes musical but wordless calls to his herd (often: oh-ah, oh-ah, tei, tei, tei). Cut to a dusk shot of a village nestled in the mountains, buttery lights glowing in a few windows. Cut again to a gathering of people, seated transfixed before a small television screen in front of the "Cinzano Bar." The black-and-white images illuminate a crowd of rapt faces. The entire film soundtrack is now that of the television, the RAI sequence of the ascent of the Pirelli Tower. Our vision turns to the screen, then the television becomes the screen. Up, up, up, past the 24th, 26th, 30th floors, past the office of the Vice President. The camera turns to capture the skyline, which is engulfed in haze. Cut to a black screen, silence, and the film title: IL BUCO. The title disappears and, in the background, we faintly hear a voice announcing the departure of a train for Reggio Calabria. After that, the film bids adieu to human language, at least for the most part, and to the verticality of the Pirelli Tower and Milan, and in large part to the world above ground.

As in the case of *Le quattro volte*, *Il buco* does not specifically avoid human voices; it simply refuses to prioritize them. Sound recordists Simone Paolo Olivero and Paolo Benvenuti, who worked on *Le quattro volte*, once again recorded direct sound for *Il buco*, this time joined by a third recordist, Matteo Gaetani. The philosophies and practices that they pioneered for recording sound for *Le quattro volte* – practices of attentive listening, philosophies of openness to nonhuman sound – guided them in this film as well. As in *Le quattro volte*, the recording strategy avoids directional mikes that amplify human dialogue, and instead the recordists distribute sound capture devices across a broad plane, drawing listeners into an im-

mersive soundscape.⁸ Human speech emerges, comprehensible, at various points: in a church, where the congregants chant “ora pro nobis,” or in the cave, when the explorer shouts “corda!” or “ferma!” to the teammates above her. Human sounds of other sorts are also abundant: footsteps, giggles, snuffles, music, and especially the sonorous calls of Zi’ Nicola, whose story is the film’s second significant narrative thread. But these words and sounds take their place alongside a nonhuman soundscape that is breathtakingly various: low-grumbling engines, piercing whistles, doors opening and closing, cheeping birds and crickets, clanging cowbells, honking geese, plaintive moos, anxious porcine grunts, urgent donkey brays, wind, logs crackling in a fire. Discussing the choice to have no specific dialogue track, Frammartino explained: “Volevo mantenere un equilibrio tra gli esseri umani e il paesaggio, so che le parole, se ci sono, tendono a nascondere tutto il resto” (Ardito, 2021). As in the case of *Le quattro volte*, here, too, “words are sounds in the midst of many others,” as Frammartino has said, and no more or less communicative than these (Past, 2019, p. 123).

Although the soundscape expresses a nonhierarchical, posthuman ideology, *Il buco* tells the story of an exceptional historical moment, that novel exploration of the Bifurto abyss, which would be recorded as the world’s third deepest cave in 1961. The typology of the cave is that of an “inghiottitoio,” or swallow hole; the entrance, a rocky maw in a grassy field, looks quite literally capable of swallowing the explorers who enter it. After the Pirelli Tower clip, much of the rest of the film observes the speleologists as they carefully descend into the abyss, measuring the distance they cover both because they want to map it and because, by measuring, they ensure the safe passage of their bodies through tight spaces and into precipitous drops. The first tool of measurement is sound. One of the explorers drops rocks into the cave and listens to them bounce: here, the absence of sound speaks volumes, since it signals the extent of empty space below, the distance a rock travels before clacking down on a hard surface. The second is light, and specifically flame: one person ignites a page ripped from a magazine, then drops it into the darkness. The flame illuminates the spaces around it, dancing downward and eventually disappearing. The brief gift of illumination quickly gives way to darkness; so does the sunlight that lights a few meters of the entrance but then reaches no further. Sometimes the screen is entirely black; sometimes, a small window of it is brightened by burning paper or the bulb of a headlamp.

⁸ Regarding the recording practices for *Le quattro volte* (see Past, 2019, pp. 123-152).

The last instrument of measurement is the measuring tape, which allows the creation of a scale map of the cave. It is perhaps the most intrusive of the technologies the speleologists use – but we will return to it below.

In short, through its narrative of measurements, *Il buco* foregrounds both that which is unknown and that which is absent in the film. Working against more obviously legible languages of cinema, including human dialogue and well-lit landscapes, *Il buco* foregrounds constraints: tight spaces where the camera's options (not to mention those of the human body) are extraordinarily limited, disorienting echoes, absent infrastructures. The innovation of *Il buco*, instead, is in large part its creation of a language in acoustic and visual collaboration with the Bifurto. *Le quattro volte*, a Pythagorean-inspired film, explored the transmigration of the soul through material states, human, animal, vegetable, mineral. In the process, it was attentive to speak in all those languages, in both visual and acoustic terms. *Il buco* attends to all these materialities as well, but its focus, dropping beneath the earth's surface into the smooth chambers of the Bifurto, is more specifically the lithic. Roberto De Gaetano observes, regarding the film: “[Q]ui c'è un suo divenire minerale. Ma la pietra trasuda, vive e respira essa stessa” (De Gaetano, 2021).

Living, breathing stone: this is the zone of the “inhuman”, one of the horizons of difference that new materialist scholars have called into action to nuance concepts of the Anthropocene. In his poetic book *Stone: An Ecology of the Inhuman*, Jeffrey Jerome Cohen writes that “[r]ock is thick with time and relation,” recalling the significance of grave markers, cairns, cave art, stone tools, boundary walls (2015, pp. 53-54). Reflecting on impressions of human hands in caves the world over, some of the earliest known art, Cohen observes that “Human and stone do not harmonize but meet in strange likeness and inalterable difference. Worldly entanglement thickens, intensifies” (2015, p. 54).

Strange likenesses and inalterable differences indeed characterize the cinematic aesthetic that emerges in the Bifurto. In the dimly lit lithic space, vision plays tricks. Human breath and humidity create haze. A smooth, moist, orangey-yellow surface looks flesh-like. A caver, disappearing into a narrow opening, blocks the golden light produced by a headlamp ahead of him, and the screen resembles a giant feline iris, his body a constricted pupil. The image of the eye is an interesting one, since vision is limited here, as is perspective. Between the darkness and the sightlines restricted by the contortions of the cave walls, at a certain point it becomes pointless to

strain to see, or to understand. The importance of the auditory is heightened, but its capacities to communicate sound change as they bounce off the hard surfaces.

Corda, ferma, cala. Simple two-syllable words work well in the cave's resonant acoustics, where words otherwise mush together incomprehensibly. So does a piercing whistle. "Ri – sa – lir" when needed, each syllable distinct from the one before. Sometimes, just "OH-oh" and a jiggle of the hanging ladder, a vocal and physical tug on the world above. Two speleologists in close proximity to one another can, it seems, speak to one another (although without directional mikes, their words are just a hum for the film audience), but when separated by a distance or by cave walls, they must distill language to a minimum. Much of the time, they don't speak at all. Instead, they feel their way down and through, gloved hands braced against moist walls or clutching narrow ladders.

4. *Caves, Vulnerabilities, and Changing the Cinematic Vernacular*

The metaphor of cinema-as-cave has long been a foundation of film theory, since Plato's metaphor of projection, spectatorship, and illusion captured the imagination of film theorists. Jean-Louis Baudry's influential and oft-cited essay "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" argued that cinema and Platonic *mise-en-scène* shared both the topoi of "projection, dark hall, screen," and a spectatorial position of "suspension of mobility and predominance of the visual function" (1974-1975, p. 46).

Critics have, unsurprisingly, frequently cited the Platonic cave in writing about *Il buco*, and in some ways, the static positionality of the spectator seems to be what the director envisioned in creating this film. Because of its many dimly lit images, *Il buco* was imagined for the ideal viewing context offered to viewers in a dark cinema, and because of its meticulous and dense soundscapes, its sound was designed with Dolby's immersive Atmos system (from "atmosphere") (Ardito 2021). In a screening of the film at Roma Tre's Palladium Theater in November of 2021, Frammartino, who was present, explained that "il film ha bisogno di *molto* volume," and requested that the technicians turn up the volume after the film began (Frammartino, 2021).

Yet *Il buco*, and the production crew's years-long relationship to the Bifurto, is not metaphorically cinema-as-cave, but rather *literally* cinema-as-cave. The cinematic language I described above—the language of nonhuman elements, of restricted sightlines, of scant

light—is a far cry from an “ideal vision” which “assures the necessity of a transcendence,” as Braudy suggests the cinematic apparatus does (1974-1975, p. 41). As such, might it work against the “hypermasculine” Anthropocene language Stacy Alaimo credits with enabling and legitimating toxic environmental behaviours?

To counter the “hegemonic masculinity of aggressive consumption” and the “transcendent scientific visions” that advocate for improbable technofixes for environmental crises, Alaimo advocates for an “insurgent vulnerability” based in a feminist worldview (2009, p. 26). There are ways in which the search for alternative, non-transcendent perspectives resonates with the project of *Il buco*. In the film’s press conference at the Venice Film Festival, Frammartino explained that the story of the exploration of the Bifurto was the “controistoria” – counterhistory, or counternarrative – to the story of the economic boom in Milan, one that would replace it with an underground story that had largely been invisible to Italian history.

The making of *Il buco* implicated a crew eager to occupy a different kind of positionality – one focused principally on listening, sensing, collaborating, respecting. As in the case of *Le quattro volte*, Frammartino, joined by screenplay writer Giovanna Giuliani, spent months on location, interviewing locals and speleologists, learning how to descend into caves, tracing the curves and spaces of the Bifurto. *Il buco*’s cinematic language reflects the production’s vulnerability to the contingencies of gravity, the uncertainties of darkness, the limits of vision in an extraordinarily enclosed space. Descending into the cave was an experience at the limits of the representative powers of cinema. Total darkness is possible underground; words falter; the “noise” of the cosmos is blocked out by layers of rock.

Il buco is also an intriguing next step in an unfolding project by Frammartino and his collaborators, to change the language of cinema not just on screen, but also as process of production and distribution. In this regard, Frammartino seeks to shift the stubborn centrality of the director’s role in making a film. For *Le quattro volte*, he told me that he wanted to distribute the film without his name, as director, appearing in a prominent position, and many of the Italian film posters were issued accordingly.⁹ As his renown as director grows, such a possibility becomes more difficult. Nevertheless, when he presented the film in Venice, screenwriter Giovanna Giuliani, various producers, and speleologists young and old were part of the team at the press conference (*Venezia Biennale Cinema* 2021). At the screening I attended in Rome, Giovanna Giuliani

⁹ Frammartino, interview with author, Milan, Italy, 29 June 2011.

was present as well, and Frammartino directed questions her way, eager, it seemed, to have the intensely collaborative process be recognized. Although the conventions of both cinematic marketing and cinematic criticism continue to celebrate the director's name above all, *Il buco* seems to seek to credit a more choral space than many films.

Yet although the heights of the Pirelli Tower offer a memorable visual symbol for the hubristic ambitions of the Great Acceleration, in some ways subterranean anthropoturbation is an equally eloquent signal of the extent to which planetary limits have been breached. And although *Il buco* took a gentle and collaborative approach to production, filming the descent into the Bifurto could never be an entirely innocent endeavour. There are in fact ways in which we might read the descent into "il buco" as a descent into the underbelly of the boom, a phenomenon continuous with it. The final images of the film depict the hand of a speleologist finalizing a map of the cave, rendering it legible. Here we can speculate about why Piedmontese speleologists, traveling with military vehicles and the support of the Italian military, are mapping caves in the Italian south. The history of resource geologies and extraction, not to mention the tense history of the Kingdom of Piedmont in Southern Italy, would strongly suggest that such exploration is never disinterested.

And then there is the fact that if, even in some ways, the cast and crew opened themselves to the contingencies of their space, in other ways, the film and its making dominated it. This irony is visible several times in the film when the speleologists – and their pioneering descent – are depicted from below. As they set out to plumb the depths of the unknown, sometimes pushing feet first through narrow dark enclosures, at times, the camera captures the bottom of their sturdy boots: cinema was there first, it shows us. The technique is repeated with flaming pieces of paper, which flutter downward to a camera that observes from below. It is an irony echoed in the paper that accumulates in the depths of the cave as trash. The explorers find unincinerated pages of *Epoca*, which they dropped to measure the depths ahead, featuring the faces of Richard Nixon, JFK, Sophia Loren. This trash functioned as another visual marker of the historical epoch in the film, but it also signposts how consumer waste from the north–here, brought by the Piedmontese speleologists–would be abandoned in Souths the world over.

This outrage – the fact of being preceded by human trash even while achieving a supposed "first" – offers a dark cinematic coun-

terpoint to stories of microplastics being found on the summit of Mount Everest. It also offers a new perspective on cinema-as-cave. In the interview cited at the beginning of this essay, Alice Rohrwacher affirmed that “la caverna è il luogo principale del cinema.” But she frames this idea in terms of her ecologically engaged awareness of what cinema can envision, and what cinema *does* as the process of envisioning unfolds. She tells a story of going to visit friends who were speleologists, and then discovering several films of caves they’d shot in Super 16:

Era sera, abbiamo acceso il proiettore e caricato le bobine, e subito è apparso un luogo favoloso, una sorta di giardino di pietra che avevano filmato. Medusa di cristalli, filamenti, colonne possenti... [...] In quel momento mi sono resa conto che tutte quelle forme erano nate e si erano sviluppate al buio. Ora, tornando al cinema, noi stiamo parlando di una luce che entra dentro una caverna e ci racconta un mondo che esiste perché la luce lo porta in vita e ci permette di vederlo con tutte le sue stalattiti, ma può anche rovinarlo (Zonta, 2017, p. 186).

Rohrwacher’s “epiphany,” as Di Bianco dubbed it, recalls how while stories “can teach us to look at, restore, and safeguard [...] friable landscapes, the act of filmmaking can alter or even ruin certain fragile beauties” (2020, p. 161).

Cinema’s desecration of landscapes is something of which Frammartino is well aware: “Noi siamo contaminanti per la grotta,” he agreed in discussing the film in Rome, acknowledging the danger of entering fragile subterranean ecosystems. “Noi siamo il virus.” Yet entering the cave can also be read as an act of mediatic discovery, an acknowledgment of the close ties between media cultures and the underground. Metals and minerals are essential for mediation—from the silver in celluloid film stock to silicon and gallium for semiconductors (and we could go on). Jussi Parikka’s *A Geology of Media* lays out how “media history conflates with earth history; the geological materials of metals and chemicals gets deterritorialized from their strata and reterritorialized in machines that define our technical media culture” (2015, p. 35). For cinema, entering “il buco” is also, in a sense, going home.

5. *Catastrophe, or, Reaching the Bottom*

Whether the search is for something sufficiently pragmatic to incite action, visionary enough to express its scale, or theoretically capacious enough to encompass its diverse causes, finding a language adequate to the Anthropocene proves difficult. The editors

of *Arts of Living on a Damaged Planet* write of the contemporary ecological moment that: “Living arrangements that took millions of years to put into place are being undone in the blink of an eye. [...] The enormity of our dilemma leaves scientists, writers, artists, and scholars in shock” (Gan *et al.* 2017, p. G1).

This sense of shock sent Robert Macfarlane underground in search of language to the material place where “catastrophes” unfold, in etymological terms:

An aversion to the underland is buried in language. In many of the metaphors we live by, height is celebrated but depth is despised. To be ‘uplifted’ is preferable to being ‘depressed’ [...] ‘Catastrophe’ literally means a ‘downwards turn’, ‘cataclysm’ a ‘downwards violence’. (Macfarlane, 2019, p. 13)

Although *Il buco* descends to the underlands, where language is crushed by the acoustics, the weight, and the constraints of geology, a new language nevertheless emerges. One of the most significant ways the film creates this language is in the dialogue between above and below ground, between the cave mouth (that “swallow-hole”) and the open mouth of Zi’ Nicola, who falls ill midway through the film, and thereafter lies in bed, attended to by his fellow cowherds and barely breathing.

In a lengthy sequence we might consider the final montage (although it lasts for the final 45 minutes or so), the film alternates with slow, pulsating regularity between spaces below and aboveground, suturing parallels between the world of the Calabrian cowherds and the world of the Piedmontese speleologists. Aboveground, a physician peers into Zi’ Nicola’s eyes with a pen light. Below, a flashlight beam presses against the edges of a dark, narrow aperture in the Bifurto. Above, the elderly cowherd’s breath slows, falters. Below, the intensity of the soundscape grows, while above, the sounds of the mountain plain are gentle, quiet.

Below, the resonant sounds of enormous cavern-echo chambers give way to the more subdued sounds of a small stone room. One speleologist looks up at her companion, who has just made his way through the narrow passage, feet first. Their headlamps light a golden stone wall and a still brown pool. She waves her hands horizontally, in a crossing motion. *Finito*, her hands say. They’ve reached the bottom. They breathe.

Above, dusk falls on the cowherds’ hut, where Zi’ Nicola lies in a bed, breathing no more. His companions smooth a rough blanket over his head, and then they carry him out into the light. The door closes behind them, leaving an empty dark room.

Both sequences depict endeavours that might be carriers of

massive significance: the final destination of an ambitious human expedition; the end of a life. Yet in the ecocinematic language of *Il buco*, these “events” are placed in dialogue, via a cinematic parataxis that represents the film’s ethical position. Both are capable of signifying something universal: a quest, the arc of a life. Both, though, are gently and deliberately uneventful: quiet, specific, private, and undramatic.

Here, I suggest, is a proposed alternative language for the Anthropocene’s unfolding catastrophes, a cinematic vernacular for what Anna Tsing, Andrew Mathews, and Nils Bubandt call a “patchy Anthropocene.” Their proposed Anthropocene thinking works against grand narratives (like the crystalline Pirellone)—the idea of “a big, universal, and scalable dream world” where technocrats, “green capitalism,” or ecomodernism promise to save humanity from catastrophe using the same intellectual toolkit that created ecological disaster (2019, p. S192). The anthropologists argue, instead, that hope is not scalable, because it requires “collaboration – open and curious – across multiple registers of knowledge” (2019, p. S193).

Il buco’s language is not the apex drama of tipping points, not the terrifying figuration of falling ice shelves and burning rain forests, typical of climate change documentaries. Not the majestic, awe-inspiring story of entanglement with the more-than-human world on display in David Attenborough’s BBC series. To listen to the language of the Bifurto is to entrust oneself to a film that will offer only patchy views of the underground landscape, providing scant illumination. It is to acknowledge that even in the deepest chambers of the earth, even in the furthest point south, capital precedes the human; waste marks human passage. It is a cinema that opens its microphones and its lenses to the world, a cinema that watches and listens, even when things are nearly impossible to hear or see. A cinema that comes to an end point and accepts its limits and its despoliations, even as it tries to minimize them. A quiet Anthropocene language, one that doesn’t claim to know the solutions: one that believes it is worthwhile to stop to listen to the multispecies, sometimes indistinguishable, voices of others.

References

- Alaimo S., *Insurgent Vulnerability and the Carbon Footprint of Gender*, in “Kvinder, Køn & Forskning”, 26/3-4 (2009), pp. 22-35.
Ardito, S., ‘Il Buco e il premio speciale alla mostra di Venezia. Intervista al regista Michelangelo Frammartino’, *Montagna.tv*, 23

- September 2021. Available at: <https://www.montagna.tv/188648/il-buco-e-il-premio-speciale-alla-mostra-di-veneziah-intervista-al-regista-michelangelo-frammartino/> (Accessed: 7 October 2022).
- Arnardóttir, H., 'Architecture and Modernity in Post-war Milan', in R. Lumley, J. Foot (eds.), *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Italy from the 1950s to the Present*, University of Exeter Press, Exeter 2004, pp. 90-99.
- Battistella, A. 'Build on the margin. Contemporary Vernacular Architecture in Gaza', in M. Ricci, M. Pasquali, S. Mannocci (eds.), *MedWays. Open atlas*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, pp. 45-55.
- Baudry, J.L., *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in "Film Quarterly", 28/2 (1974-1975), pp. 39-47.
- Benkari, N. *et al.*, *Research Trends in Vernacular Architecture: A bibliometric study*, in "ISVS e-journal", 8/2 (2021), pp. 72-91.
- Cohen, J.J., *Stone: An Ecology of the Inhuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.
- Corcho Alvarado, J.A. *et al.*, *Anthropogenic radionuclides in atmospheric air over Switzerland during the last few decades*, in "Nature Communications", 5/3030 (2014), pp. 1-6.
- De Gaetano, R., 'Il respiro delle immagini', *Fata Morgana Web*, 29 August 2021. Available at: <https://www.fatamorganaweb.it/il-buco-michelangelo-frammartino/> (Accessed: 7 October 2022).
- Elmqvist, T. *et al.*, *Urbanization in and for the Anthropocene*, in "Urban Sustainability", 1/6 (2021), pp. 1-6.
- Faroldi, E., Vettori, M.P., 'La costruzione verticale come trama urbana. Il laboratorio milanese', in A. Coppa, L. Tenconi (eds.), *Grattatuole. Un secolo di grattacieli a Milano*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2015, pp. 52-62.
- Gan, E. *et al.*, 'Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene', in A. Tsing, H. Swanson, E. Gan, N. Bubandt (eds.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017, pp. G1-G14.
- Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1934-1988*, Einaudi, Turin 1989.
- Kirk, T., 'Two Towers for Milan: Ponti's Pirelli vs. BBPR's Velsaca', in *The Architecture of Modern Italy, Volume 2. Visions of Utopia, 1900-Present*, Princeton Architectural Press, New York, 2005, pp. 166-173.
- Melo Zurita, M.D.L., George Munro, P., Houston, D., *Un-earthing the Subterranean Anthropocene*, in "Area", 50/3 (2018), pp. 299-305.
- Di Bianco, L., *Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's Lazzaro felice*, in "The Italianist", 40/2 (2020), pp. 151-164.

- Frammartino, M., Introduction and question and answer session, screening of *Il buco*. Teatro Palladium, Rome, 22 November 2021.
- Macfarlane, R., *Underland*, W.W. Norton & Co, New York 2019.
- Maslon, S. *Looking for Something New: Antonioni's La notte and Specters of Femininity*, in "Camera Obscura", 37/1 (2022), pp. 114-147.
- Oppermann, S., *The Scale of the Anthropocene: Material Ecocritical Reflections*, in "Mosaic: an interdisciplinary critical journal", 51/3 (2018), pp. 1-17.
- Parikka, J., *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.
- Past, E., *Antonioni's Anthropocene and Guerra's Enchanting Gardens*, in "JICMS", 11/1 (2023), pp. 41-59.
- Past, E., *Italian Ecocinema Beyond the Human*, Indiana University Press, Bloomington 2019.
- Ponti, G. *Amate l'architettura: l'architettura è un cristallo*. Società Editrice Vitali e Ghianda, Genoa 1957.
- Pritchard, S., *Dangerous Beauty: Aesthetics, Politics, and Power in Anthropocene: The Human Epoch*, in "Environmental History", 25 (2020), pp. 377-382.
- Subcommission on Quaternary Stratigraphy, "Working Group on the 'Anthropocene': Results of Binding Vote by AWG", 21 May 2019. Available at: <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> (Accessed 7 October 2022).
- Theanthropocene.org, "The Anthropocene Project: The Film", *The Anthropocene Project*. Available at: <https://theanthropocene.org/film/> (Accessed 12 September 2022).
- Tsing, A.L., Mathews, A.S., Bubandt, N., *Patchy Anthropocene: Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, in "Current Anthropology", 60/Supplement 20 (2019), pp. S186-S197.
- Venezia Biennale Cinema: Conferenza stampa del film *Il Buco*. September 2021. Available at: <https://www.raiplay.it/video/2021/09/conferenza-stampa-del-film-IL-BUCO-Venezia-78-b00faea6-9e-da-406a-a0d0-7dfb86c083fe.html> (Accessed: 7 October 2022).
- Zonta, D., *L'invenzione del reale: Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Rome 2017.

A “Strange Topography of Edges”: Saying Goodbye in Godard and Antonioni

Timothy Campbell*

ABSTRACT

In much of the film criticism dedicated to Michelangelo Antonioni, endings loom large. From *L'avventura* to *L'eclisse* to *Blow Up*, critics have focused on how Antonioni's films end and what lessons an audience ought to draw from them. Often, they emphasize the existential, the ironic, or more simply the poignant. This essay takes a different tack in its examination of the ending of a later film of Antonioni's, *The Passenger*, finding in its ending hints about the nature of dispossession. It argues that the film pushes forward a perspective on cinema in which cinema itself becomes an invitation to exit into openness. Through a comparison with Jean-Luc Godard's 2014 *Adieu au langage* in which the post-linguistic image is shot through with pathos about what comes after the human, the essay finds in *The Passenger* a response to Godard's dire symptomatology of the contemporary world mesmerized by its digital devices. It does so by employing the notions of interregnum as well as what Jacques Derrida in a different context refers to as “the apparatus of edges” in order to see where borders and boundaries become visible. In the transformation of lines into edges, borders can be trespassed. The essay concludes with a reflection on the cinematic interregnum more broadly and the need to consider movement and birth together as forming what Jean-Luc Nancy refers to as “an open totality.”

KEYWORDS

Antonioni, Godard, interregnum, apparatus of edges, dispossession.

Anyone who has watched the films of Michelangelo Antonioni remembers the endings. Sometimes they end with a whisper, whether it be *L'avventura's* in which Claudia comforts Sandro, as his troubled relationship to his own masculinity has been uncovered or *La notte*, where a bereft Giovanni prostrates himself before Lidia while she acknowledges his failings and hers. Antonioni's later films speak louder, witnesses to the mysteries of perception as stories and personalities dissolve. There is *Blow-up's* playful destruction of who actually sees, while *Red Desert's* poisonous yellow fumes at film's end mimic an end-of-the-world scenario worthy of Ernesto de Martino (De Martino, 2019). Along the same lines resides the

* Cornell University, tcc9@cornell.edu

most famous of all Antonioni's endings: the end of the world of *L'eclisse* where planetary destruction begins six minutes before a Roman street light finally burns out. Antonioni's endings invite the spectator to see situations as they "really are" or as his characters see them, which of course is paradoxical as the creation of these situations takes place through the height of artifice. The effect sometimes seems to be a modern updating of what Machiavelli famously called "the real truth of the matter" [*la verità effettuale della cosa*], with Antonioni continually asking the spectator to be more courageous when confronting the real; to embrace the challenges of understanding when the tendentious nature of perceptions is on display; to see the indeterminable nature of what they are seeing (Machiavelli, 2009, p. 108).

Why attach so much importance to endings? It may have to do with a claim of Chekhov's that Antonioni repeats in an interview: "Whoever invents new endings for dramas will have initiated a new era" (Tomasulo, 2008, p. 167). Indeed, one finds in all of the endings I mentioned above what appears to be an obsession on Antonioni's part for endings and for initiating new eras. Not exactly the modernist adage, "Make it New," this seems more in line with linking cinematic invention to existential drama. Nowhere more than in his last great film, *The Passenger*, does Antonioni herald the initiation of a new era by inventing a new ending. And what an ending he gives us.

The means by which he announces this new era are part of my interest in writing about *The Passenger* and how Antonioni bids adieu to one era and commences with a new one, but not all of it. In an earlier work, *The Techne of Giving*, I discuss how Antonioni's films register the emergence of a generous form of life through a playful deployment of the cinematic apparatus that creates conditions in which the spectator and some figures on film, particularly the actress, Monica Vitti, are invited to embrace touch and to abandon grasping. By highlighting the difference between touch and grip, I make the case that Antonioni is urging the spectator to identify less with what they see on screen, and opt instead to dispossess (Campbell, 2017). Turning to *The Passenger*, I wonder in the following pages whether it is possible to understand the film as pushing forward these earlier invitations to dispossess in such a way that a new era begins precisely because an ending for possession has been fashioned. How, in other words, might Antonioni's cinema lead beyond the language of possession to a space of potential?

My essay is divided into three parts. In the first I describe the contemporary moment of cinema in terms of an interregnum where

I feature Jean-Luc Godard's 2014 film *Adieu au langage* as sketching how difficult it is for a new era to be born. In the second I bore down on the ending of *The Passenger* in order to highlight the affinities and differences with Godard's film, while also pushing forward trespass in a context of lines that are now edges. In the third, I raise questions concerning the merits of dispossession of language and identity more generally in the contemporary context.

1. *Always Say Goodbye*

How does Antonioni's *The Passenger* lead us beyond possession in a context of trespassing images? In order to begin to answer, some preparatory work is needed, especially around the relation between an era that ends and another that begins. Clearly, when a new ending is being invented, such as the ones that Antonioni is so keen on filming, another ending must also be drawing to a close. In this movement between ending and beginning, when an era is about to commence, a space opens. Zygmunt Bauman, writing in the long shadow of Antonio Gramsci, calls these moments "the time of the interregnum."

Gramsci detached the idea of "interregnum" from its habitual association with the interlude of (routine) transmission of hereditary or electable power. He attached it to the extraordinary situations in which the extant legal frame of social order loses its grip and can hold no longer, whereas a new frame, made to the measure of newly emerged conditions responsible for making the old frame useless, is still at the designing stage, has not yet been fully assembled, or is not strong enough to be put in its place (Bauman, 2012, p. 49).

Interregnum marks the space and time before the arrival of a new era, when everything remains uncertain. Experiences of intense poignancy can be felt, moments of heightened sensitivity and powerful affect are produced, linked to the knowledge that one has arrived at the end. At the same time, not all endings elicit new eras. Not every death, or departure, or disappearance sets a new era in motion. Indeed, more hackneyed endings are far more likely as Antonioni's citation of Chekhov implicitly suggests. This might account for the discrepancy in the duration of interregnums, from days to years, which raises the question: What kind of new endings set in motion new eras?

Consider on this score the endings and beginnings of Jean-Luc Godard's film *Adieu au langage*. Appearing in 2014, *Goodbye to Language* has been the subject of numerous essays and reflections,

many of which highlight the 3D elements of the film in relation to the kind of farewell that Godard is presenting.¹ Of particular interest, however, is the film's portrayal of and response to what some have called a "post-linguistic moment," when new visual technologies and social media intersect with how cinema is made. In the film, images often float and flit about or end abruptly, seemingly independent of any individual or collective subjectivity. The style recalls of course many moments from both Godard's long video, *Histoire(s) du cinéma* and *Film Socialisme*, especially the third section.² These images do not appear to belong to anyone, precisely because Godard uproots them from a controlling subjectivity to which they may be said to belong. This forms part of a long tradition of cinema that James Leo Cahill has described as "cinema's Copernican vocation," namely "to displace the centrality of human mediations of the immediate visible world" (Cahill, 2019, p.16). Godard's films historically have played a central role in displacing that centrality as Conall Cash explains in a terrific reading of Godard's *Vivre sa vie*, but *Adieu au langage* pushes Godard's earlier films further so that the spectator may well wonder if the "human mediations" that Cahill has in mind on the world have drifted to such an extent that *logos* itself has broken down (Cash, 2021). For all these reasons, *Goodbye to Language* may prove helpful in imagining what an archive of extended goodbyes in a cinematic interregnum might look like and so help us position *The Passenger* as both a forerunner of the later Godard as well as future respondent.

Godard's *Adieu* is a deeply perplexing film. On the one hand, we are invited to say goodbye to language across the different sections, each with different titles (language, metaphor, and adieu, for example). On the other, the film veers among a series of motifs linked either to music, to the spoken word, to citations of images taken from other media, or to written texts from literature and philosophy, primarily. In addition, we witness what appears to be a kidnapping off-screen, a woman being chased, amorous trysts

¹ For recent readings on Godard's film, see Craig Keller, "Adieu au langage: The Form of the Interview," in *Cinemasparagus*, September 08, 2014, <https://cinemasparagus.blogspot.com/2014/09/adieu-au-langage-form-of-interview.html>; Andrew Utterson, "Goodbye to Cinema? Jean-Lud Godard's *Adieu au langage* (2014) as 3D Images as the Edge of History," *Studies in French Cinema*, 2019, vol. 19, no.1: 69-84. An indispensable reference work for the film is Ted Fendt's "Adieu au langage" – "Goodbye to Language": A Works Cited," 12 October 2014, <https://mubi.com/notebook/posts/adieu-au-langage-goodbye-to-language-a-works-cited> [accessed 15 November 2022].

² 'Money is a public good': Godard's *Film Socialisme* and Bernard Maris, *Studies in French Cinema*, Vol. 19, no. 1, p. 40-54; Samuel Bréan. "godard english cannes: The Reception of Film Socialisme's 'Navajo English' Subtitles," in *Senses of Cinema*, 2011; <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/godardenglishcannes-the-reception-of-film-socialismes-navajo-english-subtitles> [accessed 25 October 25, 2022].

between a man and a woman, and most importantly videos of a dog, who appears to be the film's star. Godard also intersperses dialogue with citations to philosophical texts, all offered in tandem with images as a form of seeming commentary on the texts and vice-versa. Repeatedly though, the connections among them have gone missing along with a sense of a *logos* anchoring the film's meaning. What remains clear is that each of these motifs (including the dog I would argue) function as a mode of saying goodbye announced in the film's title.

Much, therefore, will depend on how we see and hear Godard's goodbye to language. Initially, it may be helpful to speak of the film's apocalyptic tone: there is talk and images of war, of bodies, which are interspersed with scenes of nature, beautifully rendered and often overexposed, separated with dialogue that often goes nowhere, as well as a highlighting of the distance between bodies, and the ever-present cell phone and google – all suggest that bidding adieu will be traumatic as it involves a certain amount of violence on bodies and the language that these bodies speak or formerly spoke.³ The event of saying goodbye to language has devastating consequences according to the film, due to the exiting out of the relation between reality and language caused by the sheer explosion of images across different platforms and media. We do not look at the film to see translations of what qualifies as reality, but instead are thrown into a visual world in which the relation between *logos* and reality has become unmoored. An apocalyptic tone is featured in such a situation when the perception of objects wanes and with it the possibility of objectively transforming the situation that Godard's film is elaborating (see Derrida, 1984).

There is of course much to lament about the situation, though it is more helpful to ask how the different moments of the film might be linked to a visual and political interregnum. Returning to Bauman and the extraordinary moment he describes in which one order “loses its grip” while another is still in its early stages, we might say that Godard juxtaposes images that have not ended their ties to *logos* (we see undressed bodies that still speak, that still maintain a relation to a subjectivity born of language) with other images that appear autonomous, by which I mean those that do not

³ Godard is of course no stranger to apocalyptic tones. In an interview with Dick Cavett on American television in the 1970s, Godard notes that images are never only one thing but consist of actually two images that vie for domination. The same dialectical reading of image is on display in *Adieu* but here it appears that the proliferation of images across media has so altered the power of the image that cinema is at a loss (of power, of language). “Jean-Luc Godard Interview with Dick Cavett (1980) – Sauve Qui Peut.” <https://www.youtube.com/watch?v=BdeHqesLx4s> [accessed 15 November 2022].

require any subjective connection to sense-making. In the encounter between these two relationalities (of image to language and image to itself), the old era nears its end as goodbyes have begun.⁴

Godard confirms such a reading when he cites the opening of Alain Badiou's *The Rebirth of History* in his film:

What is going on? Of what are we the half-fascinated, half-devastated witnesses? The continuation, at all costs, of a weary world? A salutary crisis of that world, racked by its victorious expansion? The end of that world? The advent of a different world? What is happening to us in the early parts of the century – something that would appear not to have any clear name in any accepted language (Badiou, 2012, p. 1).

Simply put, we do not know what is going on and the confusion mesmerizes us. For Badiou, the fact that we are fascinated proves that we are devastated politically and ethically: where there is no clear name for our condition, it is unclear how one might even begin to respond. At the same time, not being able to make sense of this “world” may be salutary. Godard here takes Badiou's diagnosis to heart and plots his film as a way of visualizing this experience of a world that does not yet have a clear name that we might give it. Later, in a citation from France-Lanord Hadrien's *Heidegger: une pensée irréductible à ses erreurs*, Godard recognizes a potential cause for the failure to witness the situation: “Reste à savoir si de la non-pensée contamine la pensée” (It remains to be seen if non-thought contaminates thought). The interregnum that Godard presents includes the possibility that the non-thought that characterizes human interaction with digital technology might not necessarily be as catastrophic as one might have expected. Here the appearance of books in the film suggests that they enjoy a relation to thought that digital devices do not, though one might well respond that placing one's hope in books, given the ubiquity of devices and technology, offers only the flimsiest of hopes.

These impolitical features of the interregnum – a struggle between the thought of the previous era and the non-thought of the new – are ones that we do well to reflect upon. In the first part of the film characterized by kidnappings and the repeated fragmentation of the film's narrative, Godard is pushing us to acknowledge both an anthropological risk when worlds end but also the potential that cinema, Godard's cinema, can provide, in what we might choose to call an exorcism. Ernesto de Martino, for instance, speaks

⁴ Consider on this score Marramao's perspective on interregnum, namely that it is only by grasping that “untimely fold of the present capable of bringing out enduring features and changes, forms of continuity and breaks, the past of what is new and the memory of the future” (Marramao, 2020, p. 16).

of experiences that become available as worlds end, and the need for these as forms of “solemn exorcism against such a radical risk” of worlds ending: the non-thought of the new era, in other words, can still be challenged (de Martino, 2019, p. 185). To the degree that the proliferation of images driving the society of the spectacle continues, the language for thinking and the language to think will be at risk; the tools of exorcism may no longer be enough, in a kind of “inertia of repeating” (de Martino, 2019, p. 325). On this score, Godard’s goodbye to language may mean saying hello to non-thought in all its terrifying forms without the immediate aid of exorcisms.

And yet we should hesitate. In another intertextual moment, Godard cites a passage from Jacques Derrida’s *The Animal that Therefore I Am*: “Il n’y a pas de nudité dans la nature. Et l’animal, donc, n’est pas nu parce qu’il est nu.” (There is no nudity in nature. And the animal, therefore, is not nude because it is nude.) The passage is an obvious reference to the previous moments in the film in which a nude man and a woman speak to each other, watch television, shower, or read. These images Godard later extends, after his citation of Derrida, to the star of *Adieu*, the dog. We see it inside and outside, swimming (or being carried away) in a river, or foraging and walking; the hint here, after the inclusion of the Derrida quote, is one of an affinity between the nude humans we have seen inside and the non-nude dog outside. To the degree that humans drift to the animal in the interregnum of a broken *logos*, they will no longer be nude: they are “not nude” because they are now “nude.”

Consider at this point that the dog does not encounter nature in the film in those shots in which it is featured, but is *in* nature. Furthermore, the dog leaves traces, tracks in the snow, both inside and outside. One possible reading might be that with the onslaught of images that contaminate thought with non-thought, humanity is increasingly animalized in such a way that the human animal is no longer nude and so is drawn closer to nature; it is on its way to ending its separation from nature. We can say this differently: bidding farewell to language and saying hello to the human animal no longer nude, a new way of living, of speaking – all in 3D according to Godard – is possible. If *Adieu*’s dog is an any indication, then the new era of non-thought may take the form of an animal, which institutes a new era precisely because a new ending for humanity and for language has been fashioned.

To be clear, in Godard’s reading this new era depends for its beginning on the fracturing of *logos* that makes an outside available

where none was before. Godard observes as much when he cites Rilke's "Eighth Elegy" of the *Duino Elegies*: "Ce qui est au-dehors, écrivait Rilke, nous le savons que par le regard de l'animal" (What is outside, wrote Rilke, can be known only via an animal's gaze). A confluence of non-thought and a severed relation between language and *logos* make it increasingly difficult to know the outside since the human animal struggles to distinguish its own gaze from an animal's. Cinema will remain – perhaps – one means, Godard is suggesting, by which we can continue to do so.

2. *The Passenger's Passage*

What can we take from this reading of this linguistic and cinematic interregnum that Godard believes we inhabit? First, the film registers the effects of image saturation on the human animal and suggests that a greater animalization of the human results. Equally, the new era emphasizes the likelihood of failing to distinguish inside and outside. Witnessing of the sort that was possible in the previous era is imperiled unless it employs the farewell that Godard is attempting here. Second, and this is key for my reading of Antonioni, the camera witnesses the moments of ending while at the same time adopting a position that shows and occludes what is to come (or what will come or what has already come). We face the paradoxical situation of seeing what is to come only because what is seen has been severed from a subjective position; from a recognizable subject who has been pushed into a post-linguistic position. Cinema not only is the means to witness without a subject but provides the means to witness the effects of the breakdown in witnessing on subjects by other subjects.

Which brings us to Antonioni's *The Passenger*. Antonioni navigates some of the same terrain as Godard does but with a difference: he encourages the spectator to become more comfortable with the way cinema urges them to trespass the holding of images as their own by offering cinema's ability to trespass as a model for openness. To begin: *The Passenger* recounts the story of a reporter, David Locke, who exchanges his identity with another man, David Robertson, after the latter has died in a room of a hotel they share in an unnamed African country. In what occasionally seems like a dramatic send up of a spy thriller, with the film trotting across different European countries, furtive meetings, the introduction of "the Girl" in Barcelona, and the frantic search for Locke by Rachel, his former girlfriend, Antonioni plays with many of the same exis-

tential themes that had to that point characterized his earlier films: ennui, the threat of truth-telling, subterfuge – all the themes of a European bourgeoisie blind to its own alienation that we have come to expect from an Antonioni film. In my earlier study of the director as a kind of prelapsarian thinker of biopolitics, I make the case that Antonioni employs gestures as a way of signaling a generous form of life in which touch substitutes for gripping in what evokes an affirmative biopolitics based on dispossession. *The Passenger* slows the process down by elaborating a notion of possession that needs to be trespassed, with cinema itself ultimately showing the way to do so. It is through cinema that we will find the outlines of a new era characterized by its openness and dispossession.

The film opens with a man clearly at the end of his professional and perhaps physical life. We learn that he is journalist seeking interviews in an unnamed country in Saharan Africa and we see that he is willing to risk his own death to do so. It is this near experience of death that prefaces the death of the other white and European hotel guest with whom he will change identities, whom we glean has the same first name as our protagonist: David. Indeed, the earlier encounter with death appears to have altered the journalist's relation to his own life and here Antonioni employs, mostly unconsciously I suspect, a whole series of colonial tropes about Africa and the European who figuratively and literally loses himself there. When the journalist happens upon the death of his doppelgänger, he exchanges his own identity with the other: David Locke becomes David Robertson, whom we and Locke quickly learn was an arms dealer.

In a continuation of what feels like an international thriller where the protagonist learns fitfully who he was and now is, here Locke/Robertson learns who he is not and who he never was. For Antonioni, there appears to be something in the profile of Locke as a reporter – the film in Italian is *Professione Reporter* – which makes him susceptible to adopting the identity of a dead man. Of particular relevance for Locke's tenuous hold on his prior identity is the fact that he was in the process of being emptied of it – the deserted spaces of the country on which he is reporting and where he nearly dies – are meant to showcase that he is “suffering less from the absence of another than from the absence” of himself (see Deleuze, 1989, p. 9). This suggests in turn that the spaces Locke sees and then inhabits circulate not only through his own absence but the absence of Robertson too. We might refer to this as a kind of optical interregnum, in which two absences meet in a space in which identity and seeing are reciprocally contaminated.

Having come to the end of the line in a non-descript border town, Locke/Robertson and “the Girl” retire to a room, the former exhausted by the ordeal of carrying two identities and being neither; there is also the matter of the assassins. It is here that Antonioni’s ending begins to take shape. We notice the camera slowly lifting off of the bed where Locke lies after the “Girl” has exited, and then see the camera take up a position in front of a grated window, one of the most famous in all of cinema. It looks out to see those outside, one of whom is looking in; it is the “Girl” who is now outside. As the camera dollies closer to the window, we notice that Antonioni is framing each of the figures that arrive, the older man, the child who is playing, and then the assassins looking for their arms dealer, through the grates of window.

Clearly, Antonioni is elaborating the screens the spectator looks out from into much smaller screens but he does so only after he has shown the viewer in a prior sequence the space of the room that the camera will exit from. In the earlier sequence we had seen Locke opening the window and noticed how the camera moved right up to the grates without passing through them. Indeed, it panned left to let the spectator see the sky before returning safely to Locke with his back now turned to the window. The impression is typical of many interior shots: Locke cannot leave the hotel room because he is enclosed there. When Antonioni ultimately breaks through the confines of the room soon after, which happens nearly or very nearly after Locke has been murdered, he clearly intends for us to link his death to a capacity of the camera to trespass the confines of the room.

This is another goodbye, not the one that Godard is after with its animalizing potential, but one that has been central to the film to this point: Locke’s trespassing of the borders of his identity along with that of another and with it the line between who lives and who dies. Here the theme is made visible in shocking fashion by showing how the boundary of inside and out, interior and exterior, is punctured. For Antonioni, the mode of bidding farewell involves precisely the question of how to trespass and then pass through what was enclosed inside. In other words, he urges the spectator to become a passenger.

What does it mean to be a passenger? Derrida, writing on Seneca and death, captures the stakes.

[T] discourse on death also contains, among other so many other things, a rhetoric of borders, a lesson in wisdom concerning the lines that delimit the right of absolute property, the right of property to own life, the proper of our existence, in sum, a treatise about the tracing of traits as the borderly edges of what in sum belongs to us [*nous revient*] (Derrida, 1993, p. 3).

David Locke – his name recalls the name of another Locke, the philosopher *par excellence* of property and contract – undergoes a series of passages across the film in which he moves past what “belongs to him,” but none are more important than the one in which he trespasses Robertson’s and his own identity. When Antonioni witnesses Locke/Robertson’s death not by showing it, but by making Locke/Robertson’s death parallel the ability of the camera to fail to respect the borders of inside and outside, he construes cinema and Locke/Robertson together as trespassers of property’s “borderly edges.” This can be the function of cinema and passengers and reporters: to fail to respect borders in order for a “strange topography of edges” to become visible (Derrida, 1993, p. 80).⁵ Doing so, they see what and who belongs and what or who does not.

This, I think, is the ultimate meaning of the earlier scene in which the African dictator turns the camera on Locke himself in a sequence that Rachel, his former lover, watches on video playback later. The interview captures our attention fully because we witness Locke’s inability to acknowledge the relation of belonging that he ought to have to himself; unable to acknowledge that he belongs to himself more than he does to others. This is a key piece since it suggests that the missing relation to Locke’s self is the condition for taking the place of Robertson. All of the globe-trotting, the encounters with “the Girl,” the absences from his prior self are the mode by which Locke/

Robertson learns where the edges of belonging are felt and experienced. In ceasing to belong to himself and then to everyone else, Locke/Robertson bears witness to the possibility of choosing lack of possessiveness around identity, language, and self.

There is one further point that ought to be made and it concerns what we understand by lines and edges. Here is Derrida again:

Customs, police, visa or passport, passenger identification – all of that is established upon this institution of the indivisible, the institution therefore of the step that is related to it, whether the step crosses it or not. Consequently, where the figure of the step is refused to intuition, where the identity or indivisibility of a line (*finis* or *peras*) is compromised, the identity to oneself and therefore the possible identification of an intangible edge the crossing of the line becomes a problem. There is a problem as soon as the edge-line is threatened (Derrida, 1993, p. 11).

To be identified as a passenger is to know that one cannot cross a line, a border, a frontier without showing the proper papers: we

⁵ The full quote is: “Considering what we just have seen concerning borders, demarcations, and limits, the only characteristic that we can stress here is that of an irreducibly double inclusion: the including and the included regularly exchange places in this strange topography of edges.”

reach for our passports as soon as we arrive at an airport, for instance, if not before. All of this seems obvious. But what happens when what we thought could not be divided, is, that is when a question arises around where the line is, or even if there is a line? A problem forms around who gets to cross the line and who needs to be stopped from crossing. Derrida's insight bears repeating: in such circumstances lines are no longer simply lines but now have edges, which is another way of saying that these kinds of lines need to be reinforced since they can be crossed; they require protection, a "shield" as Derrida will call it (Derrida, 1993, p. 11).

In *The Passenger*, Antonioni focuses our attention on the lines of identity and of what was before indivisible, namely the relation that Locke, the individual, has to the self, that are repeatedly crossed. Here too a problem arises around lines running between individual and self, and with it to a subjectivity that speaks and sees univocally. The subjectivity that before was univocal is no longer, which is to say that Locke does not speak with one voice nor does he see with only his eyes. Where before there was Locke, now there are lines with edges between self and other, between Locke and Robertson, between Locke and Locke, that require that the lines of identity, now edges, be reinforced and defended. Locke/Robertson, in other words, must die so that the edges recede around identity; Locke's liminal state in an interregnum of inside and outside is resolved with his death.

This context explains the power of the camera's exit from the room and its emphasis in crossing of the line of the grated window that separates the dead from the living. There are many things one can say about the moment when the camera leaves inside for outside, but undeniably there is a jolt of surprise. The line separating the two is no longer a line because Antonioni has uncovered an edge that provides a passage across. This explains, I think, why the sequence is so stunning: Antonioni shows how lines with edges can be trespassed and ultimately exited. Indeed, the problem that a compromised line with its edges creates can be resolved by adopting a different mode of passing.

Here cinema provides a key since it does not require passenger identification as it encompasses within it the potential for crossing in such a way that the indivisible can be made divisible. At the same time, it can refuse lines, protection, and the further elaboration of problems around what is visible. This explains why this moment is the most affirmative in all of Antonioni's filmmaking and I would argue of cinema itself. The abandon with which the camera sees an opening to Locke's problem shocks us while urging us not

to fall back to the other side of the line. We cross without fearing trespass and without recourse to a view of outside from only within.

On this score Deleuze precedes us with his reading of Antonioni and his analysis of “any-space-whatever.”

There are therefore two states of the any-space-whatever, or two kinds of ‘qualisigns,’ qualisigns of disconnection and emptiness. These two states are always implied in each other, and we can only say that the one is ‘before’ and the other ‘after.’ The any-space-whatever retains one and the same nature; it no longer has coordinates, it is pure potential, it shows only pure Powers and Qualities, independently of the states of things or milieux which actualise them (Deleuze, 1997, p. 120).

Once the camera crosses the threshold, the outside is charged with potential and affect because there is no longer an inside or outside, but only a before and after. What has come before – Locke/Robertson’s continued attempts to possess the self, a way of seeing, and speaking a language that both Locke and Robertson have in common – has ceased. In its place we find a space no longer defined by what was inside looking out but only “any-space-whatever.” To be clear, this does not preclude seeing human coordinates after the camera has passed. We certainly see “the Girl,” Rachel, the killers, and the space surrounding the hotel, but they are disconnected from what came before. Now we have a perception of after that is unbound from Locke/Robertson’s earlier adventures in trespass. The optical interregnum that had characterized the film to that point comes to an end while another era has commenced in which trespass is no longer needed as a practice, given how profoundly the space we see has been potentialized.

3. *Moving Between Images*

Where does this leave us in a reading of Antonioni and Godard’s different eras, different endings, and different goodbyes? On the one hand, Godard’s adieu to language is premised on an inauthentic relation between the human and the technologies of the screen. The reason has to do with how digital technology remaps the relation of fingers, body parts, and nakedness, which places the human outside itself. Cinema for Godard does not lead beyond language so much as show us the effects on the human when there is nothing but language. What remains to be seen is how much the non-thought that Godard believes characterizes the digitalized human is contagious for thought. In *The Passenger* Antonioni features an individual’s problematic relation to the self, which leads to a

decision to sever that relation in favor of another. Locke trespasses his own and another's identity and the thought experiment results in a limit case of who actually sees and speaks. In this perspective Antonioni offers cinema as a mode for passing since it potentializes a seeing that has relinquished the form of trespass that Locke/Robertson practices. If we were to read Godard's interregnum of outside (the non-thought of a future era, for instance) and inside (the thought of the previous era) through a perspective of potentialized space thanks to dispossession, we might ask at what point does Godard's goodbye give up trespass and embrace non-infringement, openness, and the giving way of inside to a potentialized outside?

Here I am reminded of an interview of Jean-Luc Nancy's. Speaking of delocalization in Claire Denis's *The Intruder*, Nancy reminds us that "every film proposes something which is a *movement of world*, a birth, an expansion. A world is always two things. On the one hand, it is a *separated* birth, a separation which constitutes a totality which can, in any case, remain *open*. An open totality where sense can circulate. On the other hand, it is also a *movement*, the birth of a world and the end of a world" (Nancy 2016, p. 47). Nancy is urging caution in dividing up goodbyes and endings in cinema so neatly as I have here, especially when it comes to reading the cinematographic images of their endings. If every film proposes a separated birth that constitutes a totality that is open as well as a birth and an end of a world, then each film does both; each contains twin movements, one toward a world that is separate and open and another that operates in a cinematic interregnum. In other words, new eras are born in each, and these births have to do with the relation that the spectator enjoys with the image that they see on the screen.

In Antonioni, the world that is being born is based on potentializing the openness of the outside of the image, by which I mean that we recognize it as outside now separate from inside – this is what to be open means, to see without an inside informing outside. Sense circulates here despite the fact (or on account of) that the movement depicted is of a world born distinctly. It is separated because the world that is born is utterly different from what came before spatially. At the same time, *The Passenger* also marks a movement of before and after temporally, in which we see the affinity between Locke's relation to the self and cinema's relation to itself. The images enjoy their power precisely because they share the same modes of trespass, the same quest for edges. Yet, the film's ending decidedly comes down on the side of a world that is separate and open. And why wouldn't it? Antonioni's predecessors

in neo-realism each in their own way make that choice for potential and openness, a fact that Deleuze notes in *Cinema 1*.

Godard's *Adieu* reverses Antonioni's celebration of the passage and the passenger. Instead, it provides coordinates on the interregnum, the troubled movement between thought and non-thought, language and post-linguistic images, possession and dispossession. Each of these short-circuit the "movement of world" that is required for the interregnum to end and for another era to begin. Godard seems implicitly to be responding *avant le lettre* to Nancy's reading by showing that cinema's constitutive movement toward the separate birth of openness is now in doubt precisely because of a failure of language to give a name to what it is we are experiencing. This failure cannot be separated from the fundamental drift of language brought about by what our devices, digital technology, this *world* has wrought.

There is a final observation to make. In the above passage, Nancy implies that the second movement of world making differs from the first because sense does not circulate there and for this reason it is less open. It resembles, in other words, the interregnum with which I began this essay: we are unable to locate where openness resides and so our only map and model would appear to be embodied in Godard's repeated images of a dog traipsing inside and out, leaving tracks. If we have difficulty navigating this second world of movement that Nancy describes, it is because we continue to be enmeshed in endings, unable to say goodbye because we cannot find the words. What is required, *The Passenger* invites us to consider, is feeling our way to those edges and then to pass over, leaving this interregnum for good. How is one supposed to discover where borderly edges have been elaborated? Here it is crucial how Antonioni frames the movement of world as a potentializing of openness; it occurs only after Locke has dispossessed himself of one identity, adopted another, and then dispossessed himself of the second. Only after Antonioni has reminded the spectator of Locke's attempts to trespass his own identity, finding an edge in the death of another who resembles him, that he adopts a similar task for cinema: where do the borderly edges of the visible yield to greater openness? On this note recall Derrida speaks of an "entire apparatus of edges" as central when thinking what it means to "properly die" (Derrida, 1993, p. 30). Cinema for Antonioni is an apparatus of edges that transforms the spectator into a passenger who understands the benefits of dispossession when an era is concluding. That is the poignant lesson that Antonioni offers those unable to say goodbye: find the edge and cross over.

Bibliography

- Badiou, A., *The Rebirth of History: Times of Riots and Uprisings*, translated by Gregory Elliott, Verso, New York 2012.
- Bauman, Z., "Times of Interregnum," in *Ethics & Global Politics*, 5/1 (2012), 49-56.
- Cahill, J., *Zoological Surrealism: The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2019.
- Campbell, T., *The Techne of Giving: Cinema and the Generous Form of Life*, Fordham University Press, Fordham (NY) 2017.
- Cash, C., Department of Romance Studies, "Identity Out of Place: Flaubert, Beckett, Godard, and the Subject of Modernism, 2022. Available at <https://www-proquest-com.proxy.library.cornell.edu/dissertations-theses/identity-out-place-flaubert-beckett-godard/docview/2678811827/se-2?accountid=10267> (Accessed: 15 November 2022).
- Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, translated by Hugh Tomlinson, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1989.
- Deleuze, G., *Cinema 1 The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1997.
- De Martino, E., *La fine del mondo: Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.
- Derrida, J., "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy," in *Oxford Literary Review* 6/2 (1984): 3-37.
- Derrida, J., *Aporia*, translated by Thomas Dutoit, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Machiavelli, N., *The Prince*, translated by Tim Parks, Penguin Books, New York 2009.
- Marramao, G., "Towards a New Concept of the Political," in *Interregnum: Between Biopolitics and Posthegemony*, Mimesis, Milan 2020.
- Nancy, J.L., "Could It Be That Cinema Itself is Contemporaneity?", in *Cinema, Thought, Life: Conversations with Fata Morgana*, edited by Roberto De Gaetano and Francesco Ceraolo, Pellegrini Editore, Cosenza 2016, pp. 33-52.
- Tomasulo, F., "Life Is Inconclusive: An Interview with Michelangelo Antonioni," in *Michelangelo Antonioni: Interviews*, edited by Bert Cardullo, University Press of Mississippi, Jackson (MI) 2008.

Scritturalità delle immagini e evoluzione tecnica dei linguaggi. Adieu au langage: Jean-Luc Godard e Jacques Ellul.

Cristina Coccimiglio*

ABSTRACT

In this paper, I analyze the relationship between word and language from a particular viewpoint – that of the digital and technological revolution of the late 20th and early 21st centuries. In the movie *Adieu au Langage*, by Jean-Luc Godard, the philosophy of Jacques Ellul – a visionary thinker and a pioneer of political ecology – is expressly cited and honoured. Ellul and Godard express opposing positions regarding the value and function of cinema. On the one hand, Godard shows extreme faith in this art: cinema is for him a tool to think and heal, as well as an instrument for knowing life. As Gilles Deleuze observed about Godard's style: "it is always (...) a stammering in the language itself". On the other hand, despite Ellul's reluctance to undertake a thematic and exclusive reflection on cinema, his position on 20th-century art cannot be defined as reactionary but as consciously provocative. He would attribute that 'stammering' to the effect of a crisis that affects first of all the possibility, the sense, and the destiny of the word in the technological system.

KEYWORDS:

Language, Word, Cinema, Technique, Image

1. *Convergenze*

Nel film *Adieu au langage*, criptica meditazione di Godard sul mondo e sulle immagini, viene omaggiato espressamente il pensiero di Jacques Ellul, autore di una riflessione sulla rivoluzione tecnologica che ha riguardato società, arte, politica e informazione nel XX secolo. Certamente lo spazio marginale che la critica riservò all'autore francese è dovuto alla forte diffusione della filosofia heideggeriana, negli stessi anni, su temi affini. Egli pubblicò, in Francia nel 1954, il primo libro della sua trilogia sulla tecnica, che ottenne centinaia di migliaia di copie vendute negli Stati Uniti, grazie all'interesse di Aldous Huxley che lo fece tradurre e pubblicare oltreoceano per la prima volta nel 1964. Proprio in Francia, negli ultimi anni Ellul è spesso chiamato in causa da parti politiche opposte nel dibattito pubblico e l'attenzione alla sua vasta produzione¹ è concentrata sul

* Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa (Indire), cristina.coccimiglio@gmail.com

versante giuridico, teologico e sociologico, con un focus non sempre preminente sul discorso sulla tecnica. Quest'ultima, per Ellul, comprenderebbe non solo la tecnologia materiale, ma anche l'estensione della logica della macchina nella sfera sociale e personale.

In *Adieu au langage* Godard presenta una narrazione non lineare della storia di una coppia in crisi in un triangolo amoroso su cui veglia un cane. Un *Adieu* in sovrimpressioni si accende ad intermittenza e si susseguono una serie di sequenze in cui compaiono un bambino, il crollo del dollaro americano, la morte di un merlo, la pittura di Claude Monet e, appunto, un brano tratto proprio da un manoscritto di Jacques Ellul. Una didascalia chiarisce in apertura le intenzioni del regista: "Chi manca d'immaginazione si rifugia nella realtà. Resta da vedere se il non-pensiero contamina il pensiero". Se per Claude Monet, dice Godard, si trattava di dipingere il non-vedere, nel film l'intenzione sembra quella di raccontare ciò che non è raccontabile e lasciare che sia questo ad agire sulla mente del fruitore dell'opera.

Per Jacques Ellul è la *parola* l'unica possibile autrice di questa azione di messa in opera del non raccontabile, del non dicibile. Contemporaneamente egli riconosce alle immagini l'indubbio statuto di condizione di possibilità della parola (cf. Ellul, 1981, pp. 77-78) ed elenca tutti i fattori che, nel sistema tecnico (Ellul, 1977), riducono lo spazio della parola (immagini, foto, video...) o ne deviano l'uso (gerghi tecnici, slogan pubblicitari): gli stimoli visivi o sonori porterebbero a reagire più che a pensare. Nell'universo tecnicizzato, la parola è sempre presente ma per ascoltarla è necessario sapersi districare nel mezzo di un caos che distoglie la reale attenzione. Già a metà del XX secolo, egli denuncia che attenzione, linguaggio e memoria sarebbero dunque messe in discussione dall'utilizzo di tecnologie che consentono la riproduzione seriale.

Nel volume *La Parole humiliée* (Ellul, 1981) e in particolare già dalla fine degli anni settanta, pur riconoscendo che anche le immagini in successione possano costituire una forma di linguaggio, Ellul avverte l'urgenza di centrare la sua riflessione sul valore della *parola*, dell'ascolto e del dialogo in presenza. Mette dunque volontariamente in secondo piano il linguaggio dei gesti o il cinema. Nell'arte cinematografica c'è "astrazione attraverso la fissazione e l'oggettivazione; l'immagine fissa non è reale" (Ellul, 1981, p. 52), è dunque in gioco una verità che è diventata astratta, oggettiva, ridotta a segno visivo e la successione di immagini non sembra equiparabile alla successione di frasi quanto a potenziale di significazione.

¹ Per un'esauriva classificazione dei lavori di Ellul, cf. Main-Hanks (2007).

2. Ellul e Godard

In questo breve lavoro presento una sintesi della concezione elluliana del rapporto tra parola e immagine che aiuta a svelare le ragioni meno evidenti che possono aver catalizzato l'interesse di Godard per il pensiero di Ellul.

La tesi di Jacques Ellul è la seguente: l'ambito di pertinenza delle immagini – e nel XX secolo in particolare delle immagini riprodotte da dispositivi tecnici (cf. Rodowick, 2008; Somaini, Pinnotti, 2016) – è la realtà, non la verità. Queste restano inchiodate alla realtà artificiale della società tecnica e non sono portatrici di quella fruttuosa ambivalenza che caratterizza la parola. Il principale aspetto dell'iconoclastia elluliana è dunque intrinsecamente legato al carattere tecnico delle immagini che fa di esse un prodotto di una industria culturale che le fabbrica in serie e in grandi quantità, replicandole.

Va precisato che i due autori sono su due posizioni opposte per quanto riguarda il valore e la funzione del cinema: Godard gode di una fiducia estrema in questa forma d'arte. Il cinema serve dunque per pensare, e dunque per guarire: è uno strumento di conoscenza della vita, di tipo scientifico sperimentale, basata sull'osservazione. Per Godard, infatti, esso contribuisce a mostrare i sintomi (cf. Stiegler 1997 e 2021) delle patologie che affliggono l'esistenza dell'uomo del Novecento, aiuta a mostrarne evoluzione, esiti possibili, a prevedere la cura dei mali che, attraverso l'immaginario, investono la vita degli individui. Ellul è invece più scettico sulle possibilità emancipative dell'arte.

Nonostante la reticenza di Ellul a prendere in carico una riflessione tematica e esclusiva sul cinema, la sua posizione sull'arte del Novecento non si può definire reazionaria ma senz'altro coscientemente provocatoria. Il paradosso che egli intende smascherare è il seguente: una volta che il significato è stato eliminato a causa della crescente tecnicizzazione che annulla la reale possibilità di simbolizzare, ciò che resta non sono altro che i mezzi che sono stati inventati per trasmetterlo. L'arte non è più dunque un mezzo per creare comunità umana, poiché quest'ultima implica simboli comunemente condivisi che sono ormai scomparsi. Il rifiuto del significato che permea l'arte contemporanea riflette i principi organizzativi della società tecnicizzata. Tuttavia, anche questo *gesto* di rifiuto è un significato in sé. Si tratta di una traiettoria che conduce a una situazione in cui l'arte diventa non-arte, distruzione del segno artistico stesso, ricerca della pura assenza. Si deve dire *niente* perché (metafisicamente) non esiste alcun significato. Non è

più possibile alcuna intenzionalità. Il rapporto tra l'oggetto e l'artista non è più il principale luogo di interesse: gli oggetti non sono importanti come simboli che indicano qualcosa o qualcun altro; ciò che sembra diventato imprescindibile è l'immagine nella sua autonomia e autosufficienza.²

In un'intervista rilasciata ai *Cahiers du cinéma* nel 1976, Gilles Deleuze fece un'osservazione sullo stile di Godard in cui entra in gioco il linguaggio: "In un certo senso, si tratta sempre di un balbettio. (...) di un balbettare nel linguaggio stesso"³. Questo balbettio Jacques Ellul lo imputerebbe ad una crisi che investe il senso e il destino della parola nel sistema tecnico. Il pensiero del filosofo francese entra in scena nel prologo del film *Adieu au langage*: foto e titolo di una sua opera sul display di uno smartphone sono seguiti dal commento riferito al pensiero di Jacques Ellul: "Aveva previsto tutto, o quasi: il nucleare, gli OGM, la pubblicità, le nanotecnologie, il terrorismo, la disoccupazione"⁴. Riscaldamento climatico, scorie nucleari, pesticidi, amianto, virus: ha pensato e analizzato questi fenomeni, considerandoli reali e possibili conseguenze del prolungato dominio totalitario della tecnica. Chi conosce la sua produzione scientifica inevitabilmente può immaginare di rivedere – nelle interruzioni, nei tagli, nei salti e nelle varie cesure che caratterizzano gran parte della struttura di *Adieu au langage* – il giustapporsi delle riflessioni che costellano la miriade di saggi e opere che Ellul ha prodotto: più di quaranta volumi e centinaia di articoli. Al centro di questo film sembra tornare il tema della crisi del pensiero e del discorso, entrambi surclassati dal trionfo invadente delle immagini nei media, fenomeno che, per il sociologo, produce (e allo stesso tempo origina da) un deprecabile divorzio tra verità e realtà.

Nella riflessione di Jacques Ellul trova una giustificazione la riproposizione della domanda di verità e di autenticità che ci si aspetta che l'opera d'arte incarni e rappresenti⁵. Il fuoco dell'analisi è sulla *Parole* (non su "*le Mot*") e, quindi, sul dialogo. Questo è svalutato dalle condizioni in cui si trova nella società contemporanea, per il solo fatto di dover passare per il tramite di una parola viva

² Ellul mette in discussione l'affermazione di Saussure secondo la quale il segno linguistico non unisce una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica. La dimensione simbolica dell'arte è stata annullata dall'abbandono del desiderio di comunicare. Nel campo della letteratura, questo si può ritrovare nei dibattiti strutturalisti e post-strutturalisti francesi degli anni cinquanta e sessanta (*New Novel* e Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes).

³ Deleuze ha sviluppato le sue riflessioni sulla balbuzie nell'intervista rilasciata a *Cahiers du cinéma* nel 1976, in *Mille Piani* (1980) e nel saggio "*Bégaya-t-il*".

⁴ Si allude al volume del giornalista francese Porquet, 2008.

⁵ Sul tema arte e verità cf. Montani, Guastini, Ardovini (2006).

sempre più difficilmente scambiata e condivisa. Nel sistema tecnico niente è più vero o falso, tutto è uniformato, indistinto, travolto dalla propaganda e dall'eccesso di informazioni. È un tempo di abbandono⁶ (Ellul 1975) e di irresponsabilità quello in cui si parla per non dire nulla. Già dal XVI secolo⁷ infatti una involuzione avrebbe colpito la possibilità di comunicare (Ellul 1981, p.172): il discorso della borghesia si è ridotto a “schematismo degli affari”,⁸ parole e informazioni in eccesso rendono impossibile individuare chi e cosa meriti di essere ascoltato.

È opportuno domandarsi perché nel sistema tecnico la parola perderebbe significato e tutto tenda all'uniformazione sotto l'azione di un invadente trionfo delle immagini. Jacques Ellul, citando la posizione entusiastica verso la tecnica dello storico dell'arte Pierre Francastel – sottolineando la fallacia della sua convinzione politica sul trionfo di un socialismo che risolverebbe tutti i problemi e della sua fede mitica nella potenza dell'arte – rimarca la grande differenza tra le crisi precedenti e quella del XX secolo. Il sistema tecnico ci introduce in un universo completamente nuovo, le conoscenze precedenti sembrano non servire più a niente: “si è potuto chiamare ciò a giusto titolo: fine del logocentrismo”⁹ (Ellul, 1980, p. 269). Pittura e musica innanzitutto manifesterebbero la fine di questo primato e la rottura con la cultura nata dal logocentrismo.¹⁰

Il *logos*, la parola sono finiti. “Adesso c'è l'Atto (ma non l'atto personale o eroico), l'Atto meccanico” (*ibidem*), ed è solo a partire da questo che vengono costruiti “una idea di Bene, di Bello e di Umano che si immagina giusto difendere”. Torna pertinente notare come l'attenzione all'umano renda il nostro autore distante da posizioni strutturaliste come quelle che mettono in discussione la centralità dell'umanesimo e delle individualità alla base dei processi sociali.¹¹ Per lo stesso motivo, possiamo supporre che Ellul oggi

⁶ Costruisce la sua proposta di emancipazione sulla base del binomio abbandono/speranza: l'azione della speranza inizia con uno svelamento di illusioni e di idolatrie post-moderne imprescindibile per affrontare la condizione di abbandono nella quale versa l'uomo del XX secolo. Sul tema dell'idolatria cfr. Restuccia (2022).

⁷ Cf. il paragrafo *La dévaluation de fait* in *La Parole humiliée* (1981), pp. 172-180.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ellul (1980), pp. 269-286.

¹⁰ Per alcuni riferimenti cardine alla discussione critica della “tirannia” dell'immagine in epoca contemporanea e del logocentrismo che il cinema vive dall'epoca classica in poi, si vedano le riflessioni di Serge Daney sulla «pornografia» del visuale (cf. De Gaetano, 2022) e quelle di Gilles Deleuze in *Immagine-tempo* sulla «mondanità» del discorso verbale, ovvero l'intervento pervasivo del linguaggio su un'immagine-movimento schiacciata e asciugata dalla pura interazione dialogica rappresentata sullo schermo (es. la commedia americana à la Frank Capra).

¹¹ Sembra essere distante anche dal post-strutturalismo che, alla nozione cartesiana, idealistica e fenomenologica di soggettività (e alla sua esteriorizzazione nella struttura) contrappone l'idea di un universo desoggettivato, attivato da differenze non vincolate a

riserverebbe una certa diffidenza a un movimento culturale come quello del transumanesimo che sostiene l'uso delle scoperte scientifiche e tecnologiche per aumentare capacità fisiche e cognitive, in vista anche di una possibile trasformazione post umana.

L'arte del Novecento ha ucciso il soggetto, nel duplice senso di "tema" scelto per l'opera e del soggetto attivo realizzatore. Si cerca di far vivere l'uomo in un universo di purezza totale, ma per Jacques Ellul solo un segno algebrico potrebbe ormai giungere ad essa. Il solo criterio per l'arte non sembra essere l'adesione conformista a un regime politico o economico ma quella più profonda a una struttura tecnica: essa esce "dal limbo e dai drammi del senso" per entrare nella ricerca dell'efficacia dell'impatto. Senso e verità sembrano dunque inscindibili dallo statuto dell'arte. Non è esattamente possibile ricondurre l'arte ad un gioco, a meno di considerare gioco l'attività scientifica che ha prodotto la bomba atomica, egli nota. La sua è una posizione più pessimista di quella di Godard: l'arte è diventata una funzione di integrazione dell'essere umano nel complesso tecnico. Su questo aspetto i due però concorderebbero: il culmine di questa integrazione al sistema è l'attacco rivolto al linguaggio (*ibidem*).

Il linguaggio è esplosivo. Non c'è più trasmissione di niente. Perché c'è da trasmettere solo la parola divisa, rovesciata, torturata, disintegrata. Ci sono solo "strutture" che si possono invertire o assemblare come nel Meccano. Il linguaggio è diventato un Meccano. (...) E se il costruttore svela qualcosa attraverso la scelta delle strutture è un al di là che può svelare solo il tecnico (lo psicoanalista, ad esempio, che dice di poter vedere ciò che nessun altro sa) ma se l'uomo mette in discussione il linguaggio è perché egli stesso è messo in discussione dalla tecnica (*ibidem*).

Quest'arte è testimone e complice di un meccanismo perverso: per Ellul non c'è più niente da dire perché non c'è più niente realmente da vivere. La tecnica produce un tutto ideologico rispetto al quale l'uomo non può mettere alcuna distanza.

La mentalità tecnica implica un gioco, una scommessa: la nozione di *enjeu*, che Ellul utilizza nel titolo del suo primo volume sulla tecnica, richiama quella utilizzata da Pascal, permeata dalla consapevolezza che l'individuo, anche se non può provare razionalmente l'esistenza di Dio, deve tuttavia scegliere tra l'infinità di un mondo naturale e l'infinito di Dio, tra un falso e un vero infinito.

forme o immagini del pensiero (es. Deleuze) o una idea del soggetto come evento linguistico escogitato in una determinata epoca (età cartesiana) per escludere la non-ragione (Foucault, 1999). Ellul non difende il primato della struttura (inteso come ordine interno dei sistemi) sull'uomo: l'individuo deve restare autore di sé e delle proprie azioni. Indubbiamente il concetto di "sistema" in Ellul risente però dell'idea di struttura di Lévi-Strauss (e di Piaget) che la interpreta come insieme delle regole di relazione e combinazione che connettono i membri di un insieme.

Egli sembra riproporre la stessa ottica dicotomica: da un lato i falsi infiniti della tecnica e dall'altro la vera infinità di Dio. La razionalità che caratterizza la tecnica è esemplificata al meglio nella sistematizzazione, nella divisione del lavoro, nella produzione in serie e si estrinseca nella tendenza alla riduzione di fatti, forze e fenomeni a mezzi e strumenti al servizio dello schema logico efficientista della tecnica. L'infinitezza è nella produzione in serie e nella ripetizione automatizzata incarnata dall'esercizio capillare della logica tecnica in molti campi. Il mondo simbolico, di cui l'arte fa parte, richiede immaginazione e la stessa vita esige ciò, se non vuole ridursi a mera sopravvivenza. La simbolizzazione implica un processo di distanziamento ma l'intero processo tecnico vive di immediatezza e produce un meccanismo di integrazione dell'essere umano. L'oggetto da consumare viene scambiato per simbolo e dove non c'è una forma praticabile di coscienza, non c'è senso. Appare così dunque più chiaro quanto si riveli essenziale "la parola" per l'uomo affinché egli possa avvicinarsi alla verità

3. *Parola e immagine*

Nel saggio su *L'immagine e la parola* (Ellul, 1981) emerge come ogni *parola* per Ellul in fondo sia polivalente e ambivalente e come ogni costruzione di frase rinvii a una memoria. La parola può riferirsi a oggetti non immediatamente visibili o visualizzabili o di cui non si ha esperienza, essa può distaccarsi totalmente dal reale. Esprime sia l'immaginario dell'altro, sia la sua esperienza che dall'esterno non si può controllare o conoscere mai a sufficienza. Strumento sorprendente ma anche incredibilmente debole e fragile, la definisce così Ellul.

La riflessione su senso e parola conduce l'autore a far luce anche sul rapporto tra realtà e verità:

La parola è il solo veicolo del pensiero, della ricerca o della trasmissione del senso ultimo che un uomo o un gruppo attribuisce alla sua esistenza, alla sua persistenza. In altri termini, direi che essa è allora relativa alla verità. Questo non significa che essa sia o dica la verità. Perché può dire la menzogna. Essa è soltanto collocata in questo campo. Così come mi sembra che la vista sia il campo della realtà: essa ne dà un'apprensione esatta o inesatta (...) si fa un grande danno a confondere "realtà" e "verità", la realtà (anche scientifica) non ci dà mai il senso (Ellul in Coccimiglio, 2017, p. 79).

L'incontro tra il visivo e la tecnica si effettua in due direzioni. All'inizio la tecnica esige e implica una sorta di inflazione dell'utilizzo del visivo (es. il bisogno di schemi, di progetti, di fotografie) che

diventa necessario: nel sistema tecnico nessun discorso, ad esempio, può comunicare meglio come funziona un motore se non si ha la sezione che lo raffigura davanti agli occhi, nota Ellul. Il linguaggio è troppo prolisso, troppo incerto, c'è bisogno delle immagini per esprimere la tecnica. Allo stesso modo però è la tecnica che avrebbe permesso¹² l'invasione delle immagini e creato un universo di immagini artificiali.

Si potrà dire ovviamente che i dispositivi permettono *anche* la diffusione della parola, di cui non ci priviamo (radio, etc.). Ma precisamente questo contribuisce alla svalutazione della parola: essa diventa insignificante perché troppo abbondante e soprattutto perché separata dalla presenza di colui che la dice. Essa non si riferisce più alla verità di colui che parla, non induce più un dialogo: la parola registrata, macchinizzata, non ha più alcun peso vivente, essa è un suono vuoto e senza necessità. Così, ai nostri tempi la parola avanza in due modi: tramite la sua sostituzione da parte dell'immagine, che provoca un modo di pensare sempre più inaccessibile al ragionamento richiesto dal linguaggio; e tramite la sua abbondanza che la rende vana, rumore di fondo che non ha più importanza di qualsiasi altro rumore e di cui è inutile cercare il senso (Ellul in Coccimiglio, 2017, p. 79).

Dunque, Jacques Ellul riflette sull'incontro tra l'elemento visivo e la tecnica, sottolineando come sia la tecnica ad aver trasformato il nostro mondo in un universo di immagini artificiali. Denunciando la confusione tra immagine e parola nella società contemporanea, articola una riflessione sul ruolo e l'essenza di una parola relativa alla verità, e di una immagine relativa alla realtà. La prima rende più consapevoli del proprio vuoto, della propria impotenza e insignificanza. Cancellata e sormontata dal fascino delle immagini, essa attiva un processo totalmente differente a livello mentale. La seconda stabilisce con l'ambiente una relazione particolare, propria del gruppo sociale che la produce. Può essere informatrice e performativa. Il pensiero evocato dalla vista, e dunque collegato all'immagine,¹³ lavorerebbe in modo sintetico, mentre la parola ha un uso multiplo, è strumento flessibile e adattabile ed è inseparabile dall'interpretazione e dal senso.

Nello stesso anno in cui viene pubblicato il saggio appena analizzato, vede la luce il già citato *La parole humiliée*, feroce atto d'accusa contro le menzogne del secolo e allo stesso tempo un libro di speranza (cf. Ribet, 2020, pp. 67-72.). Come già accennato, la

¹² Come nota Pietro Montani, l'obiettivo di Godard sembra essere "quello di far saltare ogni schema pregresso nel rapporto tra parola e immagine per disporre, se possibile, l'infrastruttura di una nuova relazione parola-immagine colta *allo stato nascente*, quale potrebbe sorgere in un animale che ne fosse privo (uno dei protagonisti del film è infatti il cane Roxy) e che dovesse ancora completamente addestrarsi al suo uso (...)", Montani (2017, p. 122).

¹³ Il pensiero è inteso da Godard quasi nei termini di una forma di sofferenza della voce.

questione della verità è qui posta in questi termini: come trovare il modo per preservare uno spazio che tuteli la capacità di esercitare un pensiero critico nei confronti della realtà, sia in modalità linguistiche che non linguistiche, a fronte dell'immediata efficacia dell'immagine? Si presenta la necessità di difendersi contro l'invasione delle immagini, del non elaborato, dell'informazione acritica, di fronte alle quali la mente dell'uomo chiude la possibilità a una ragione che soccombe a una razionalità puramente calcolante.

Esiste un rinnovato flusso di immagini della società, o meglio, delle sempre nuove società dello spettacolo, che il sistema tecnico rende disponibili. Esso assicura la dose necessaria di emozioni indispensabili per integrarsi nel sistema tecnico¹⁴, ma in questo modo ci porta a entrare a far parte in modo stabile e permanente di una forma di vita autoreferenziale, di cui l'immagine è il necessario arredo e la società tecnica e tecnologica l'unico referente.

4. Conclusioni

Se da un lato la critica di Ellul è centrata sui rischi legati al trionfo delle immagini nel sistema tecnico, dall'altro Godard elabora una prospettiva critica complessa rispetto alle "finzioni" e alle immagini cinematografiche, una riflessione profonda che ha al centro la questione dei processi di anestetizzazione che le immagini comportano e inizia a prendere forma in modo distinto nell'opera godardiana, a partire da *Due o tre cose che so di lei*, si radicalizza negli "anni Mao", si fa più meditata riflessione sulla società occidentale e sulla televisione negli anni Settanta e giunge a un primo significativo compimento nelle *Histoire(s) du cinéma*. Mi limito in questa sede a sottolineare come Godard, a differenza di Ellul, mostri, in maniera più evidente, che accanto a un carattere tossico delle tecnologie (in questo caso digitali) (Montani, 2017, p. 122) ne esiste uno emancipativo e quasi curativo.

Godard cita Ellul probabilmente perché percepisce la tecnologia digitale come un vettore di alienazione; come intuimmo in una frase di un suo recente cortometraggio, *Les Trois Désastres*, "il digitale sarà dittatura". Egli ne è critico, eppure ne fa un uso fruttuoso.

Il filosofo francese Bernard Stiegler era tra coloro i quali credevano che il cinema (Stiegler 1997, 2021) non fosse semplicemente un'industria, ma rappresentasse il funzionamento della coscienza,¹⁵

¹⁴ Cf. Sul rapporto tra emozioni e riflessioni sull'arte si veda D'Angelo (2020).

¹⁵ Sul tema dell'educazione alle immagini, torna pertinente ricordare il cineasta russo Dziga Vertov, il quale in una prospettiva eterodossa pensava che si sarebbe potuto rea-

quella stessa coscienza che per Jacques Ellul è sotto scacco nel sistema tecnico. In una delle sue ultime interviste, interrogato sul film *Adieu au Langage*, Stiegler nota:

Oggi assistiamo a una regressione del linguaggio parlato: molte persone stanno diventando a-grammaticali, sarebbe a dire che perdono in massa la capacità di concordare soggetto e verbo ecc. Quando vedo la straordinaria difficoltà nel combattere questo processo, sono colto dal dubbio che si debba lottare in un altro modo. Penso che occorra ritornare alla questione di ciò che è il linguaggio: dovrebbe apparire una nuova semiotica, su basi molto differenti. Sono i processi di grammatizzazione a fare le evoluzioni semiotiche.[...]. Direi allora che occorre ritornare al linguaggio, forse attraverso le immagini.¹⁶

Il bersaglio critico di Ellul è l'uso strumentale delle immagini da parte della propaganda; si avverte però una consapevolezza di un tratto iconoclasta che ontologicamente caratterizza il cinema (su cinema e virtualità, cf. anche Venzi, 2012) poiché la produzione del movimento, la progressione dell'illusione cinetica, avviene proprio attraverso la cancellazione di ogni singolo fotogramma precedente per fare spazio al successivo.

Certamente, per il carattere intrinsecamente ambiguo e per la loro capacità di rinegoziare il rapporto con il limite, avere a che fare con le immagini si rivela un'operazione non scontata. Nel lessico che Bernard Stiegler riprende da Derrida, esse sono *pharmakon*, cura o veleno, per esperienza e pensiero. Ogni immagine è il risultato di un processo di delimitazione, di selezione che conduce all'inclusione di alcuni elementi del reale e all'esclusione di altri. Il cinema più di ogni altra arte può condurre l'immagine all'uscita fuori di sé e, letteralmente, al superamento dei propri limiti. Porre in immagine significa contornare, cioè dare un limite, una forma. L'illimitato (il senza limite) è un tratto peculiare dell'epoca contemporanea post-moderna: dal *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein in poi, siamo convinti che sia sul limite che si decide il senso dell'esperienza umana e dell'umano.

Sulla possibilità della tecnica di restituirci qualcosa di significativo Godard è perentorio sul contributo del cinema: la macchina da presa sta dove i nostri occhi non vedono. Il visibile è divisione,

lizzare il socialismo solo se si fosse portata avanti un'educazione all'immagine. Anche il filosofo francese Bernard Stiegler in una recente intervista ha notato: "Tutto quello che si è prodotto all'inizio degli anni Sessanta con i *Cahiers du Cinéma*, i gruppi Medvedkin e così via avrebbe dovuto prodursi a partire da un'educazione delle immagini. Non è ancora accaduto. Ma penso che accadrà".

¹⁶ Seguendo Bernard Stiegler vi sarebbe oggi la necessità di un ritorno al linguaggio attraverso le immagini: le persone dovrebbero apprendere a creare immagini e non si dovrebbe lasciare ai social network il dominio specifico di questa operazione. I registi, ad esempio, hanno una responsabilità in relazione a ciò.

e su ciò concorderebbe Ellul. E non è forse la divisione, nel senso però di separazione, di possibilità di distanza, di capacità di distinguere, di ritagliare un senso, quella che in fondo auspica Jacques Ellul perché si diano ancora incontro e possibilità di relazione tra esseri umani nel sistema tecnico? E non è forse proprio “divisione” il significato legato a *digit* (cifra) che è anche ciò su cui si fonda la struttura socioeconomica delle moderne società post-industriali? Per Godard fare cinema è un immaginare senza la realtà. “La realtà è solo il rifugio per chi non ha immaginazione” si dice all’inizio del film.

Adieu au langage centra l’attenzione sul rapporto tra immagine e linguaggio e rimanda quest’idea tipicamente godardiana della visione come divisa e divisiva. La parola non serve più a dirci cosa è rappresentato nell’immagine, come fa il cinema illustrativo. Lo schermo somiglia a un campo costellato di tracce più che a un oggetto da contemplare. L’idea è che l’immagine non debba congiungersi armonicamente allo spettatore ma debba dividere, spezzare, separare, stressare le false unità. Deve operare un taglio sulla realtà, non rappresentarla. In fondo Godard nel dividere il film in una sezione sulla natura e una sulla metafora suggerisce che però non c’è una natura separata da un linguaggio che ce la descrive, entrambe sono raccolte in uno stesso film. L’immagine ha rinnegato la sua libertà¹⁷ di essere separata ed estranea rispetto alla parola, sembra dunque vuota, sembra essersi fusa con la parola. Il cineasta francese sembra voler comunicare che siamo in grado di vedere solo se si crea una della divaricazione di parola e immagine. È proprio però la commistione tra parola e immagine la cifra distintiva della recente rivoluzione tecnologica, si pensi alle ICT e ai social network.¹⁸

Il film di Godard sembra un invito a trascendere, allora, il non raccontabile e a riflettere sulla perdita di valore delle parole e Jacques Ellul l’aveva preconizzato, in fondo, auspicando la necessità della rivoluzione in un mondo in cui la parola è diventata impossibile. Egli attacca le strutture profonde di una civiltà di cui tutti gli sforzi tendono verso questo unico scopo: separare, dividere, parcellizzare l’essere umano dall’interno. Tuttavia, solo nell’epoca moderna il potere ha accumulato i mezzi sufficienti, non solo per domi-

¹⁷ A questo proposito, in senso dialettico, risulta pertinente citare il concetto di “e-autonomia” deleuziana della moderna *voce off* sulle immagini (Godard, Marker, Resnais, Duras) che, al contrario, prevede che il farsi autonoma della voce rispetto alla rappresentazione (non vincolata ad essa didascalicamente) permetta a quest’ultima di diventare «stratigrafica, tettonica», ovvero discontinua e leggibile nelle sue concatenazioni come un testo a sé stante.

¹⁸ Il naufragio delle parole, la loro dissonanza somiglia al motivo che permea anche un altro volume di Ellul (1975).

nare la società, ma anche per plasmarla secondo i propri interessi, attraverso una produzione volta alla diffusione dell'isolamento.¹⁹

Ciò che resta dunque sembra essere un enigma inesauribile che si compone di paradosso e contraddizione. Si pensi ad una breve sequenza di *Adieu au langage* in cui, dapprima davanti a uno schermo televisivo²⁰ e poi davanti ad uno specchio, in una stanza semibuia, i due protagonisti confessano che sembra non esserci scelta tra vivere e raccontare e si pensi alla più recente confessione di Godard "Non c'è nulla che io ami di più delle storie. Mi hanno detto che le distruggevo" (Godard, 2018, p. 155): in quell'abisso in cui si apre questo nodo abita una questione inesauribile e sempre aperta che ci riguarda proprio perché ci investe, in ogni epoca, nella nostra più profonda natura "tecnica" di esseri umani.

Bibliografia

- Bazin, A., *Che cosa è il cinema?* [1958-1962], Garzanti, Milano 1991.
- Cecchi, D., Scialla, G., *Un lungo sogno collettivo* in "Rivista Fata Morgana", n.31/8, 2020.
- Coccimiglio, C. (a cura di), *Jacques Ellul. Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica*, Mimesis, Milano Udine 2017.
- D'Angelo, P., *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2020.
- Debord, G., *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano 2008.
- De Gaetano, R., *Critica del visuale*, Orthotes, Napoli 2022.
- Deleuze, G., *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2010.
- Ellul, J., *L'Image et la parole*, in "Pour", 79, 1981, pp.14-18, in tr. it. Coccimiglio C. (a cura di), *Jacques Ellul. Sistema, testimonianza,*

¹⁹ È la posizione di Guy Debord che sosteneva che lo spettacolo, inteso non come un insieme di immagini ma come un rapporto sociale fra individui mediato dalle immagini, sia il momento in cui la merce è giunta all'occupazione totale della vita sociale. Ciò cui si assiste è una società completamente spettacolarizzata: lo spettacolo si è mischiato a ogni realtà irradiandola. Il risultato è quel villaggio globale di cui parla McLuhan (che Jacques Ellul spesso cita), del quale Debord denuncia l'atmosfera dominata da conformismo, sorveglianza e isolamento. Sebbene in modo diverso però, entrambi, Debord ne *La società dello spettacolo* (1967) e Ellul ne *Il Sistema tecnico* (1977), sostengono che si è prodotto storicamente un cambiamento che si riscontra nelle coscienze. Jacques Ellul collaborò inizialmente con Guy Debord nella produzione delle tesi situazioniste, ma questi gli rifiutò di far parte del movimento. Ellul si sposta significativamente oltre la prospettiva marxista, denuncia la mancanza di consapevolezza che pervade la società tecnica e ne denuncia le ragioni: l'illusione umanistica di saper padroneggiare la tecnica, la razionalizzazione dell'assurdo e l'asservimento volontario all'ideologia della tecnica. Sostiene che le norme tradizionali pongono limiti al potere mentre le norme tecniche sono una forma di potere e ribadisce innanzitutto che il significato etico origina da una limitazione del potere.

²⁰ Che trasmette immagini di vecchi film che sembrano suggerire che al rapporto tra immagine e linguaggio si può offrire solo il carattere di reliquia (Montani, 2017, p. 122).

- immagine. Saggi sulla tecnica*, (a cura di), Mimesis, Milano Udine 2017.
- Ellul, J., *La parole humiliée* (1981), Paris: Seuil; La Table Ronde (coll. La petite Vermillon), Paris, Genève 2014.
- Ellul, J., *L'Empire du non sens. L'art et la société technicienne*, PUF, Paris 1980.
- Ellul, J., *Trabison de l'Occident* (1975), Princi Negue Editor, Pau 2003, tr it, *Il tradimento dell'Occidente*, Giuffrè, Milano 1977.
- Eugeni, R., *Capitale algoritmico*, Morcelliana, Brescia 2021.
- Foucault, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999.
- Godard, J.L., *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Minimum Fax, Roma 2018.
- Main-Hanks, J., *The reception of Jacques Ellul's critique of technology: an annotated bibliography of writings on his life and thought (books, articles, reviews, symposia)*, The Edwin Mellen Press, Lewiston USA 2007.
- Montani, P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Montani, P., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.
- Porquet, J.L., *Jacques Ellul. L'uomo che aveva previsto (quasi) tutto*, Jaca Book, Milano 2008.
- Restuccia, F., *Il contrattacco delle immagini. Tecnica, media e idolatria a partire da Vilém Flusser*, Meltemi, Milano 2021.
- Ribet, E., «Fais sortir mon être de la détresse» L'époque de la société technicienne : temps de dérégulation ou temps d'espérance?, in "Foi et Vie", 3, 2020.
- Rodowick, D.N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.
- Somainsi, A., Pinotti, A., *La cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Stiegler, B., *L'immagine discreta*, in Derrida J., Stiegler B., *Ecografie della televisione*, Cortina, Milano 1997, pp. 167-184.
- Stiegler, B., *La miseria simbolica*, Meltemi, Milano 2021.
- Venzi, L., *Estetica del cinema. Note sull'età del digitale*, in M. Mazzocut-Mis, E. Tavani, *Estetica dello spettacolo e dei media*, LED, Milano 2012, pp. 199-214.

L'immagine-gesto. Note su immaginazione, gestualità e cinema

Dario Cecchi*

ABSTRACT

The article reconsiders the relationship existing among perception, imagination and language within the filmic experience. To do so, it offers an interpretation of Emilio Garroni's philosophy of the imagination, which was deeply influenced by the reading of Kant's *Critique of Judgment*. It also compares Garroni's thought with Maurice Merleau-Ponty's essay on cinema, in which the reference to the third Critique seems also to play a key role. Hence emerges the idea that cinema is exemplarily able to disarticulate the intertwining of language and imagination, which enables the reference of meanings and concepts to reality. By doing so, cinema is likely to engender new forms of mediality, namely a renewed engagement with gesture, as states Giorgio Agamben. According to the latter, gesture is a form of 'pure mediality', as far as it epitomizes Kant's concept of 'finality with no end'. However, following Garroni, the article shows that the filmic gesture is able to display its medial import, because of the peculiar reorganization of the relationship between imagination and language that result from the filmic work.

KEYWORDS

Imagination, Gesture, Emilio Garroni, Giorgio Agamben, Maurice Merleau-Ponty

1. *Introduzione*

Ci si chiederà se sia possibile concepire il cinema non come una forma d'arte pre- o post-linguistica, nel senso di un'assenza di rimando alla dimensione linguistica dell'esperienza, bensì come un'esperienza in cui emerge la centralità del gioco tra immagine e linguaggio nella definizione del potere formativo del segno linguistico. La base teorica di questa ipotesi proviene dall'ultimo libro di Emilio Garroni, *Immagine Linguaggio Figura* (2005), uscito poco prima della morte dell'autore. Per Garroni l'immagine dà una prima configurazione di senso ai dati sensibili, che anticipa l'organizzazione della realtà in classi di significato. L'immagine è l'immagine mentale, o "immagine interna", mentre la "figura" è l'esteriorizzazione di singoli tratti dell'immagine interna.

* Sapienza Università di Roma, dario.cecchi@uniroma1.it

Le figure dell'arte, pur non potendo riprodurre l'intrinseca mobilità dell'immagine interna, hanno il potere di evocarne il lavoro di rielaborazione dell'esperienza. Garroni (2005, p. 93) fa l'esempio della pittura cubista: sovrapponendo prospettive spaziali e temporali diverse, il quadro cubista costringe lo spettatore a figurarsi un'immagine mobile. La sua prospettiva sull'arte non è limitata alla pittura e comprende anche la poesia, la narrativa e la letteratura in genere, oltre ovviamente al cinema. La concezione della figura è almeno duplice: la sua funzione è "*in primo luogo* la riduzione ed esteriorizzazione, nonché l'elaborazione, dell'immagine interna" (Garroni 2005, p. 83). La tesi che vorrei sostenere è che il cinema enfatizza in modo particolare gli aspetti elaborativi della figura. Secondo questa ipotesi la creatività del cinema riguarda, come sostiene Giorgio Agamben (1996, p. 52), la capacità di esibire una "medialità" pura, che in taluni casi sostituisce l'espressione linguistica sul piano empirico, ma che in ogni caso rimanda alla correlazione di immagine e linguaggio sul piano trascendentale. Si affaccia qui l'idea di un pensiero critico sui media, che trova nel cinema un luogo di esercizio esemplare. Pensiero critico sta per una riflessione sulle condizioni di possibilità di una determinata esperienza.

Il testo che segue è pertanto suddiviso in tre parti. Nella prima ricostruisco brevemente il pensiero di Garroni sulla relazione tra immagine interna e linguaggio, mettendo l'accento in particolare sul modo in cui è concepita la percezione all'interno di questa relazione. Questa ricognizione sarà anche l'occasione per mostrare affinità e differenze del pensiero di Garroni con la riflessione di Maurice Merleau-Ponty sul rapporto tra percezione e immagine cinematografica. Nella seconda parte formulo un'ipotesi sul modo in cui il cinema all'interno del suo processo creativo riconfigura in modo originale la correlazione tra facoltà del linguaggio e facoltà dell'immagine. Nella terza parte, mettendo a confronto il pensiero di Garroni con quello di Agamben, propongo di concepire il lavoro del cinema nei termini di una *immagine-gesto*. Da tale lavoro emerge infatti un'opera che non è riducibile alla semplice composizione di figure tra loro, in quanto esibisce una medialità che interseca il lavoro di rielaborazione linguistica e immaginativa dell'esperienza.

2. Immagine e linguaggio

Garroni pensa l'immagine interna come un processo di continua selezione ed elaborazione dei tratti che consentono di interpretare l'esperienza nel suo farsi. Non si dà una riproduzione perfetta, qual-

cosa come un “doppio *complessivo e puntuale* dell’oggetto” (Garroni, 2005, p. 3). L’immagine interna delle cose non è pertanto un duplicato della percezione. Il lavoro dell’immaginazione accompagna la percezione e prosegue oltre di essa, ponendo le condizioni per la sua interpretazione. Se l’elaborazione dell’immagine interna non accompagnasse sempre la percezione, quest’ultima sarebbe una mera accumulazione di dati sensibili, cui seguirebbe la fase di analisi razionale dei dati. Le cose non stanno così: altrimenti dovremmo immaginare la percezione come una ricezione completamente passiva e meccanica di dati. Nel processo percettivo ha invece luogo un primo riconoscimento dei caratteri salienti delle cose (cf. Montani, 2014). Garroni (2005, pp. 9-13) parla di “percezione interpretante”: l’immaginazione compone in via preliminare i dati sensibili in “aggregati” capaci di restituire una prima configurazione di senso dell’esperienza. A questo primo livello seguono modalità più avanzate di elaborazione dell’esperienza: l’immagine si specifica ulteriormente in “immagini-schema” capaci di esibire classi di significato per insiemi di oggetti, radicando in modo sempre più complesso e articolato il riferimento del linguaggio alla realtà. Nell’immagine-aggregato, immediatamente collegata a una percezione determinata, la borraccia che vedo alla mia destra sta insieme a cose del tutto eterogenee: il tavolo della biblioteca; una ragazza che legge. Come immagine-schema posso associarla a un insieme di oggetti che comprende, per via del riferimento all’acqua, la pioggia che intanto cade copiosa. Ma posso anche collegare metaforicamente l’immagine della pioggia (= tristezza) al mio umore per le elezioni appena svoltesi: riuniamo insieme di oggetti non solo in rigide classi ma anche in più flessibili famiglie di significati. In una classe definisco un criterio preciso per profilare la mia immagine interna: la borraccia può allora essere tipizzata come “contenitore di liquido potabile” insieme alle comuni bottiglie di vetro e plastica, ai decanter, ai crateri greci, e così via. Grazie all’esibizione del concetto di bottiglia attraverso un’immagine-schema è possibile avviare un’analisi approfondita dell’oggetto. Si potrebbe così rilevare che i contenitori di liquidi possono essere di metallo, vetro, plastica, terracotta e di molti altri materiali, ma forse non di lino o di altri tessuti. Ci si potrebbe anche chiedere fino a che punto la definizione “contenitore di liquido potabile” sia precisa, dal momento che essa include anche i bicchieri, di cui avvertiamo intuitivamente una differenza strumentale dalle bottiglie.

Si tratta in ogni caso di modalità di elaborazione dell’immagine interna. Il lavoro dell’immaginazione non perde mai del tutto contatto con la percezione, perché suo compito primario è garantire

la “flagranza” del reale (Garroni, 2005, p. 22): non abbiamo infatti “un’immagine statica, sorda” del mondo (Garroni, 2005, p. 16); né si può ridurre l’esperienza umana, caratterizzata sul piano operativo da un’intrinseca capacità di “*percepire* le varie configurazioni adatte a un certo uso delle cose” (Garroni, 2005, p. 17), alla reazione istintuale ai segnali provenienti dall’ambiente biologico specie-specifico. Questa riflessione sull’immagine interna ha infatti di mira anche la formulazione di un’ipotesi filosofica riguardo all’originaria povertà di istinti dell’animale umano e alla sua capacità di supplire a tale povertà attraverso strategie creative (cf. Garroni, 2010; cf. anche De Carolis, 2018). La questione non può tuttavia essere approfondita in questa sede.

È interessante notare che il modo in cui Garroni presenta la percezione umana in quanto “interpretante” ha notevoli affinità con la descrizione del processo percettivo nel saggio di Maurice Merleau-Ponty *Il cinema e la nuova psicologia*. Rifacendosi alle ricerche sperimentali della *Gestaltpsychologie*¹, Merleau-Ponty (2009, p. 69) afferma che la psicologia tradizionale sbaglia quando concepisce la percezione come un “mosaico” di sensazioni che si accumulano progressivamente. Al contrario la percezione si presenta come un “sistema di configurazioni”, il cui scopo è l’organizzazione dei dati in rappresentazioni dotate di senso. Merleau-Ponty stabilisce un’analogia tra il processo di configurazione della percezione e la produzione di un film, che passa attraverso una fase di montaggio. Come la percezione non è mera accumulazione, bensì organizzazione di dati, così il cinema non è semplice presa diretta ma costruzione di un punto di vista sulla realtà filmata. A dire il vero, Garroni (2005, pp. 87-88) nega la piena identità di cinema e percezione, sulla base del fatto che quest’ultima non coincide con l’immagine interna:

La mobilità dell’immagine non è infatti l’analogo di quei movimenti di macchina, che ispezionano omogeneamente, in su e in giù, verso l’alto e verso il basso, un’immagine come se fosse soltanto stabile e non anche mobile, ma è invece il sovrapporsi dinamico in un’unica configurazione, che ci appare tuttavia stabile, di vari aspetti di uno scenario che si apre dinanzi a noi, visto per squarci, scatti, aspetti singoli, volgersi rapido dello sguardo da un punto all’altro con in mezzo il confuso e impressioni labili colte da movimenti inintenzionali e incoerenti delle pupille.

Ritroviamo nel cinema tratti del dinamismo tipico dell’immagine interna. Non si tratta però di una trascrizione diretta dell’attività percettiva sulla pellicola. È possibile invece stabilire tra cinema e percezione un gioco di somiglianze e differenze. A proposito del nesso tra cinema e percezione è significativa un’altra convergen-

¹ Anche Garroni è interessato alla teoria della percezione sviluppata da questo indirizzo psicologico.

za tra l'interpretazione di Merleau-Ponty e quella di Garroni, ma ancora più interessante è la diversità delle rispettive letture. Merleau-Ponty suggerisce che, data la quasi identità di cinema e percezione, non è possibile ridurre le possibilità narrative del cinema alla semplice trasposizione in immagini di una sceneggiatura che contiene già in sé tutti gli elementi fondamentali del racconto. Il cinema non è la trasposizione perfetta di un copione, la cui struttura narrativa è indifferente al carattere della sua messa in scena e soprattutto al lavoro del montaggio (cf. Montani, 1999). Da questo punto di vista le opinioni dei due pensatori convergono.

Il racconto cinematografico presenta pertanto rilevanti analogie con il “sentimento del libero gioco delle facoltà rappresentative in una rappresentazione data per una conoscenza in genere”, di cui parla Kant (1999, pp. 52-53) nel § 9 della *Critica della facoltà di giudizio* a proposito del piacere collegato al giudizio estetico sul bello. Secondo Kant (1999, p. 54) l'oggetto bello provoca un “ravvivamento” delle facoltà conoscitive, immaginazione (la facoltà dello schematismo) e intelletto (la facoltà dei concetti). Questo ravvivamento rimanda perciò non tanto a un piacere dei sensi, quanto alla disposizione dello “stato dell'animo nel libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto” (Kant, 1999, p. 53). Attraverso il libero gioco immaginazione e intelletto “si armonizzano tra di loro, come è richiesto da una conoscenza in genere” (*ibidem*). La facoltà dei concetti, così armonizzata con la facoltà degli schemi, può infatti disporsi a estendere la sua presa sulla realtà sensibile. Immaginazione e intelletto sono perciò ravvivati dal libero gioco, perché avvertono la possibilità di un ampliamento dell'orizzonte conoscitivo del soggetto, sebbene nessuna conoscenza determinata sia conseguita attraverso il solo giudizio di gusto. Cionondimeno, esso dev'essere universale, perché in esso è comunque in gioco la *possibilità* della conoscenza. Va pertanto garantita la “comunicabilità universale soggettiva del modo rappresentativo in giudizio di gusto” (*ibidem*).

Per Merleau-Ponty (2009, pp. 79-80) la costruzione del racconto cinematografico attraverso il montaggio produce un effetto analogo al libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto:

Kant dice con profondità che nella conoscenza l'immaginazione lavora a vantaggio dell'intelletto, mentre nell'arte l'intelletto lavora a vantaggio dell'immaginazione. Vale a dire: l'idea o i fatti prosaici vi figurano solo per dare al creatore l'occasione di cercare loro emblemi sensibili e di tracciarne il monogramma visibile e sonoro. Il senso di un film è incorporato al suo ritmo come il senso d'un gesto è immediatamente leggibile nel gesto, e il film non vuol dire nient'altro che se stesso. L'idea è qui ricondotta allo stato nascente, essa emerge dalla struttura temporale del film, come in un quadro dalla coesistenza delle sue parti.

Il riferimento a Kant è estremamente condensato, ma il rimando al tema del libero gioco appare chiaro. Ci sono certo dei salti non del tutto autorizzati dalla lettera del testo kantiano, il quale non limita il giudizio di gusto alle opere d'arte. Né si parla di idee nel § 9, ma solo di concetti, perdipiù in senso negativo: Kant afferma (1999, p. 123) nel § 35 della terza *Critica* che “la libertà dell’immaginazione consiste proprio nello schematizzare senza concetto” (cf. La Rocca, 1997). Merleau-Ponty sembra unire insieme il § 9 con il § 49, dove, con riferimento esplicito all’arte, Kant (1999, p. 149) parla di “idea estetica” come una “rappresentazione dell’immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa raggiungere e rendere intelligibile”. Sembra che l’intera operatività del cinema (movimenti di macchina, raccordi e falsi raccordi, giochi di campo e controcampo, esibizione indiretta del fuoricampo e naturalmente il montaggio) fosse convocata sotto il profilo artistico all’esibizione del processo generativo di un’idea, che sarebbe offerta allo spettatore non separata da un movimento espressivo. Quasi che il linguaggio, che qui pare avere solo il ruolo di veicolo trasparente del pensiero razionale, lasciasse il posto a una forma di comunicazione originaria; ma si tratta appunto di un effetto della ricezione di un’idea estetica, non del risalimento a una dimensione ‘archetipica’ dell’esperienza. La storia raccontata, che allo stadio della sceneggiatura è poco più di un brogliaccio, è restituita nella sua flagranza dalle espressioni e dai gesti filmati e montati con le immagini.

Siamo così giunti al punto del posto dell’arte, e del cinema in particolare, all’interno di un lavoro dell’immaginazione che tanto per Garroni quanto per Merleau-Ponty muove i suoi primi passi sul terreno della percezione. Ma, come vedremo nel prossimo paragrafo, la lettura che fa Garroni di Kant, assai meno idealistica di quella offerta da Merleau-Ponty, non pone l’accento sul prendere forma nell’opera di una “idea allo stato nascente”, ineffabile per il linguaggio della ragione. L’idea estetica sembra piuttosto presentarsi come un gesto espressivo autosufficiente, dotato di senso anche se irriducibile a spiegazioni logiche e razionalizzazioni. La riflessione di Garroni sulle “figure dell’arte” indica una possibile collocazione dell’idea estetica al centro del rapporto tra facoltà dell’immagine e facoltà del linguaggio, aprendo così la strada a una riconsiderazione del significato comunicativo ed espressivo del gesto. Quest’ultimo aspetto riguarda in particolare il cinema, come vedremo meglio nell’ultimo paragrafo.

3. L'immaginazione cinematografica

Per Garroni (2005, p. 97) il libero gioco è “*libero gioco* dell’intera immaginazione e dell’intero intelletto sull’occasione di una rappresentazione determinata”. Non c’è un improvviso rovesciamento di gerarchie tra le due facoltà. Si tratta di far valere le ragioni di una maggiore libertà e indeterminatezza del lavoro di schematizzazione dell’immaginazione rispetto allo “schematismo oggettivo” (Kant, 1999, p. 54) della *Critica della ragione pura*, che era già orientato all’applicazione delle categorie dell’intelletto a esperienze determinate. C’è continuità sotto questo profilo tra esperienza comune e giudizio estetico, così come c’è tra esperienza estetica in senso lato e opera d’arte. Il ‘libero schematismo’ che connota in genere l’esperienza estetica appare più prossimo alla configurazione dinamica della percezione, offerta dall’immagine interna, salvo che l’oggetto bello ci consente di avvertire nella percezione la presenza esemplare di un lavoro dell’immaginazione. Semplicemente l’arte, scrive Garroni (2005, p. 98), “*ce ne fa accorgere*”. In ciò sta la specifica esemplarità dell’opera d’arte: quando è riuscita, è, per così dire, un esercizio rigoroso di questa libertà dell’immaginazione.

Non va tuttavia dimenticato che immaginazione e intelletto sono pensate da Garroni come “facoltà dell’immagine” e “facoltà del linguaggio”. La loro interazione garantisce il riferimento dei significati linguistici alla realtà. Il libero gioco può essere pensato come un modo di riorganizzare o ampliare la relazione tra immagine e linguaggio. D’altronde l’accordo puramente soggettivo delle facoltà conoscitive nel libero gioco avviene in occasione di un oggetto determinato: non si tratta di una mera fantasticheria del soggetto. Esso rimanda all’idea di un accordo intersoggettivo tra tutti i possibili giudicanti sulla base di una “validità comune” dei giudizi estetici (Kant, 1999, p. 50). Si tratta di una necessità “esemplare” (ivi, p. 72), garantita dall’idea di un “senso comune” a tutti i possibili giudicanti e collegata dunque dalla “comunicabilità universale” (ivi, p. 75) dei giudizi. Traducendo l’impianto che Kant dà al giudizio estetico nei termini della relazione tra linguaggio e immagine, si tratta di vedere fino a che punto l’immagine interna, configurando il senso della percezione in vista dell’interazione formativa tra linguaggio e mondo, sia capace di far sentire al soggetto l’intreccio di rapporti tra facoltà che ha luogo al suo interno quando fa esperienza. Il soggetto sperimenta, in altre parole, fino a che punto il lavoro dell’immaginazione gli faccia sentire la trama linguistica della sua esperienza, che consente, nel suo intreccio con la percezione, un

rapporto insieme articolato e spontaneo con il mondo. Si potrebbe dire che questo modo di fare esperienza è addirittura un tratto antropologico fondamentale.

Garroni accenna alla difficoltà di comprendere cosa significa “sentire d’essere un *homo sapiens*” (Garroni-Fasoli, 2005, p. 29). Difficile non è chiedersi, come farebbe un filosofo analitico à la Thomas Nagel, cosa sente un pipistrello, o qualsiasi altro animale non umano: per questo basta mettersi nei panni del pipistrello, spiegando poi il ventaglio di somiglianze e differenze che emergono da questo lavoro di comparazione. Difficile è capire la condizione umana vivendola dal dentro: infatti, noi umani “ci avvertiamo non come qualcosa di unitario, ma piuttosto come qualcosa di duplice, e in molti sensi diversi: come individui e specie, come mente e corpo, come senzienti e ragionanti” (*ibidem*). Immagine e linguaggio funzionano quasi come due operatori trascendentali della duplicità della ‘natura’ umana, che definiscono di volta in volta, in relazione a esperienze determinate, cosa significa essere senzienti o ragionanti. Se l’arte ci fa accorgere del libero gioco di immaginazione e linguaggio, essa può esibire esemplarmente anche gli effetti che un simile intreccio ha sulla condizione esistenziale del soggetto. L’opera d’arte non può essere vista solo come il “monogramma” sensibile di un’idea, sia pure allo stato nascente. L’opera si presenta piuttosto come medialità pura, momento in cui la relazione tra immagine e linguaggio si disarticola per poi riarticolarsi secondo nuove modalità espressive e comunicative. L’opera è il processo attraverso cui prende forma una nuova gestualità e, con essa, una rinnovata comprensione del mondo. Ciò è tanto più vero nel caso del cinema (cf. Garroni, 2003), un’arte in cui il montaggio fa sì che diverse modalità di registrazione del dato sensibile (traccia visiva, traccia sonora) possono essere separate e riassemblate allo scopo di creare sempre nuovi effetti di senso.

4. *Il montaggio dei gesti*

Si è detto come le figure, anche le figure dell’arte, non riescano per Garroni a restituire pienamente il carattere dinamico e multi-sensoriale dell’immagine interna. Cionondimeno, esse possono esibire indirettamente il passaggio dall’immagine al linguaggio. La tesi che vorrei sostenere è che il cinema mostra in modo esemplare le diverse configurazioni che può assumere questo passaggio. Stando al pensiero di Garroni, non si dà mai, almeno nell’esperienza adulta, un’immagine senza linguaggio o un linguaggio privo di qualsiasi

riferimento a un'immagine interna. Possono però darsi situazioni in cui l'uno avverte su di sé il compito di supplire alla parziale mancanza dell'altra, e viceversa. Non mi sembra casuale che tanti registi abbiano sentito l'esigenza di raccontare l'esperienza dell'infanzia (Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, Abbas Kiarostami, Louis Malle, François Truffaut tra gli altri) e che altri abbiano indagato la relazione del cinema con il sogno o con una dimensione onirica ampiamente intesa (Luis Buñuel, Federico Fellini, Sergio Leone tra gli altri). In entrambi i casi il soggetto ha a che fare con un "ambiente semiotico" fortemente indeterminato: il bambino ancora non sa decifrare tutti i segnali che gli giungono dal mondo degli adulti; il sogno è una rielaborazione condensata e ambigua dell'esperienza. Ciò non significa che all'esperienza filmica corrisponda una regressione al 'fanciullino', o che il cinema sia una trascrizione puntuale dell'universo onirico dell'autore, come si pensa spesso per Fellini. Vale la regola per cui le figure dell'arte non possono restituire integralmente il complesso emotivo e simbolico che 'arreda' l'immagine interna di un soggetto. Queste figure possono tuttavia ricostruire i momenti in cui (per difetto o per eccesso) il linguaggio non trova le parole per nominare qualcosa, oppure l'immagine sente di non riuscire a tenere il passo del discorso. Si potrebbe dire che il cinema esibisce un libero gioco dell'immaginazione con il linguaggio, in cui non è affatto necessario presumere un accordo tra le due facoltà. Per meglio dire, l'accordo è il risultato di un libero gioco di cui sono elementi costitutivi dissonanze, disaccordi e sconfinamenti.

Non mi sembra un caso se, dopo un'iniziale diffidenza, Sergej Èjzenštejn (1986) abbia accolto con entusiasmo l'introduzione del sonoro nel cinema, non tanto in nome dell'innovazione tecnologica o del perfezionamento del realismo cinematografico, quanto perché il sonoro, attraverso il montaggio, era da sempre presente nell'immagine cinematografica. L'immagine muta del grillo che frinisce ne *Il vecchio e il nuovo* (1929) fa da contrappunto alla gara dei mietitori. Il montaggio non solo fa sì che lo spettatore senta internamente il suono del frinire, ma soprattutto consente di creare una tensione drammatica tra il gesto dell'animale e l'azione dei mietitori. L'intrinseca intermedialità del cinema (cf. Montani, 2022) rende possibili giochi di accordo e disaccordo tra i diversi sensi, ricavandone una drammaturgia originale.

Questo libero gioco cinematografico può permettersi una ricognizione assai spericolata delle possibilità dell'immaginazione: lo mostra una delle più celebri tra le sequenze che segnano il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro. Si tratta della scena della *Nonsense Song* cantata da Charlot in *Tempi moderni* (1936). L'epi-

sodio è noto: Charlot deve esibirsi, nel ristorante dove lavora come cameriere, in un numero di rivista che comprende una canzone. L'emozione gli fa scordare le parole; la sua innamorata (interpretata da Paulette Goddard), che lavora nel locale come soubrette, ha l'idea di scriverle sul polsino della camicia di lui; si tratta di una camicia con i polsini estraibili. Charlot, entrando in scena, con i suoi gesti buffoneschi fa volare via i polsini. Ora non sa che pesci prendere, ma ha un'idea: affiderà il senso del racconto non alle parole, ma a gesti particolarmente eloquenti. Le parole potranno essere del tutto insensate, o alluderanno ambiguamente a un possibile senso: con la loro indeterminatezza arricchiranno il senso comunicato dai gesti. In altre parole, daranno via a un libero gioco, attraverso cui l'immaginazione sarà messa in correlazione con un linguaggio fatto prevalentemente di gesti.

La comunicatività di questa "canzone senza senso" è molto più potente della canzonetta che Charlot avrebbe dovuto effettivamente cantare: quella canzone, per divertire un pubblico distratto o dai gusti discutibili, avrebbe narrato, con tutte le banalità del caso, la vicenda di un amorazzo finito male. La trovata di Charlot libera la potenza del senso profondo di una storia banale, affidandola a un nuovo linguaggio, fatto di un miscuglio di gesto e parole. Per meglio dire, quel miscuglio abita già il discorso ordinario e stava lì, pronto a essere riusato, per ampliare, nelle forme di una poetica popolare ed espressiva, la nostra capacità di comprendere il mondo.

Passando attraverso Warburg, Giorgio Agamben (1996; 2007) pensa l'immagine cinematografica come un luogo in cui torna a manifestarsi l'originaria affinità tra la raffigurazione e il gesto espressivo. Agamben (1996, p. 52) suggerisce anche un legame tra questa immagine-gesto e l'idea kantiana di una "finalità senza scopo" della bellezza, ovvero, secondo la traduzione di Garroni e Hohenegger, la sua "conformità a scopi senza scopo". Secondo Warburg, però, il gesto espressivo che si cristallizza in immagine comunica pathos: il contrario, quindi, di una configurazione armonica priva di una finalità interna determinata. La compresenza di espressività e indeterminatezza è plausibile solo se si presume che il cinema promuove un libero gioco di immaginazione e linguaggio, da cui la componente emotiva non può essere eliminata, perché ne va della perdita di senso dei gesti esibiti. Le immagini sullo schermo sono montate in sequenza, in modo da riprodurre una certa idea di movimento: per questo motivo è più corretto parlare di una successione di gesti, piuttosto che di figure.

Non si deve pensare che l'ideale di un simile montaggio gestuale sia la ricomposizione dell'unità del corpo in movimento, come i

primi esperimenti di fotografia cinetica fatti da Eadward Muybridge nel XIX secolo potrebbero far credere (Agamben, 1996, p. 46). Ne *L'uomo con la macchina da presa* (1929) Dziga Vertov mostra come il montaggio sia capace di ricavare un movimento espressivo (un bambino che ride, una vecchia che parla) da una serie di fotogrammi. Il gesto che risulta dal montaggio non è la somma dei singoli fotogrammi, ma il risultato di un lavoro sugli scarti tra fotogramma e fotogramma: si tratta di un montaggio giocato sull'“intervallo” (Vertov, 2011, p. 131), mai esteriorizzabile del tutto in una singola figura, ma che è la condizione affinché le figure appaiano in movimento, dunque vive, sullo schermo. Il fotogramma è, da questo punto di vista, il frammento di un gesto: esso può essere indefinitamente decontestualizzato e ricontestualizzato attraverso operazioni di *détournement* (cf. Angelucci, 2015), che ne riattualizzano l'espressività. Il gioco esemplare tra figure e gesti che si realizza nell'immagine cinematografica lascia intravedere nuovi possibili intrecci tra immagine e linguaggio: la medialità pura è questo essere presi da una comunicazione che dipende a livello 'trascendentale' (o interno) dall'interdipendenza tra facoltà dell'immagine e facoltà del linguaggio, ma che a livello 'empirico' (o espressivo) ha la sua prima, e mai completamente abbandonata, manifestazione nell'intreccio di gesti e figure.

Bibliografia

- Agamben G., *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.
- Agamben, G., *Il cinema di Guy Debord*, in Ghezzi E., Turigliatto R. (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 103-107.
- Agamben, G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Angelucci, D., *Situazione e ripetizione. Debord e Deleuze*, “Lebenswelt”, 6, 2015, pp. 44-52.
- De Carolis, M., *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Ėjzenštejn, S.M., *La quarta dimensione nel cinema* (1929), trad. in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 53-69.
- Garroni, E., *Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film*, in *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 219-229.
- Garroni, E., *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.

- Garroni, E., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Garroni, E., Fasoli, D., *Il mestiere di capire. Saggio-conversazione*, Edizioni Associate, Roma 2005
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Garroni E., Hohenegger H., Einaudi, Torino 1999.
- La Rocca, C., *Schematizzare senza concetto. Immaginazione ed esperienza estetica in Kant*, "Rivista di Estetica", 4/XXXVII, 1997, pp. 3-19.
- Merleau-Ponty, M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1948), trad., *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 69-83.
- Montani, P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Angelo Guerini, Milano 1999.
- Montani, P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- Montani, P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022 (nuova ed.).
- Vertov, D., *L'occhio della rivoluzione*, trad. a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

Obraznost'.

Ejzenštejn e la scrittura del reale

Daniele Dottorini*

ABSTRACT

The essay is a retracing of the concept of *Obraznost'* (which we can translate as *Imaginity*), which Sergei M. Ejzenštejn theorised from the 1930s onwards. The concept immediately stands out as one of the Soviet director and theorist's densest and most evocative theorisations. *Obraznost'*, in fact, is what for Ejzenštejn indicates the visual power of the word, the capacity that the world has to create images endowed with meaning: as distinct from the pure representation (*izobraženije*) of an object, the *Imaginity* is thus configured as a power of meaning, which in montage leads to the creation of an image (*obraz*). The power of image thus does not belong only to the field of the visual but invests any form of expression, from the written word to sound, which literally becomes something else, tending towards a complex dimension that is precisely that of the image.

Reconstructing the genesis and development of the concept of *Imaginity* in Ejzenštejn – through the director's analysis of a poem by Majakovsky or a triptych by Rubens and through Alexander Kluge's reinterpretation of Ejzenštejn's montage – the essay develops the theoretical implications of the concept in order to highlight its relations with the contemporary debate and, in particular, with the idea of montage as a form of *Material Thinking* or *Visual Thinking* (according to Catherine Grant and Timothy Corrigan's definitions) that uses the image to construct conceptual and analytical forms, in experimental cinema, film essay or contemporary Videographic Criticism.

KEYWORDS

Ejzenštejn, Imaginity, Theory of montage, Cinema, Videographic criticism

Giochi di parole. Non semplici scherzi o inezie, ma il *jeu de mots* come pratica destabilizzante, come forma attraverso la quale la parola mostra la sua metamorfosi possibile: da forma significativa a forma visibile, cioè immagine. In questo senso, l'espressione "gioco di parole", cambia leggermente il suo significato: non solo rovesciamenti, slittamenti, ambiguità e ambivalenze delle parole che consentono di giocare con il senso dei discorsi, ma una vera e propria trasformazione della parola. Il cinema ha spesso lavorato sulla trasformazione (o rivelazione) della parola, che mostra dunque il suo poter essere immagine. Ci sono moltissimi esempi sin

* Università della Calabria, daniele.dottorini@unical.it

dal cinema muto, in cui la parola è visibile, stampata otticamente su cartelli che si alternano alle inquadrature, ma che proprio per questo diventano essi stessi delle inquadrature. Fin dai primi anni del cinema, la parola è immediatamente visibile, immagine tra le immagini, elemento di un flusso/ritmo che varia costantemente, ma che accompagna la percezione e la comprensione del cinema tra gli spettatori dei primi tre decenni del Novecento.

Se dunque parliamo di gioco di (o con) le parole nel cinema, parliamo prima di ogni cosa della parola come segno scritto, come parola vista (e non ascoltata) nell'esperienza del film. Basti pensare agli studi di Ejzenštejn sulle lingue ideogrammatiche (che egli considerava il punto di passaggio dalla rappresentazione del mondo visibile alla sua ricostruzione simbolica), o all'uso che il regista sovietico ha fatto dei cartelli come forme visibili inserite nel crescendo del montaggio (ad esempio ne *Il vecchio e il nuovo*, 1929, in cui il numero crescente di partecipanti al kolkhoz viene mostrato attraverso il montaggio dei cartelli in cui il font delle lettere cresce costantemente in grandezza, evidenziando l'importanza di specifiche parole o frasi). Si può pensare, ancora, alle modificazioni grafiche che i cartelli hanno in alcuni film di Dziga Vertov (come *La sesta parte del mondo*, 1926, dove le frasi letteralmente si rivolgono ai personaggi presenti nella sequenza e mutano di dimensione in rapporto alla crescente enfasi del discorso); oppure il pensiero può andare ai cartelli dai caratteri mobili che Murnau usa in *Aurora* (1928), in cui le lettere che compongono la parola "Drowning" sembrano letteralmente affondare e disciogliersi in acqua. La parola dunque è visibile, non accompagna l'immagine, ma può diventare essa stessa immagine.

Ognuno di questi esempi (e se ne potrebbero fare moltissimi altri) dà un ulteriore senso all'idea di *giocare* con le parole, che il cinema del periodo del muto ha spesso sperimentato. Essi si collocano tutti alla fine degli anni Venti del Novecento, quando cioè il cinema aveva raggiunto un altissimo livello di raffinatezza espressiva, e dove l'immagine e il montaggio, così come le tecniche di ripresa e di transizione avevano assorbito e rielaborato in forme specifiche tutte le suggestioni provenienti da altre forme artistiche, sia quelle dei secoli precedenti, sia quelle provenienti dalle avanguardie storiche dell'inizio del XX secolo.

1. *La potenza immaginifica della parola*

Qualcosa accomuna queste esperienze cinematografiche della prima metà del secolo scorso, per quanto riguarda l'uso della pa-

rola: appunto la possibilità di giocare con la sua forma visibile, di riconoscerne la potenza visuale. Si tratta di una prospettiva che ha attraversato trasversalmente una parte delle riflessioni sul cinema nei primi decenni del Novecento, una prospettiva che pensa il cinema come un possibile esempio di *Visual Thinking*, di pensiero visuale che può diventare un *analogos* della parola e fare dell'immagine cinematografica un procedimento "discorsivo", che si accompagna alla grande linea narrativa che di fatto ha caratterizzato la storia del cinema nei decenni a seguire. Come scrive Timothy Corrigan nel suo libro dedicato al film saggio: "Le grandi argomentazioni speculative, impressionistiche e determinate sul modo in cui i film pensano o potrebbero pensare sono varie e antiche quanto la stessa storia del cinema" (Corrigan, 2011, p. 34; tr. it. mia). Tra i tanti, Hugo Mustenberg, Rudolph Arnheim, Sergej Ejzenstejn e Walter Benjamin hanno suggerito diverse versioni di un "pensiero visivo" specifico del cinema". Si può tornare allora ad uno degli autori citati poc'anzi, Sergej M. Ejzenštejn, cercando di approfondire cosa il geniale regista e teorico sovietico diceva a proposito della parola e del suo sottofondo figurale. In un saggio famoso, scritto nel 1929, contenuto nella raccolta *Il montaggio* (dal titolo *Za kadrom*, letteralmente "al di là dell'inquadratura"), tradotto con l'italiano *Fuori campo*, Ejzenštejn afferma: "La cinematografia è anzitutto montaggio (...). Eppure, il principio del montaggio si potrebbe considerare come l'elemento originario (*Stichija*) della cultura figurativa giapponese. La scrittura, in quanto scrittura innanzitutto figurativa. Il geroglifico".¹

Attraverso un percorso genealogico che lo porta a confrontare le prime forme di scrittura orientale – molto più legate, rispetto alla scrittura alfabetica, alla figuratività dei segni, capaci cioè di ricordare visivamente l'oggetto del mondo a cui facevano riferimento – con le forme più tarde, in cui il segno aveva raggiunto un maggiore livello di astrazione, Ejzenštejn fonda la sua prima formulazione di un montaggio intellettuale (di un montaggio cioè in grado di *creare*, e non semplicemente di *esporre* un pensiero²).

Alla base di questa riflessione sta una considerazione importante per l'autore: in un processo che va dalla rappresentazione figurativa ad un grado sempre maggiore di astrazione concettuale, il segno grafico conserva in sé una potenza espressiva che travalica il

¹ *Fuori campo* è stato pubblicato in Ejzenstejn (1986) e costituisce sicuramente uno dei testi teorici più importanti del regista sovietico, una tappa centrale per lo sviluppo del suo multiforme pensiero del montaggio.

² È la distinzione che lo stesso Ejzenštejn fa, contrapponendo la sua concezione di montaggio (fondata sul conflitto tra gli elementi) e quella rappresentata da Vsevolod Pudovkin, basata sulla concatenazione delle inquadrature, cfr. Ejzenštejn (1986), p. 11.

segno stesso. Una potenza di immagine che permette al regista sovietico di pensare la parola come una cellula³ di montaggio, capace cioè di entrare in una complessa struttura compositiva in cui allora l'immagine ripresa può essere vista come forma in grado a sua volta di evocare la potenza concettuale della parola. È lungo questa linea di ricerca che, tra la fine del 1927 e i primi mesi del 1928, Ejzenštejn inizia a sviluppare il progetto di un film tratto da *Il Capitale* di Marx, in cui il metodo dialettico avrebbe costruito una serie di conflitti dinamici in continua tensione, in grado di suscitare un pensiero nello spettatore, chiamato ogni volta a ricercare una sintesi tra le forme sottoposte ad un vertiginoso montaggio: “Deve essere una forma cinematografica concepita in termini drammaturgici, vale a dire drammatici, capace di ‘dinamizzare’ il proprio spettatore, sollecitandolo a ricomporre lui stesso in una qualche forma di sintesi, sempre provvisoria, i conflitti che gli vengono proposti” (Somaini, 2011, p. 63).⁴ Perché un progetto del genere possa vedere la luce (non la vedrà, il progetto sarà abbandonato successivamente), il principio a cui Ejzenštejn si appella è quello di una analogia nelle modalità di elaborazione di ogni forma espressiva, che sia verbale o visuale, musicale o apparentemente statica come l'architettura. Tutto rientra per il regista sovietico all'interno di un processo di dinamizzazione dialettica delle forme, siano essi concetti o forme materiali, immagini o suoni. Come scrive nel 1929 nel suo saggio teorico più importante di questo periodo, *Drammaturgia della forma cinematografica* (Ejzenštejn, 1986, pp. 19-52), il movimento dialettico, fondato su opposizioni che dinamizzano il lettore/spettatore, può lavorare sia sulla messa in movimento della parola, sia sulla capacità dell'immagine – entrambe inserite in un flusso di montaggio – di creare concetti. Le forme materiali o organiche e le forme razionali o concettuali sono entrambe logiche, spiega Ejzenštejn; la potenza espressiva che il cinema porta al massimo grado si fonda sul rapporto dialettico che le mette in relazione:

La logica della forma organica contro la logica della forma razionale produce

³ L'idea dell'inquadratura come “cellula” del montaggio permette a Ejzenštejn di pensare il film come un corpo che si sviluppa a partire dai suoi elementi basilari, che dunque segue una legge di crescita e di sviluppo, analogo a quello di un corpo organico. Il regista sviluppa questo concetto soprattutto nel decennio successivo, quando troverà una parziale sistematizzazione in una delle sue opere capitali, *Teoria generale del montaggio* (Ejzenštejn, 1985).

⁴ Nell'imponente monografia dedicata ad Ejzenštejn, Somaini dedica un paragrafo importante al progetto sul *Capitale*, analizzando gli appunti e le notazioni rimaste, al fine di evidenziare, al di là della portata utopica del progetto, le questioni teoriche che Ejzenštejn mette in gioco.

nello scontro la dialettica della forma artistica (...). Non soltanto nel senso di una continuità spazio-temporale ma anche nel campo del pensiero puro. Considero ugualmente dinamica la nascita di nuovi concetti e punti di vista nel conflitto tra concetti abituali e singola rappresentazione – dinamizzazione dell'inerzia della percezione – dinamizzazione della “visione tradizionale” in una visione nuova (ivi, pp. 20-21).

Il “concetto abituale”, sia esso parola, frase, segno, simbolo, in una relazione dialettica con le immagini (che per Ejzenštejn significa “in una relazione di montaggio”) produce nuovi concetti, è in grado cioè di far emergere nuovi sensi. Al tempo stesso, le immagini accostate attraverso il montaggio possono dar luogo alla creazione di nuovi concetti, di “nuove visioni”.

Ciò che permette all'immagine e alla parola di potere entrare in una relazione di montaggio è che al di là del significato (del segno scritto) e della rappresentazione (dell'immagine), entrambe vanno al di là di loro stesse grazie a quello che Ejzenštejn chiama “immaginità” (*obraznost'*), ovvero la capacità di tutti gli elementi di una composizione (di un montaggio) di contribuire alla creazione di un'unità di senso, sia pure complessa e molteplice. Al di là delle differenze, al di là della specificità di ogni elemento (suono, parola, immagine), ogni frammento di montaggio letteralmente “esce fuori da se stesso” in un nuovo rapporto che nell'insieme costituisce l'opera.⁵

Il concetto di “immaginità”, è uno dei punti cardine del pensiero del regista sovietico: distinta dalla pura rappresentazione (*izobraženije*) di un oggetto, si configura come una potenza di senso, che nel montaggio conduce alla creazione di una immagine (*obraz*).⁶ La potenza di immagine non appartiene dunque solamente al campo del visuale ma investe qualsiasi forma espressiva, dalla parola scritta al suono, che letteralmente diventano altro, tendono verso una dimensione complessa che è appunto quella dell'immagine. Ma cosa fonda questo movimento, questa potenza di immagine che caratterizza ogni forma espressiva, sia essa materiale o astratta? È la domanda che accompagna il regista per gran parte della sua ricerca e che lo avvicina, a partire dai testi scritti tra la seconda metà degli anni Trenta alla fine degli anni Quaranta – fino al 1948, l'anno della sua morte – alla concezione di un pensiero *prelogico*, che è alla base di ogni forma espressiva, e che si conserva, dinamico, nelle forme, nella loro storia, nelle loro trasformazioni.⁷

⁵ Ejzenštejn affronta il concetto di “immaginità” in diversi scritti, in particolare, in *Organicità e Immaginità*, del 1934 (in Ejzenštejn, 1993, pp. 285-308), egli mette in luce l'immaginità come potenza di immagine degli elementi più disparati, tutti capaci, attraverso il montaggio che li mette in movimento di creare una nuova immagine unitaria.

⁶ È la distinzione che apre Ejzenštejn (1985).

⁷ Questa consapevolezza diventa l'oggetto principale della ricerca ejzenštejniana che culmina con il progetto di Ejzenštejn (2017), che si pone come il libro finale e definitivo sulla

Affinché l'immagine e il montaggio (o meglio, l'immagine-montaggio) acquistino in toto la loro potenza, essi devono essere non mere rappresentazioni ma appunto vere e proprie immagini, in cui simultaneamente elementi inconsci e consci, individuali e collettivi, tempi e spazi diversi convergono, così come accade nella nostra vita psichica: "La peculiarità della nostra vita psichica – afferma Ejzenštejn – sta nel fatto che noi viviamo facendo uso contemporaneamente di tutti gli strati della nostra vita psichica" (Somaini, 2011, p. 196). C'è un'idea che si sviluppa: l'idea di un'immagine sempre proiettata in avanti (ci sono sempre nuove immagini) e che nel farlo guarda in continuazione indietro, sia nel tempo storico (nella storia delle forme), che nella dimensione storica di un inconscio, individuale e collettivo. Se il montaggio è al tempo stesso uno strumento del pensiero (la potenza di scindere un'unità e di ricomporla in un nuovo "senso") e la caratteristica fondamentale di ogni immagine di "mettere insieme", *simultaneamente*, elementi e forme eterogenei, tempi e spazi, forme di pensiero e dinamiche pulsionali che *contemporaneamente* agiscono in una dinamica continua (la figura della spirale), allora il montaggio non è una tecnica della modernità, ma un processo di comprensione, costruzione e decodifica del mondo e delle immagini profondamente umano, che affonda le sue radici nell'origine stessa delle culture e delle civiltà.

È lungo questa prospettiva di ricerca che il lavoro di Ejzenštejn costantemente ritorna verso la potenza di immagine della parola scritta, attraverso gli studi sul rapporto tra cinema e letteratura – sviluppati soprattutto come materia di studio nelle sue lezioni di regia all'Istituto di Cinematografia di Mosca. Le analisi dei romanzi di Zola, Leskov, Dostoevskij, Joyce, Dujardin, o dei racconti di Gogol' (Ejzenštejn, 1993) sono sempre tese a rintracciare nella forma espressiva del testo scritto l'immagine che esso apre, a partire dalla composizione della frase, dall'uso di determinati termini e non altri. Analizzando un verso della poesia *A Sergej Esenin* scritta da Majakovskij nel 1926, Ejzenštejn si sofferma sulla sua struttura, un montaggio di parole la cui dimensione visuale non è immediatamente traducibile in una forma cinematografica: "il vuoto.../Volate/fendendo le stelle" (Majkovskij, 1959). Come trovare l'immagine del vuoto, si chiede Ejzenštejn? Non in un'inquadratura vuota: "Per dare il senso del vuoto occorre mettere qualcosa dentro l'inquadratura" (Ejzenštejn, 1993, p. 121). Come dare il senso del volo? "Naturalmente dall'inquadratura precedente. Un'inquadratura non può essere concepita isolatamente" (*ibidem*). Cosa può rendere

fondazione teorica di un pensiero del cinema e del montaggio secondo il regista sovietico.

visibile il gesto di fendere le stelle? Il percorso del regista parte da queste domande, al fine di evitare ogni ricorso al simbolismo, accentuando al tempo stesso gli stacchi tra le parole, che appunto denotano un'idea di montaggio, una "sceneggiatura di soli tre versi che si conclude in un film concreto", conclude Ejzenštejn dopo aver analizzato il frammento insieme ai suoi studenti (ivi, p. 123).

Pensando allora all'ipotetico film "concreto" di tre inquadrature sorto dai versi di Majakovskij emerge una determinata relazione tra immagine e parola nella teoria ejzenštejniana, una relazione dinamica in cui la parola è sempre e comunque dotata di una potenza di immagine e, al tempo stesso, in cui l'immagine (il film concreto), si pone come una forma particolare, aperta e ampia di scrittura. Perché, rivedendo a partire dalle immagini finali il percorso di analisi del verso poetico, l'immagine del film non è una traduzione o un adattamento dei versi del poeta, e neanche una loro resa simbolica: ciò che ne risulta è un movimento di trasfigurazione in cui nell'immagine sopravvive e letteralmente prende corpo la potenza della parola, che dunque, secondo il movimento tipico del procedimento ejzenštejniano, "esce fuori di sé". Analogamente, l'immagine conserva in sé la potenza originaria della parola poetica senza diventare una sua rappresentazione in immagine. È di fatto questo il principio a partire dal quale un progetto quale quello del film dal *Capitale* di Marx si fonda.

È questo, inoltre, il punto cardine di un rapporto parola-immagine che non separa i due termini, ma li immette in un circuito dinamico di trasformazioni reciproche. Tale dinamica di sopravvivenze e mutazioni, che Ejzenštejn sviluppa a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento, crea – e lo si vedrà nella parte conclusiva di questo saggio – un ponte tra l'inizio del ventesimo secolo e alcune delle pratiche filmiche che attraversano lo scenario contemporaneo. Un ponte che mostra come in alcune delle forme più stimolanti del cinema contemporaneo sia in gioco un'idea di scrittura filmica complessa, in cui il rapporto tra montaggio, immagine e parola si configura secondo modalità non scontate.

2. *Rubens, il montaggio e la scrittura*

Ne *Il metodo*, uno dei libri non portati a termine da Ejzenštejn – il non finito è una sorta di costante nel suo percorso –⁸ che l'au-

⁸ Come scrive Somaini: "L'incompiutezza è qui un tratto costitutivo della scrittura di Ejzenštejn. Una scrittura interminabile, che non riesce mai a raggiungere una forma definitiva in quanto risultato di un montaggio concepito come una continua variazione su temi che vengono studiati da diversi punti di vista e nelle loro più diverse manifestazioni,

tore pensa come la summa di una riflessione teorica sul cinema, è presente un aneddoto che il regista e teorico utilizza come esempio di una particolare scrittura per immagini. L'aneddoto riguarda la realizzazione del trittico di san Cristoforo (conosciuto con il titolo *Deposizione della croce*), opera di Pieter Paul Rubens, realizzata tra il 1612 e il 1614 su commissione della Gilda degli Archibugieri ad Anversa, il cui santo patrono era appunto san Cristoforo.

Ciò che nota il regista è che, pur essendo il quadro il frutto di una commissione che intendeva omaggiare Cristoforo, Rubens non ritrae la figura del santo. Nel pannello di sinistra è rappresentata Maria, incinta di Gesù, che fa visita ad Elisabetta, incinta di Giovanni. Il pannello centrale, più grande degli altri, rappresenta la deposizione della croce, in cui un gruppo di uomini e donne calano delicatamente il corpo morto di Cristo sorreggendolo con le proprie mani. Infine, nel pannello di destra, Simeone, con il volto rivolto estaticamente verso l'alto, sorregge tra le braccia Gesù bambino nel momento in cui Giuseppe e Maria lo presentano al tempio. Perché, si chiede Ejzenštejn, il santo, che avrebbe dovuto essere il soggetto principale del quadro, scompare mentre il centro della visione è occupata dal grande pannello centrale in cui campeggia la scena della Deposizione? La spiegazione offerta da Ejzenštejn è quella di un complesso "gioco di parole", che nasce a partire dal nome stesso del santo; Cristoforo, ovvero sia "portatore di Cristo": "Rubens si giustificava così: Che cosa significa Cristoforo? 'Cristo-foro'. Cristo, si sa; 'phoros' – 'portare'. Cristoforo significa 'colui che porta il Cristo'. Permettete! *Primo*: la Vergine Maria non porta forse il Cristo in grembo, nel quadro di sinistra? Simeone non lo porta forse in braccio nel quadro di destra? E quando viene deposto dalla croce in un impeto di tragico dolore, il Salvatore morto non viene forse portato in braccio?" (Ejzenštejn, 2018, p. 454).

L'ipotetica ricostruzione della spiegazione da parte dello stesso Rubens è inventata dal regista, quasi fosse la fantasia di una scena di un film, ma non è ciò che importa. La spiegazione è infatti nota agli storici dell'arte e studiosi di Rubens.⁹ Quello che interessa qui è la lettura squisitamente cinematografica del regista: ciò che Ejzenštejn sottolinea è letteralmente la scomparsa di ogni elemento

in un continuo succedersi di digressioni e derive" (Somaini, 2011, p. 230).

⁹ Sarah K. Bolton, riprendendo l'analisi di Conrad Busken Huet, autore di una celebre monografia sul pittore olandese scrive: "Playing upon the name of a patron saint, he has represented a threefold 'bearing of Christ'; Christ borne from the Cross in the centre; Christ borne by old Simon on the right; Christ borne "neath his mother's heart" on the left wing." (Bensusan, Keyser, Bolton, p. 948). Ma se Bolton fa rientrare lo stratagemma all'interno di un uso dell'allegoria, per Ejzenštejn, come si vedrà, quello che è in gioco è una lettura cinematografica del trittico.

raffigurativo (l'immagine del santo) e la scelta della reiterazione/differenziazione del gesto (il portare, sorreggere come gesto comune ai tre pannelli) come ciò che riconduce "il Cristoforo astratto e metaforico all'azione concreta di portare il Cristo" (Ejzenštejn, 2018, p. 454).

I tre pannelli del trittico non sono dunque tra variazioni dell'allegoria nata dal nome del santo, ma un vero e proprio procedimento di montaggio, in cui la potenza del gesto del portare diventa, nel passaggio dello sguardo lungo i tre dipinti, la costruzione di un senso che travalica la metafora, l'allegoria o il simbolo. Il gesto, infatti, che cresce di intensità proprio grazie al rapporto tra le tre immagini che compongono il quadro, diventa qui l'elemento puramente cinematografico dell'immagine, come anche Agamben aveva sottolineato nella sua lettura (profondamente warburghiana) del rapporto tra cinema e gesto, il quale riguarda

in generale lo statuto dell'immagine nella modernità. Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine stata qui spezzata, e non di immagini si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti. Ogni immagine, infatti, è animata da una polarità antinomica: da una parte, essa è la reificazione e lo scancellamento di un gesto (è l'imgo come maschera di cerca del morto o come simbolo), dall'altra essa ne conserva intatta la *dynamis* (come le istantanee di Muybridge o in una qualunque fotografia sportiva) (Agamben, 1996, pp. 49-50).

Il nucleo della proposta teorica radicale di Ejzenštejn si può allora sintetizzare in questo modo: se ogni forma espressiva al di là delle differenze è accomunata da una potenza (che abbiamo chiamato potenza di immagine), che la fa andare oltre se stessa, allora il cinema può lavorare questa potenza fino a fare dell'immagine e del montaggio gli strumenti per creare una forma che produce pensiero, un *analogos* della parola, senza esserne una traduzione, senza cioè pensare l'immagine/montaggio come un sistema di segni che si sovrappone a quello della parola scritta.

Una proposta radicale, per molti versi utopica, impossibile. Anche perché il cinema non è andato nella direzione auspicata dal regista sovietico, quella di un'opera d'arte totale, ma si è disseminato, scisso in molteplici forme, diversissime tra loro. Ma la profondità e la fecondità della ricerca ejzenštejniana continuano ad agitare il panorama del cinema contemporaneo. Fare i conti con Ejzenštejn significa ripensare, per teorici, critici e autori, una riflessione che non ha certo smesso di essere attuale.¹⁰

¹⁰ Basti pensare agli studi di Pietro Montani, che nella sua riflessione sullo statuto dell'immagine contemporanea, riprende Ejzenštejn proprio in relazione alle operazioni di montaggio che il regista sovietico ha messo in gioco, sia teoricamente che nei suoi film, nel corso del tempo. In Montani, lo studioso riprende ad esempio il concetto ejzenštejn di

3. Kluge e la questione della scrittura

Nel corso della sua opera di regista, artista e teorico del montaggio cinematografico, Alexander Kluge – autore che necessiterebbe oggi di un ulteriore approfondimento teorico, vista la ricchezza del suo percorso – si è confrontato diverse volte con Ejzenštejn, e in particolare con la sua teoria e pratica del montaggio; nello specifico, in un'opera *monstre* della durata di quasi tre ore, *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), Kluge ritorna sul progetto incompiuto del regista sovietico. Il film è costituito da materiali eterogenei: interviste, testimonianze, testi dagli appunti del regista sul progetto del film sull'opera di Marx, immagini, musiche. La domanda di partenza è quella sul principio che Ejzenštejn insegue per ipotizzare un montaggio che sia in grado di rendere visibile i concetti del testo marxiano. Dei cartelli mostrano brani dai diari e dai quaderni di appunti del regista (risalenti al periodo compreso tra il 1927 e il 1929); in uno di questi compare una nota in cui il regista si pone la questione del materiale che costituirà il film: “La questione della quantità del materiale (*Materialumfangs*) può variare, e deve essere affrontata con estrema laconicità, in modi specifici in ogni capitolo, persino utilizzando alcune parti di finzione e altre di materiale di cronaca (*Filmchronik*)”.¹¹ Dopo la serie dei cartelli con il testo ejzenštejniano, l'immagine cambia e lo schermo si trasforma in una babele di immagini, riquadri di dimensioni variabili (inserite secondo la tecnica dello split screen), ognuna delle quali mostra scene differenti. Alcune prese da film famosi (si riconosce tra gli altri *Metropolis* di Fritz Lang), altre prese da materiali eterogenei, spettacoli teatrali, fotografie d'epoca, o altri film di finzione. I riquadri si ripetono, si moltiplicano, cambiano costantemente, costringendo lo sguardo ad un vorticoso tentativo di “presa” sull'immagine che non può non essere destinata allo scacco.

Mostrare tutto in una sola immagine, significa allora allontanarsi dal progetto di Ejzenštejn e riflettere su un'altra dimensione del montaggio cinematografico, sulla simultaneità delle forme che contemporaneamente appaiono sullo schermo. La concezione organica del montaggio e del cinema (l'inquadratura come cellula e il film come corpo), che caratterizza la riflessione ejzenštejniana negli anni Quaranta, letteralmente esplose nella molteplicità degli schermi dentro lo schermo che Kluge compone come se fosse un

asincronismo tra immagine e suono per evidenziare l'origine di una concezione contemporanea di montaggio, che Montani chiama montaggio intermediale (Montani, 2022, p. 55).

¹¹ *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), tr. it. mia.

collage mobile e fluido. Dopo pochi minuti, la composizione cambia ancora di struttura, ora la dominante è composta da immagini documentarie, fotografiche o cinematografiche relative alla prima metà del Novecento. A questa serie ne succede un'altra, in cui la composizione di inquadrature dentro le inquadrature lascia il posto a piani a tutto schermo. Un volto in primo piano di una ragazza che senza muovere la testa indirizza il suo sguardo verso qualcosa alla sua destra riempie di nuovo lo schermo. Quegli occhi che si voltano lentamente appartengono a Ljudmila Celikovskaja, l'interprete della zarina Anastasja Romanovna, la donna amata da Ivan in *Ivan il terribile* (1940). Ed è proprio di Ivan il volto in primo piano che risponde a quello sguardo nell'inquadratura seguente. Ha inizio così una nuova serie, un montaggio di immagini in cui lo sguardo è il tema dominante: personaggi che guardano e il controcampo che si apre su qualcosa che in realtà non stanno guardando. Un cortigiano di Ivan guarda i campi lunghissimi sulle steppe sovietiche che aprono *Il vecchio e il nuovo* (1929); il regista stesso guarda la caduta del cavallo dal ponte in *Ottobre* (1927).

Lo scopo non è più quello di un montaggio che può diventare la forma principale di un cinema concettuale: Kluge sembra riprendere il montaggio del regista sovietico per riaprirlo, rimodularlo, trasformarlo in qualcosa d'altro: non un corpo, ma una scrittura. Il montaggio di Kluge che segue i frammenti delle note ejzenštejniane non è casuale: il *materialumfangs*¹² che lo stesso Ejzenštejn annota come necessariamente eterogeneo (dalla fiction al documentario) diventa il punto di partenza di Kluge per sperimentare, una dopo l'altra diverse forme di montaggio, giustapposizione, accostamento, composizione grafica delle immagini. come se quelle serie fossero altrettante possibilità di mettere a fuoco una "scrittura" filmica.

Più avanti nel film, Kluge incontra lo scrittore tedesco Dietmar Dath e la conversazione vira sul progetto ejzenštejniano di filmare il *Capitale*:

Kluge: L'idea di Eisenstein per 'Das Kapital' e le sue riprese erano un'opera di commento, una disposizione fianco a fianco di realtà che possono sfiorarsi. Voleva che gli eventi all'inizio della linea temporale del film fossero presenti allo stesso modo della fine. Un'operazione che oggi possiamo fare facilmente con i computer e con questo mezzo, come il DVD, dove è possibile...; *Dath*: Ipertesto, semplicemente, ma con la pellicola; *Kluge*: Drammaturgia sferica; *Dath*: Assolutamente; *Kluge*: Non importa dove porta, il contesto, la connessione rimangono. Credo che questa sia una

¹² Va sottolineato che il termine in tedesco non è la traduzione di una espressione che il regista sovietico scrive in Russo, ma è riportata direttamente in tedesco nel quaderno di appunti. Ejzenštejn, infatti, conosceva cinque lingue e utilizzava spessissimo termini provenienti da idiomi diversi all'interno dei suoi appunti, soprattutto se li considerava più efficaci che i loro equivalenti in russo.

delle sue idee centrali (*ibidem*).

Quello che il dialogo mostra è l'operazione di ripensamento del progetto cinematografico de *Il Capitale*. Ripensamento che si rende possibile in una fase diversa dello sviluppo dell'immagine, delle sue tecnologie di produzione e riproduzione. L'accento allora passa dalla questione della potenza di *obraznost'*, di "immaginità" della parola alla connessione tra le immagini, alla possibilità di ampliare la potenza del montaggio: in altre parole, dalla parola alla scrittura.¹³

È in questo passaggio che si colloca il ponte tra la riflessione ejzenštejniana e le pratiche della scrittura filmica contemporanea. Ejzenštejn si rivela ancora una volta il punto di partenza di una riflessione teorica sul cinema e l'immagine che travalica l'epoca in cui queste riflessioni venivano svolte. Commentando il lavoro di Kluge su Ejzenštejn, in questo e in altri film del regista tedesco – in cui la forma cinematografica si trasforma attraverso la sua trasposizione in altri supporti, dal DVD, all'ipertesto passando per l'istallazione – Christa Blümlinger scrive: "Il fatto che, alla fine di questo lavoro su Eisenstein, materiali, documenti e immagini siano salvati in uno spazio digitale sembra segnalare il desiderio di Kluge di tornare alla scrittura" (Blümlinger, 2013, p. 276; tr. it. mia). Tornare alla scrittura nel senso letterale del termine? O pensare la scrittura come forma di composizione del montaggio? Sono queste le domande che vanno ora affrontate.

4. La scrittura del reale

L'itinerario fin qui seguito permette allora di affrontare con nuovi strumenti una delle tendenze più vive dello scenario contemporaneo del cinema: le pratiche di scrittura filmica che caratterizzano il film saggio, il documentario in prima persona, il riuso dei materiali d'archivio,¹⁴ il *found footage*, fino alle pratiche del video-saggio o del *Videographic Criticism*¹⁵. È questo il ponte di cui

¹³ L'operazione di attualizzazione messa in gioco dal film di Kluge è evidente sin dal titolo: *Nachrichter aus der ideologischen Antike*, può essere tradotto con "notizie dall'antichità ideologica", ma il termine *Nachrichter* può significare anche "novità". Dunque si tratta non di uno studio storico proiettato al passato su una grande utopia del cinema dei primi decenni del Novecento, ma un percorso in grado di dire qualcosa di nuovo sullo statuto contemporaneo dell'immagine.

¹⁴ La bibliografia su queste forme del cinema contemporaneo è ovviamente ampia; per un inquadramento storico-teorico generale (cf. Bertozzi, 2013).

¹⁵ Il video-saggio e in generale l'uso dei materiali filmici per l'analisi dei procedimenti cinematografici è una tendenza sempre più in sviluppo negli ultimi anni, in special modo nella critica accademica di stampo anglosassone (cf. Grant, 2014; Grizzaffi, 2017).

si parlava all'inizio: Il passaggio che lo stesso Ejzenštejn compie da un'idea di una potenza visuale della parola alla necessità di pensare la composizione delle immagini come una forma di scrittura che non imita la scrittura alfabetica, non si connota come una traduzione, come un linguaggio di segni, ma procede lungo una strada peculiare, specifica del cinema. Il passaggio non è un annullamento, ma una ulteriore apertura del discorso teorico: Se, come abbiamo visto all'inizio, Corrigan inserisce Ejzenštejn tra gli autori che hanno sviluppato una serie di riflessioni su quello che lo studioso americano chiama *Visual Thinking*, è attraverso l'analisi svolta in queste pagine che il pensiero del regista sovietico si mostra aperto ad una ulteriore fase, quella, per dirla con le parole di Catherine Grant, che può essere definita *Material Thinking*¹⁶. Nell'appunto ripreso da Kluge nel suo film, Ejzenštejn utilizza appunto il termine *Materialumfangs*, nella consapevolezza che l'operazione di montaggio è un'operazione anzitutto materiale, sia nel senso di una materialità della composizione di elementi eterogenei, sia nel senso che l'immagine stessa è (anche) materia che può e deve essere inserita in un processo di accostamenti, contrasti, sovrapposizioni. Il materiale è dunque, in questa concezione della scrittura come composizione di elementi eterogenei, l'insieme molteplice che viene sottoposto ad una operazione di montaggio o di rimontaggio (nel caso di materiali originariamente provenienti da fonti diverse e non realizzati appositamente per il film).

È un'idea che, come si è detto, attraversa una parte importante del cinema contemporaneo, in particolare quelle forme di cinema documentario che si collocano in uno spazio di sperimentazione e di ibridazione delle forme non legato alla pratica più convenzionale del documentario, inteso ingenuamente come "rappresentazione del reale". L'idea di una "cine-scrittura", infatti, prende corpo laddove il cinema si pone in una posizione diversa rispetto alla sua forma eminentemente narrativa (senza necessariamente abbandonarla). Parlare di scrittura cinematografica significa allora esplorare la specificità della forma cinema, la sua capacità di porsi come stile. *Cinéécriture* è il termine che una cineasta fondamentale come Agnès Varda inventa per dare conto di questa prospettiva: "Il taglio, il movimento, i punti di vista, il ritmo delle riprese e del montaggio sono stati sentiti e considerati nel modo in cui uno scrittore sceglie la profondità di significato delle frasi, il tipo di parole, il numero degli avverbi, i paragrafi, i capitoli che fanno avanzare la storia o interrompono il flusso, ecc. Nella scrittura si chiama stile. Nel

¹⁶ Grant (2014). La studiosa inglese introduce il concetto di *material thinking* analizzando le forme del video-saggio contemporaneo.

cinema lo stile è la *cinécriture*” (Varda, 1994, p. 14). Le parole di Varda creano una sorta di corto circuito, di salto temporale tra la ricerca eizenštejniana e lo scenario contemporaneo. Filmare il reale, nella prospettiva di Varda, significa creare una scrittura, una necessaria finzione che organizza il caos delle impressioni visive, l'indeterminatezza del reale.

Ovviamente, la questione della scrittura attraversa tutta la storia della teoria del cinema. La presenza del termine come concetto operativo nella teoria del cinema non è certamente nuova: negli anni Settanta del secolo scorso la svolta testuale degli studi di semiotica del cinema – nutrendosi dell'influsso delle teorie di autori come Roland Barthes, Jacques Derrida o Julia Kristeva – ha affrontato e sviluppato l'idea di testo filmico come nozione complessa in grado però di rendere conto del processo molteplice di strutturazione del film. Come sintetizza efficacemente Francesco Casetti: “Il riferimento più comune durante gli anni Settanta è al processo che dà corpo e modella un film: l'attenzione è volta al ‘lavoro linguistico’ che viene compiuto sui materiali di base; alla ‘scrittura’ (...) che ne detta la composizione; alla ‘produzione’ da cui esso prende avvio; in una parola, alle *pratiche significanti* che lo attraversano e lo muovono” (Casetti, 1993, pp. 157-158).

Ma il concetto di scrittura a cui stiamo alludendo non va nella stessa direzione. Riprendere il concetto e identificarlo come la pratica finzionale attraverso cui il documentario affronta la sua incessante sfida di messa in forma del rapporto di uno sguardo con il reale, si pone come operazione diversa da quella della svolta testuale della semiotica del cinema. È necessario, infatti, pensare l'operazione di scrittura come pratica di lavoro del film, come risposta, appunto, da parte di uno sguardo alla impossibile determinazione della molteplicità del reale. Se il documentario è una forma di creazione, lo è proprio perché deve creare, inventare una scrittura del reale¹⁷ di volta in volta diversa, necessariamente legata a ciò di cui sta parlando, intrinsecamente stimolata dalla mancanza di una forma previa, di una chiara struttura. La finzione necessaria che la scrittura rappresenta è dunque la modalità attraverso cui prendono

¹⁷ Inevitabile, nell'uso della locuzione “scrittura del reale”, pensare al concetto di cinema come “lingua scritta della realtà” di cui parlava Pasolini. È infatti vero che la proposta teorica pasoliniana, pur impregnata di una terminologia ripresa dal dibattito semiotico degli anni Sessanta, va proprio nella direzione di pensare il cinema come forma del tutto peculiare di “scrittura”. È altrettanto ovvio però che l'idea pasoliniana presenta anche differenze sostanziali, a partire dalla questione ontologica che lega cinema e realtà, cinema e vita in Pasolini. Non c'è il tempo qui per approfondire una questione comunque centrale per la teoria del cinema contemporanea, si rimanda, per un primo approfondimento, a R. De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005 (in part. il capitolo “Pasolini teorico”, pp. 79-100).

forma le scelte estetiche e formali dei registi chiamati ogni volta a dare forma al caos. Lo sguardo analitico si sposta dunque dal film come oggetto finito al processo che in tutte le sue fasi lo porta a compimento, al lavoro del film come operazione di creazione, di invenzione, in altre parole di finzione.

È qui che il corto circuito si compie e che le parole di Varda si collegano alla ricerca di Ejzenštejn: nel pensare la scrittura come invenzione, come operazione che di volta in volta cerca una forma in grado di rendere conto del rapporto con un reale che è sempre irraggiungibile che risiede la grande sfida del cinema contemporaneo. Pensare al cinema come forma di scrittura significa allora creare un altro di quei giochi di parole con cui si è aperto questo saggio e che si configura come una delle direzioni di ricerca urgenti sull'immagine contemporanea.

Bibliografia

- Agamben, G., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Bensusan, S.L., Keysor J.L., Bolton, S.K., *The Complete Works of Peter Paul Rubens*, Delphi Classic, s.l., 1999.
- Bertozzi, M., *Recycled Cinema. Visioni perdute, immagini ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.
- Blümlinger, C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris 2013.
- Casetti, F., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Corrigan, T., *The Essay Film*, Oxford University Press, New York 2011.
- De Gaetano, R., *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- Ejzenštejn, S.M., *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.
- Ejzenštejn, S.M., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986.
- Ejzenštejn, S.M., *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, Marsilio, Venezia 1993.
- Ejzenštejn, S.M., *Il metodo*, vol. I, Marsilio, Venezia 2018.
- Grant, C., *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*, in "Aniki", 1(1), 2014. <https://core.ac.uk/reader/146494170> (ultimo accesso 14.10.2022).
- Grizzaffi, C., *I film attraverso i film. Dal 'testo introvabile' ai video essay*, Mimesis, Milano 2017.
- Majakovskij, V., *Opere*, vol. 2, *Poesie 1923-1926*, Editori Riuniti,

Roma 1958.
Montani, P., *L'immaginazione intermediale*, Meltemi, Roma 2022
Somaini, A., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi,
Torino 2011.
Varda, A., *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris 1994.

L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari di Mizoguchi

Gioia Sili*

ABSTRACT

Distributed in Italy under the title *I racconti della luna pallida d'agosto* (1953), Mizoguchi's film outlines a reflection capable of leading the viewer into an area of indistinction within which the boundaries between fantastic and real, visible and invisible, light and darkness are mutually mixed. By examining two famous sequences from the film, the paper aims to investigate the way in which cinema produces images that open up to the emotional universe, going beyond the recognizable contents of thought. To explore in depth the emotional horizon disclosed by the seventh art, attention will be paid to the concepts of psychoanalysis, through the thought of Freud and Matte Blanco. From this point of view, the compositional unity of Mizoguchi's film reveals a particular synergy between corporal and transcendental dimensions, showing the different articulations of the human being.

KEYWORDS

Cinema, Invisible, Mizoguchi, Psychoanalysis, Thought

1. *Introduzione: tra visibile e invisibile*

Nel silenzio della notte avvolta dalla nebbia, una piccola imbarcazione solca le acque del lago Biwa. All'orizzonte, i personaggi sulla barca scorgono un'altra sagoma, che inizialmente sembra rivelare l'avvicinamento di una nave fantasma. In realtà, si tratta di una semplice canoa, al cui interno un pescatore in fin di vita esorta a stare in guardia dalle aggressioni dei pirati. Per il vasaio Genjurō, partito dal villaggio d'origine infestato dai banditi con l'aspirazione di vendere le proprie ceramiche, tale apparizione si configura come un'anticipazione degli avvenimenti che, di lì a poco, sconvolgeranno il suo viaggio. È l'inizio di un percorso cinematografico capace di condurre lo spettatore in una zona d'indistensione, in cui i confini tra luce e oscurità, certezza e incertezza, presenza e assenza, visibile e invisibile si fanno labili, confondendosi e mescolandosi reciprocamente.

Le immagini descritte appartengono alla nota sequenza di *Ugetsu*

* Università della Calabria, gioia.sili@unical.it

Monogatari (1953), pellicola diretta da Mizoguchi Kenji e distribuita in Italia con il titolo *I racconti della luna pallida d'agosto*. Considerato dalla critica uno dei più affascinanti lavori sui fantasmi¹, o, più precisamente, sulla capacità della macchina da presa di materializzare l'incorporeo (cf. Gomes, 2019, p. 9), il film trae origine dalla raccolta *Racconti di pioggia e di luna* (1768), pubblicata dallo scrittore del Giappone premoderno Akinari Ueda. Nello specifico, Mizoguchi rivolge lo sguardo all'opera di Akinari, selezionando due brevi componimenti: *La casa fra gli sterpi*, dedicato alle vicende di un uomo che, tornato a casa dopo nove anni di vagabondaggio, si ritrova di fronte allo spettro della moglie, e *La passione del serpente*, incentrato sulle peripezie di un giovane aristocratico vittima di un demone dalle sembianze umane. Pur riscuotendo entrambe le storie una discreta approvazione nella società nipponica dell'epoca, è grazie alla successiva opera di unificazione e adattamento realizzata da Mizoguchi che riescono a raggiungere il successo: la peculiarità del film, del resto, consiste proprio nell'abilità di raffigurare sullo schermo sentimenti ed emozioni profondamente umane, impiegando, in maniera creativa, elementi appartenenti alla letteratura fantastica (cf. Yomota, 2009).

In effetti, *I racconti della luna pallida d'agosto* può essere ritenuto un *unicum* all'interno della vasta filmografia del regista giapponese: il realismo che contraddistingue le altre opere, da intendersi essenzialmente come desiderio di rappresentare "la vita e i costumi di una data società" (Hazumi, 1961, p. 21), lascia spazio qui a un continuo gioco di luci e ombre, in cui la fascinazione esercitata dalle immagini crea un'atmosfera sospesa, al confine tra sogno e realtà. Sebbene il cinema appaia popolato sin dal principio da spettri e personaggi evanescenti, configurandosi come un "insieme di tracce visive destinate a sparire con l'immagine dello schermo" (Bertetto, 2010, p. 111), la pellicola di Mizoguchi si propone l'obiettivo di attribuire una forma oggettiva a ciò che per definizione è privo di consistenza e, rinunciando a utilizzare particolari effetti speciali (sfocatura dell'immagine, filtri deformanti, effetto *flou*), fa ricorso a espedienti tecnici atti a "rendere vero il fantasma e indecidibile la sua distinzione con la realtà" (De Gaetano, 2022, p. 67). In questa direzione, inoltre, la volontà dell'autore di non svelare immediatamente il carattere fantasmatico di alcuni personaggi femminili appartiene a un preciso orientamento stilistico, contraddistinto dalla forza della suggestione e della delicatezza più che dal comune sensazionalismo (cf. Wood, 1993, p. 150).

Il film di Mizoguchi costituisce, allora, un prezioso punto di

¹ "Ce conte est un poème de sagesse dont le chant est mesuré, plein" (Gilson, 1959, p. 98).

partenza per ragionare sulla potenza espressiva delle immagini cinematografiche, idonee, in determinati momenti, a “far vedere ciò che non si mostra” (Albano, 1986, p. 282). In altre parole, il potere della settima arte risiede nella capacità di produrre immagini in grado di aprirsi all’universo emozionale, in cui “la razionalità logica del pensiero non può arrogarsi il diritto di dire l’ultima parola e in cui, anzi, scopre – o può scoprire – la propria impotenza e la necessaria compresenza di altri modi di essere dell’uomo e del mondo” (Dottorini, 2000, p. 35). L’unità compositiva che caratterizza *Ugetsu Monogatari* rivela così un’originale sinergia tra la dimensione corporea e quella trascendentale, riflettendo, in un’atmosfera allegorica, severa, ricercata e dalla forte vocazione redentrice, le complesse articolazioni dell’animo umano. Richiamando la tradizione buddhista, che intravede nel tempo l’evoluzione interiore di un flusso continuo di dolori e desideri, passati e presenti, e adottando una percezione dello spazio che si ricompone nel procedere delle immagini, la pellicola di Mizoguchi ricorre a figure dirompenti e insieme vitali, in un persistente movimento di coscienza che rivela una pregnante carica narrativa.

Per esplorare in profondità l’orizzonte del sentire dischiuso dalle immagini filmiche, vale la pena rivolgere l’attenzione all’opera dello psicoanalista Ignacio Matte Blanco, caratterizzata da un’originale interpretazione del pensiero freudiano. In particolare, nei brevi saggi dedicati al problema della creazione artistica, lo psicoanalista cileno fornisce un’inconsueta definizione dell’esperienza estetica, intesa come momento in cui pensiero ed emozione, ragione e passione continuamente si confondono (cf. Matte Blanco, 2000). Nello specifico, si tratta di una teoria ontologicamente aperta e dialogante, che permette di reimpostare su nuove fondamenta il discorso critico sul cinema (cf. Dottorini, 2000). In *Ugetsu Monogatari*, infatti, il sogno e la realtà si confondono e s’intersecano, trascinando lo spettatore in una zona d’indistinzione, al cui interno l’immagine cinematografica rivela inedite abilità espressive.

È proprio nelle forme artistiche, infatti, che è possibile cogliere originali profili conoscitivi, in cui la logica razionale perde la sua originaria supremazia e si apre, per la prima volta, a manifestazioni dell’individuo e dell’esperienza non ancora esplorate. Tenendo sullo sfondo tale impostazione metodologica, il contributo si propone di riflettere sull’opera che ha reso Mizoguchi immortale in Occidente, richiamando alcuni concetti offerti dalla psicoanalisi, che consentono una lettura più approfondita della pellicola. Tramite il ricorso a una riflessione estetica aperta al continuo divenire, si favorirà, in altri termini, un’analisi che vede nell’incontro con differenti prati-

che discorsive il suo principale punto di riferimento.

2. *Intima estraneità*

Il primo fantasma che incontra Genjurō durante il suo percorso appartiene a Lady Wakasa, principessa raffinata ed enigmatica, che si mostra al mercato accompagnata da un'anziana domestica. Mentre il vasaio è intento a vendere le ceramiche artigianali, la donna appare misteriosamente di fronte ai suoi occhi, invitandolo a seguirla nella propria dimora. Sebbene il volto di Wakasa mostri fin dal principio un'espressione statica, che ricorda la tradizionale maschera indossata dagli attori del teatro *nō* giapponese, la natura corporea della sua figura non sembra poter essere messa in discussione. È la macchina da presa, infatti, a confermarne l'esistenza, senza insinuare nello spettatore il dubbio che si tratti di un'immagine illusoria, un abbaglio, "un mero oggetto della visione dell'uomo" (De Gaetano, 2022, p. 68).

Quando Genjurō arriva a palazzo Kutsuki, un'antica residenza signorile ormai decaduta, il sole è già tramontato, ma l'oscurità della notte è ancora lontana: molto probabilmente, Mizoguchi ha in mente per questa scena un particolare momento del giorno, il crepuscolo, in cui i cambiamenti prodotti dalla diffusione e dalla rifrazione dei raggi solari creano un'atmosfera surreale. Come scrive a riguardo Giacomo Calorio, "la natura fantastica del crepuscolo, nel folclore giapponese direttamente connesso alla comparsa di mostri e spiriti, è tale proprio perché si colloca in un tempo indistinto nel quale vanno a sfumare due categorie nette come il giorno e la notte" (Calorio, 2009, p. 205). Appena il vasaio varca la porta di accesso al palazzo, oltrepassa anche, da un punto di vista simbolico, il confine che lambisce il mondo degli umani da quello dei fantasmi, la vita reale dall'universo onirico e immaginifico in cui è immersa Wakasa. Scomparsa del tutto la luce solare, la struttura dell'edificio inizia allora ad assumere una conformazione differente da quella mostrata fino a pochi istanti prima: sono le candele accese in progressione dalle fedeli ancelle della principessa ad animare la villa, determinando la trasformazione del vecchio palazzo abbandonato in un'abitazione più luminosa e accogliente.

Nelle sequenze successive, Genjurō è introdotto nel mondo chiuso di Wakasa, il cui fascino ammaliante nasconde al contempo un tratto oscuro e impenetrabile, mostrato sullo schermo attraverso motivi formali e stilistici tipici del *nō*: musiche, abiti, messinscena (cf. Yomota, 2009, p. 146). In una dimensione spazio-temporale

sospesa ed evanescente, la macchina da presa riprende dunque i due personaggi intenti dapprima a trovare refrigerio nelle acque termali di una sorgente e poi distesi sull'erba per un picnic all'aperto. Il vasaio appare così prigioniero dell'inebriante luce di Wakasa, tanto da arrivare ad affermare che, se anche la principessa fosse la reincarnazione di qualche spirito diabolico, a lui non importerebbe 'proprio niente'.

Per approfondire la natura ambivalente di Wakasa, la sua misteriosa e sfuggente affabilità, vale la pena richiamare alla mente il concetto di "perturbante", analizzato da Freud nell'omonimo saggio del 1919. In questo testo, pubblicato nei *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1969), lo psicoanalista tedesco riflette su una determinata esperienza umana, provocata da quelle produzioni artistiche e letterarie che maggiormente fanno leva sul tema del soprannaturale e dello spaventoso. Il punto centrale della ricerca condotta da Freud risiede, infatti, nell'osservazione di alcuni espedienti letterari che pongono il lettore di fronte a una sorta di "paradosso cognitivo", nel quale egli stesso non può stabilire se i personaggi del racconto siano animati o meno. A questo proposito, riferendosi nello specifico a figure di cera, bambole ingegnose e automi, lo psichiatra Ernst Jentsch fu il primo a introdurre il concetto di perturbante, esprimibile, appunto, nell'incertezza individuale di comprendere se un oggetto in apparenza animato sia effettivamente tale o, in alternativa, se un oggetto inanimato possa, in qualche modo, essere dotato di vita autonoma (cf. Freud, 1991, p. 277).

Con lo scopo di descrivere questo fenomeno paradossale, Freud compie, nella prima parte del saggio, un'analisi linguistico-etimologica del termine *unheimlich* (perturbante), che, dal punto di vista semantico, si pone in antitesi con l'aggettivo *heimlich* (da *heim*, casa), il cui significato letterale, "domestico, familiare", rimanda a un senso di agio e di sicura protezione (ivi, p. 273). Proseguendo nella sua indagine, Freud si rende conto che tra i significati traslati di *heimlich*, presenti nel dizionario della lingua tedesca del lessicografo Daniel Sanders, vi è anche 'tenuto in casa, nascosto, celato'. Il termine *heimlich*, dunque, non è univoco, al contrario "appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità e dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato" (ivi, p. 275). Al termine dell'analisi, lo psicoanalista tedesco può così affermare che, come *heimlich* mostra un duplice significato, così il suo opposto *unheimlich* presenta due diverse accezioni, racchiudendo in sé "il senso di qualcosa di non familiare, ma anche di non nascosto" (Angelucci, 2021, p. 53).

Sulla scorta della definizione proposta dal filosofo Schelling e riportata da Freud tra le pagine del testo, il perturbante comprende, allora, “tutto ciò che dovrebbe rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato” (Freud, 1991, p. 275). Si tratta, in altri termini, di una “specie particolare di spaventoso” (Angelucci, 2021, p. 53), al cui interno convergono due aspetti ambivalenti che si spingono fino al loro contrario. A tale riguardo, lo psicoanalista tedesco sostiene che non vi sia nulla di nuovo o sconosciuto nel perturbante, considerando quest’ultimo come “qualcosa di familiare nella vita psichica fin dai tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione” (Freud, 1991, p. 294).

Tornando ora a *Ugetsu Monogatari*, la figura misteriosa di Wakasa sembra condensare i principali tratti del perturbante indagato da Freud, sfiorando la barriera invisibile che divide il mondo naturale dal sovrannaturale. Nelle scene successive all’ingresso del vasaio nella residenza Kutsuki, il fantastico prende, infatti, il sopravvento, determinando un avvicinamento tra i due personaggi, rappresentati ormai nella medesima condizione spazio-temporale, senza alcuna separazione di piani: “più Genjurō diventa simile a un morto vivente, più lo spettro di Wakasa appare progressivamente sensuale, umano, vicino e reale” (Calorio, 2009, p. 206). Sono proprio i lumi accesi in sequenza dalle ancelle ad alimentare nello spettatore il dubbio legato alla natura della donna: del resto, la luce si configura come la condizione di esistenza delle ombre. Il carattere perturbante di Wakasa è mostrato così nella sua costitutiva ambivalenza: da un lato, la vicinanza e l’apparente affettuosità della donna, dall’altro le espressioni del volto, i movimenti automatici del corpo, lo sguardo ermetico, trasmettono allo spettatore una sensazione d’inquietudine.

Secondo il critico spagnolo Felix Martialay, Wakasa può essere considerata “una creatura della lussuria”, rappresentando un amalgama di “fantasia, follia, fascinazione e fuoco” (Martialay, 1993, p. 138). Parimenti, la sua personalità appare contraddistinta da un’elevata dignità morale che si traduce in una capacità di autoaffermazione, idonea a mettere in dubbio l’ordine preesistente. Le azioni della principessa Wakasa, infatti, sfidano i codici di comportamento e le consuetudini tradizionali, traducendosi in atti e gesti che non lasciano spazio ad alcuna resistenza esterna. Il suo modo di apparire è indicativo di una manifestazione ultraterrena che suscita al contempo curiosità e spavento, mentre l’aspetto esteriore è direttamente riconducibile al *magojirō*, una maschera *nō* risalente al XVI secolo che raffigura una giovane

ragazza. Emerge allora un profilo complesso e risoluto che, tra il conformismo e la ribellione, diviene agente del cambiamento pur non alterando nulla.

3. *Assenza visibile*

In una delle sequenze più intense e ricche di poesia che il cinema abbia regalato, Genjurō si ritrova di fronte al fantasma della moglie, Miyagi, interpretata da Kinuyo Tanaka. La macchina da presa segue il rientro a casa del vasaio dopo il lungo viaggio, indagando sui particolari della stanza buia, che appare tuttavia in ordine e ben curata. Dopo averla chiamata a lungo, egli finalmente scorge Miyagi, inginocchiata davanti al fuoco, la cui voce ha un suono familiare e rassicurante: ‘Non importa più niente, ora’, afferma la donna senza esitare, interrompendo il tentativo di spiegazione avviato dal marito. Con delicatezza, Miyagi invita allora Genjurō a sedersi accanto a lei, porgendogli una coppa di *sake*: mentre il vasaio beve, tenendo tra le braccia il piccolo Genichi, la donna, in disparte nell’oscurità, piange silenziosamente.

Nell’inquadratura successiva, il protagonista dorme vicino al figlio e Miyagi veglia teneramente su di loro, cucendo davanti alla fiamma accesa. Nel frattempo, i primi raggi solari filtrano tra le crepe del muro, sancendo in modo graduale il passaggio dalla notte al giorno. La natura incorporea ed evanescente di Miyagi è resa nota allo spettatore proprio al sorgere del sole, quando Genjurō, svegliato dal capo del villaggio, viene a sapere che la moglie è stata uccisa da un gruppo di soldati in ritirata. In netto contrasto con l’immagine della sera precedente, la macchina da presa mostra ora la casa in preda al disordine e all’abbandono, evidenziando come lo spazio domestico sia, in realtà, fatiscente e spoglio. Visibilmente turbato, Genjurō tocca con la mano il posto vuoto, un tempo occupato da Miyagi.

Nel saggio *Il visibile e il non visibile* (1986), Lucilla Albano mette in luce con precisione come il ritorno a casa del vasaio sia “così intensamente desiderato da far rivivere anche ciò che non c’è più” (Albano, 1986, p. 279). Lo spazio mostrato allo spettatore attraverso gli occhi di Genjurō diventa così “il luogo del passato psichico-diegetico del protagonista” (ivi, p. 280), capace di stimolare la memoria al punto da rendere visibile anche ciò che non può essere presente. Questa sequenza, pertanto, appare contrassegnata da un continuo scarto tra il vedere e il mostrare, seguendo un paradigma espressivo che ne esclude ogni tipo di automatismo:

attraverso un'aspirazione volta a restituire vita al trascorso, infatti, il visibile e l'invisibile s'intersecano e confluiscono in un insieme unitario, dove ogni elemento si confonde con il resto.

Si tratta di un modello percettivo dell'essere definito da Ignacio Matte Blanco come *modo indivisibile*. Per comprendere tale passaggio, occorre ripercorrere brevemente la lettura che lo psicoanalista cileno fornisce del principio di simmetria. Nel testo *L'inconscio come insieme infiniti* (1975), Matte Blanco evidenzia come anche il mondo dell'inconscio sia in realtà regolato da una logica peculiare. Se il pensiero razionale si esprime nella distinzione, definendo le relazioni come asimmetriche (l'inverso non è uguale alla relazione stessa), l'inconscio considera le stesse come simmetriche, poiché nelle profondità della psiche l'inversa può essere uguale e compresente alla prima. In questo senso, il carattere innovativo dell'analisi di Matte Blanco risiede nella possibilità di tradurre in termini di logica classica ciò che per definizione sfugge a una piena comprensione razionale. Ne deriva un modello di pensiero fondato sull'interconnessione tra due sistemi di regole (bi-logica), che convivono nell'umano senza fondersi in una struttura superiore, dando origine a una vera e propria "antinomia" (cf. Matte Blanco, 1995). Nel solco del principio di simmetria, con la propensione alla dissoluzione, accomunando entità distinte nella logica bivalente, il *modo indivisibile* appare allora come l'origine delle attività di astrazione e generalizzazione, tramite le quali il pensiero umano dimostra le proprie potenzialità. In questa prospettiva, il *modo indivisibile* analizzato da Matte Blanco costituisce il sostrato fondativo della bi-modalità pura: solo prendendo le mosse dall'aspetto indivisibile del pensiero, è possibile valorizzare la sua capacità dividente, lasciando emergere come la scambievole alternatività costituisca il tratto distintivo dell'esperienza umana.

Proprio in questa direzione, seguendo la riflessione del filosofo russo Michail Bachtin contenuta in *Estetica e romanzo* (1975), la sequenza in esame può essere considerata un cronotopo, definito nei termini di una "interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente" (Bachtin, 2001, p. 231). Pur trattandosi in origine di un concetto di matrice scientifica e poi impiegato nell'ambito letterario, esso trova sicuramente rilevanza in altri sistemi semiotici, tra cui il cinema. In questo senso, la principale caratteristica del cronotopo è riconducibile all'incontro dei piani temporali e spaziali in un insieme unitario dalla profonda carica espressiva, come dimostra la scena del ritorno a casa del vasaio: nel momento in cui lo spazio s'immerge nelle trame del tempo, quest'ultimo, addensandosi, rende inafferrabile e sfuggente il primo. In altre parole, lo spazio, da regno del presente,

diviene il luogo del ritorno al passato, in un'atmosfera temporale dai contorni sfumati e indefinibili. A tale riguardo, Genjurō vive un'esperienza fisica e psichica capace di svelare sapientemente l'intima essenza di un processo che, sebbene chiaramente asincrono, può assurgere a principio generatore di forme e significati.

Appare allora evidente come la rappresentazione dello spazio in Mizoguchi sia connotata da un'intrinseca specialità: grazie all'azione omogenea e armoniosa compiuta dalla macchina da presa, infatti, l'immagine trova unità e spiegazione, procedendo in accordo con una linea compositiva in grado di ricucire i lembi di mondi eterogenei e distanti, come quelli dei vivi e dei morti, mantenendoli comunque identificabili. Scrive al proposito Gilles Deleuze nel testo su *L'immagine-movimento* (1983): "lo spazio è tanto meno spezzettato in quanto i frammenti in tal modo definiti ne formano il processo di costituzione: lo spazio non si costituisce con la visione, ma con il procedere [...]" (Deleuze, 2016, p. 234). L'edificazione dello spazio in Mizoguchi avviene mediante il ricorso a *emakimono* cinematografici (letteralmente, dipinti illustrati su un rotolo), volti a prediligere inquadrature lunghe, profonde e laterali, offrendo allo spettatore un'esperienza evocativa. Più in particolare, attraverso la connessione di immagini variegata, si sviluppa un intreccio unitario e concentrato, rispetto al quale sono lasciate esistere le sue insite differenze. Si può allora ritrovare in questo *modus operandi* la traduzione estetica del noto concetto deleuziano-guattariano di *chaosmos* (cf. Guattari, 1996), da intendersi essenzialmente come "un ordine, un cosmo che tuttavia mantiene il contatto con la variazione infinita del caos" (Angelucci, 2013, p. 260). Rinvenendo elementi identificativi di un sistema auto-organizzante, le immagini di *Ugetsu Monogatari* appaiono così inserite in un orizzonte visivo rispettoso delle eterogeneità e si definiscono attraverso il puro divenire.

4. *Mondo indivisibile*

L'opera di Mizoguchi è interessante per la sua capacità di ingegnare versatilità e multiformità, contribuendo a far conoscere il cinema giapponese nel mondo. In questa direzione, la produzione del regista non può essere imbrigliata entro rigide classificazioni, muovendosi piuttosto in uno spazio creativo, inconsueto e imprevedibile. I primi ad ammirare le potenzialità di Mizoguchi sono i critici della rivista *Cahiers du cinéma*: tra questi, Éric Rohmer riconduce le sequenze dell'autore giapponese all'espressionismo e all'a-

strattismo, Jean-Luc Godard, invece, parla al proposito di realismo².

A tale riguardo, il regista di *Adieu au Langage* (2014) elabora la propria percezione concettuale delle immagini in movimento. Ripetendo a più riprese nel corso della vita la nota espressione: “Le cinéma, une forme qui pense”, Godard ritiene che il cinema non sia un mezzo di rappresentazione o di narrazione, uno strumento di creazione di fatti o di rappresentazione di eventi puramente finzionali, ma possa essere considerato una forma pensante che genera costantemente qualcosa di nuovo. Del resto, il regista francese sostiene che la composizione filmica non sia frutto di una meccanica riproduzione di sequenze, ma scaturisca dal montaggio, inteso come atto generativo di un unico schema funzionante e organico, in cui la somiglianza delle immagini assume una rilevanza secondaria, non essendo la causa ma l’effetto eventuale, che conduce le stesse a trovare una disposizione sistematica (cf. Baross, 2017, pp. 330-331).

La produzione di Godard è dunque incentrata sulla lotta tra dualismi concettuali, tecnici, espressivi che trovano un punto d’incontro proprio nel lavoro di montaggio. Quest’ultimo, in linea con la poetica di Mizoguchi, segue due direttrici operative: in principio, è favorita la scomposizione e la discordanza, in seguito, come nella dimensione onirica, ha luogo un’opera di condensazione che riconduce elementi difformi e lontani in immagini dense e riconoscibili. Riannodando i fili del ragionamento, è possibile allora intravedere in una determinata accezione dell’immagine cinematografica la capacità di aprirsi all’universo emozionale, rendendo visibile ciò che sfugge ai contenuti riconoscibili del pensiero. L’unità compositiva che contraddistingue in modo peculiare la pellicola di Mizoguchi favorisce un’originale interconnessione tra la dimensione corporea e quella trascendentale, mostrando sullo schermo le differenti articolazioni dell’animo umano.

Bibliografia

- Albano, L., *Il visibile e il non visibile*, in “Filmcritica” n. 365-366, giugno-luglio 1986, pp. 272-282.
- Angelucci, D., *Perturbante. L’estraneità nascosta*, in “B@belonline”, vol. speciale 2021, pp. 53-55.
- Angelucci, D., *Dal caos al caosmo attraverso l’arte*, in “B@belonline”, n. 13, 2013, pp. 253-260.

² Sulla ricezione critica del cinema di Mizoguchi in Francia, cf. Prédal, 2009, pp. 175-193.

- Bachtin, M., *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di C. Strada Janovi, Einaudi, Torino 2001.
- Baross, Z., *Godard and/with Deleuze: "C'est comme ça que le monde naît"*, in De Assis P., Giudici, P. (a cura di), *The dark precursor. Deleuze and artistic research* (vol. II), Leuven University press, Leuven 2017, pp. 326-337.
- Bertetto, P., *La macchina del cinema*, Universale Laterza, Roma-Bari 2010.
- Burch, N., *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, University of California Press, Berkeley 1979.
- Calorio, G., *Il gusto del crepuscolo: Ugetsu Monogatari e il fantastico giapponese*, in Tomasi D. (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 203- 211.
- De Assis, P., Giudici, P. (a cura di), *The dark precursor. Deleuze and artistic research*, Leuven University press, Leuven 2017.
- De Gaetano, R., *Le immagini dell'amore*, Saggi Marsilio, Venezia 2022.
- Deleuze, G., *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), trad. it. di J.P. Manganaro, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016.
- Dottorini, D., *L'esigenza di una teoria aperta*, in Dottorini D. (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 11-38.
- Dottorini, D. (a cura di), *L'amore dei fantasmi. Conversazioni con Miguel Gomes*, in "Fata Morgana", n. 36 Fantasma, Pellegrini Editore, Cosenza 2019, pp. 9-21.
- Freud, S., *Il Perturbante* (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1969), trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307.
- Gilson, R., *Les Contes de la lune vague*, in "Cinéma", n. 36, 1959, pp. 98-100.
- Guattari, F., *Caosmosi*, trad. it. di M. Guareschi, Costa & Nolan, Genova 1996.
- Hazumi T., *Trois interviews de Mizoguchi*, in "Cahiers du cinéma", febbraio 1961, n. 116, pp. 15- 21.
- Martialay, F., *The master Mizoguchi in six critical perspectives: Ugetsu*, in Keiko I. McDonald (a cura di), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993, pp. 137-142.
- Matte Blanco, I., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.
- Matte Blanco, I., *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986), in Dottorini D. (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 41-73.
- Matte Blanco, I., *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo* (1988), trad.

- it. di P. Bria, Einaudi, Torino 1995.
- Palumbo, F.D., *L'estetica del mondo fluttuante: il "giapponismo" di Deleuze*, Laboratorio dell'ISPF, vol. XIII n. 20, 2016.
- Prédal, R., *Scoperta tardiva di un cineasta moderno*, in Tomasi D. (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 175- 193.
- Wood, R., *Mizoguchi: the Ghost Princess and the Seaweed Gatherer*, in Keiko I. Mcdonald (a cura di), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Bruswick 1993, pp. 145-156.
- Yomota, I., *Mizoguchi e l'immaginazione nei racconti premoderni*, in Tomasi D. (ed.), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 135-158.

“Non ci crediamo alla parola”. Il rizoma di Deleuze e il cinema di Deligny

Gemma Bianca Adesso*

ABSTRACT

It is not possible to fully explore the relationship between Gilles Deleuze and Fernand Deligny in a single essay. On the other hand, unlike other themes, the common interest of the two authors for cinema and in particular the role played by autistic images and cartography has remained largely unexplored. Through some research attempts, the first paragraph will compare the lives of the two Authors, focusing in particular on La Borde's clinic and more generally on the need that both feel to create an alternative vocabulary made of images. Then the research will move on to Deligny's cartography and cinematography, linking them to the concept of rhizome. In the last paragraph, Deligny's anti-method will be compared with Deleuze's visual antilogues: two perspectives which, no longer believing in Language, each become practical in its own way: cartographic, cinematographic, of reality.

KEYWORDS

Cartography, Rhizome, Autistic Image, Antilogos, Deligny

Non è possibile esaurire in un articolo l'analisi del rapporto tra Gilles Deleuze e Fernand Deligny. D'altra parte, qualche indagine è stata fatta in relazione alla soggettività, all'educazione, alla comunità (cf. Wiame 2016, pp. 38-58; Amara 2016, p. 185-208; Petrescu 2006, pp. 193-201; Chantelle 2017, pp. 6-24; Machado 2021, pp. 80-94), mentre è rimasto per lo più inesplorato il nodo del cinema e in particolare il ruolo che, in esso, hanno l'immagine autistica e la cartografia.¹

Tracciando solo qualche tentativo di ricerca, allora, il primo paragrafo metterà in parallelo le vite dei nostri Autori, a partire dalla clinica di La Borde e dalla necessità che entrambi sentono di creare un vocabolario altro, fatto di immagini.

Da qui il corpo del saggio, che si sposta sulla cartografia (§2) e sulla cinematografia (§3) di Deligny; per arrivare, nel passaggio finale, ad accostare l'*anti-metodo* deligniano all'*antilogos* deleuziano. Incroci di prospettive che, non credendo più nel Linguaggio, si fanno, ognu-

* Università degli studi di Bari “Aldo Moro”, gemmabianca.adesso@gmail.com

¹ L'aspetto cartografico e quello cinematografico sono stati analizzati nella loro portata pedagogica che, per ragioni di spazio, non tratteremo (cf. Binda, 2017).

na a suo modo, pratiche: cartografiche, cinematografiche, di realtà.

1. *La Borde: incontro tra 'vicini'*

Ci sono molte parole-traccia nei percorsi di Deligny e Deleuze, che dicono il paradosso di due vite impegnate a contornare quello che sfugge alle parole stesse, al Logos che si fa interpretazione psicanalitica. Di uno possiamo affermare che faceva un uso compulsivo del dizionario, ma per sabotare il senso comune di termini ed etimi;² dell'altro resta una specie di testamento, un Abecedario, nel quale la filosofia è ripercorsa per sfuggire alle categorizzazioni.³ Entrambi hanno scritto molto, per approdare, con esiti e obiettivi differenti, al cinema. Non suonerà perciò strano, nel nostro tentativo di ripercorrere il paradosso dell'indicibile, cominciare proprio dalle parole di Jean Oury, direttore con Guattari della clinica di La Borde, da dove si snodano le tracce di questo incontro:

Forse non c'è nulla da dire; ma a dirlo è il colmo del dire. [...] Si tratta di raggiungere le linee di attesa, gli incavi, i solchi. [...] In questo paesaggio, in questo campo di detriti occorre numerare le pietre [...]. Non scivolare nell'illusione che ci sia un *punto di vista*. Punto di vista c'è solo per fare segno.

Tuttavia si tratta di restare al limite della sparizione, rispettandone le punteggiature, le virgole, punti, sospensioni, piani. Discorso a più voci. Voci molteplici che spariscono, si confondono, s'incrociano. [...] È in questione qualcosa di un'infinita complessità che non è dell'ordine del puro linguaggio (Oury, 1982, pp. 254-255).

L'ospedale psichiatrico La Borde, fondato da Oury nel 1953, è un'istituzione sperimentale aperta e comunitaria, che negli anni '60/'70 si è andata identificando con la storia del rinnovamento manicomiale. Nel 1965, Oury e Guattari invitano Deligny a collaborare, grazie alla sua fama e per un interesse rispetto alla riconfigurazione del territorio francese. Il percorso di Deligny può essere sintetizzato in tre fasi: la prima (1939/'42) lo vede impegnato come responsabile del Padiglione 3 del manicomio di Armentières, uno dei più grandi, riservato a "una vera e propria feccia di ragazzini devianti a causa della permanenza nei riformatori, ritardati cronici o chissà

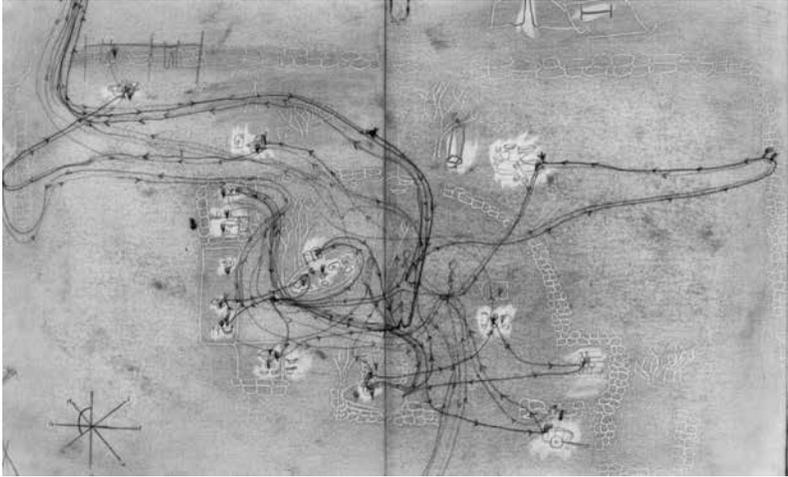
² Un esempio tra i tanti: "Camera [*caméra*], piccola camera [*chambre*], controllata, governata da un camerario [*camérier*] 'funzionario della camera del papa o di un cardinale', può essere la cameriera [*camériste*] - 'dama che serviva una principessa'. Ogni tanto, è di un camerlengo [*camerlingue*] che si tratta: 'cardinale della corte pontificia [...]. È così nel *Petit Robert*, il quale ignora il cameraman. Ma è vero che ciò succede, che chi gira si consideri come il Papa" (Deligny, 2017, pp. 104-105).

³ La video intervista è l'esito ideale di un percorso che resta aperto e in cui è *visibile* come l'interesse di Deleuze per la filosofia sia imprescindibile dagli *incontri*. Anche la clausola della pubblicazione postuma, lo rende coerente con il suo pensiero in-attuale e riproducibile.

quale altra diagnosi dichiarata nel certificato di ricovero” (Deligny, 2020, p. 182). Qui Deligny sperimenta *la sua prima presa di posizione*: niente sanzioni. Nella seconda fase (1943/'64), partecipa, durante il governo Vichy, alla formazione delle *Associazioni regionali per la salvaguardia dell'infanzia e dell'adolescenza*, ognuna con un *Centro di osservazione e smistamento*, dirigendo lui stesso quello di Lille. Nel '44, verrà nominato responsabile di *Lavoro e cultura* per la regione Nord-Pas-de-Calais, intensificando i suoi rapporti con Bazin, Marker, Truffaut. *Seconda presa di posizione*: porte sempre aperte e ragazzi sempre liberi. Grazie al sostegno di Wallon, nel 1947 prende avvio la *Grande Cordata*, una rete di ostelli e famiglie disposte ad accogliere i ragazzi dopo un periodo di osservazione nel centro. La *terza presa di posizione* sarà: niente letto, né istituto, né focolare, ma una rete di soggiorni attraverso tutta la Francia.

Se il territorio viene via via considerato nella sua percorribile vastità, la scommessa è invece quella di ridisegnare gli spazi più o meno noti, con i loro nomi e le loro visure catastali, attraverso le fughe e i vagabondaggi dei ragazzi caratteriali e il movimento sul posto dei ragazzi in “vacanza di linguaggio”.

Nella terza fase (1965/'96) Deligny accetta di collaborare con Oury e Guattari a La Borde, ma da una posizione più defilata. Il 1966 è decisivo, in quanto gli viene affidato Janmari, un dodicenne “encefalopatico grave” e suo *maître à penser*, protagonista del film *Ce gamin, là*. Nel borgo isolato di Graniers, che non abbandonerà fino alla morte (1996), nascono le prime mappe che ricalcano le azioni e gli spostamenti dei ragazzi da lui *seguiti*, incrociandosi con le attività dei collaboratori.



La vicenda biografica di Deleuze è più nota; non ci soffermiamo. Il primo periodo (1953/'68) è caratterizzato dall'insegnamento nei Licei e poi alla Sorbona e a Lione; il secondo (1969/'80) è quello degli incontri e delle scritture corali con Guattari e Parnet:

Abbiamo scritto *L'anti-Edipo* in due. Poiché ciascuno di noi era parecchi, si trattava già di molta gente. [...] Perché abbiamo conservato i nostri nomi? Per abitudine, unicamente per abitudine. [...] Non arrivare al punto in cui non si dice più: 'Io', ma al punto in cui non ha più alcuna importanza dire o non dire: 'Io'. Non siamo più noi stessi. Ognuno riconoscerà i suoi. Siamo stati aiutati, aspirati, moltiplicati (Deleuze&Guattari, 2006, p. 34).

Nel terzo periodo (1981/'96), le parole cedono al tratto minimale della pittura (Bacon) e dell'immagine in movimento (*Cinema 1 e 2, Abecedario*).

Siamo d'accordo con L. Amara (2016, p. 194) quando scrive che "le sovrapposizioni e i riverberi tra Deleuze, Guattari e Deligny sono importanti e non così facilmente riconducibili a una semplice genealogia o enumerazione di luoghi, concetti e opposizioni"; abbiamo tuttavia ritenuto utile dare alcuni riferimenti biografici per poter rileggere le vite dei due autori e osservare la trama delle linee spezzate, dalla quale emergono anche buchi e nodi, indispensabili a capire quanta esperienza ci sia nella formulazione dei loro concetti e quanta riflessione nelle loro prese di posizione.⁴

La prima specie di linea da cui siamo composti è di natura segmentaria, di una

⁴ Sul rapporto Deligny/Guattari (e Deleuze), cf. Dosse 2007.

segmentarietà rigida [...]; la famiglia-la professione; il lavoro-le vacanze; la famiglia-e poi la scuola-e poi l'esercito-e poi la fabbrica-e poi la pensione. [...] In breve, ogni specie di segmenti ben determinati, in tutte le direzioni, che ci ritagliano in tutti i sensi, gruppi di linee segmentate (Deleuze&Parnet, 1980, p. 146).

Quello che ci riguarda è che siamo divisi al punto da incasellare la nostra esistenza: lavoro qui, tempo libero là. È il prezzo da pagare per quella libertà al cui proposito si è detto che era la coscienza della necessità, ma che può dirsi 'avere scelta' (Deligny, 1989, pp. 100-101).

Saranno tuttavia i ruoli e le funzioni ricoperte da entrambi che faranno emergere delle strategie alternative alla comunicazione dominante: il referto *vs* il gesto per Deligny, la necessità di creare tutto un altro vocabolario per Deleuze-Guattari; e la sperimentazione, per tutti loro, di un antilogos visivo. In questo senso Deleuze-Guattari si servono delle parole per scrivere di "linee di segmentarietà" evidenziate grazie ai nodi e alle cadute, mentre Deligny fa un percorso inverso e parte dalla disposizione dei nodi negli spazi per rintracciare le linee sulla carta:

Abbiamo anche delle linee di segmentarietà molto più flessibili [...]. Esse tracciano delle piccole modificazioni, percorrono delle svolte, delineano delle cadute o degli slanci. [...] Un mestiere è sempre un segmento rigido, e però, cos'è che accade al di sotto invece, quali connessioni si trovano, quali richiami o repulsioni che non coincidono coi segmenti, quali follie, segrete e tuttavia in rapporto con incarichi pubblici (Deleuze&Parnet, 1980, pp. 146-147).

Alcune linee tracciate. Alcuni vocaboli che sono parole, estirpate però dal vocabolario, sradicate. Parole che disponiamo per assestare: *contorno, nodo, rottura di contorno, inavvertenza, iniziativa*. Parole poste sul foglio come vi si potrebbero porre sassi, in un giorno di vento. Il vento in questo caso è il linguaggio che ci capita, 'catastrofico' da qualunque parte soffi e qualunque cosa dica; accecante. La 'natura' è là, 'fuori', enorme, stupita, pacifica, vicina, fuori tiro (Deligny, 1980, p. 120).

In entrambi i casi, queste tracce in cui emergono delle parole chiave apparentemente opposte – divenire e immutabile, linee di fuga e *lignes d'erre* – disegnano una *nomadologia*⁵ in territori ben definiti (Vincennes, Cevennes, la Borde). A questo particolare modo di vivere lo 'spazio' si affianca, per entrambi, un particolare modo di vivere il tempo: insieme 'presente' e utopico. Deligny scrive: "la *linea* di un tentativo è incredibilmente utopistica. Certamente sogna, *sogna* a occhi aperti. È come se vivesse nell'*intemporale* – e a questo proposito ne sente delle belle – mentre esiste proprio nel cuore del suo tempo" (Deligny, 1980, p. 61). Similmente, Deleuze e Guattari rispetto al movimento intemporale (nell'accezione nietz-

⁵ "Non ci sono soltanto strani viaggi in città, ma viaggi sul posto: [...] pensiamo [...] ai veri nomadi: [...]: *non si muovono*. Sono nomadi a forza di non muoversi, di non migrare [...]. Viaggio sul posto è il nome di tutte le intensità, anche se si sviluppano in estensione" (Deleuze&Guattari 2006, p. 708).

scheana di agire sul e contro il proprio tempo, in funzione di un tempo futuro), precisano che etimologicamente l'utopia indica la deterritorializzazione assoluta proprio quando si collega all'ambiente presente e alle forze soffocate dagli apparati di stato (Deleuze-Guattari, 1996, p. 93).

Cominciando a sovrapporre le carte, emergono, dunque, alcuni interessanti punti di incrocio. Deligny incontra Guattari nel 1965; il sodalizio Guattari-Deleuze comincerà nel 1969 (anno che segna una fragorosa rottura da parte di Guattari con il fronte strutturalista e lacanianiano, e l'esordio della schizoanalisi). Quando nel 1972 esce *L'anti-Edipo*, Deligny aveva cominciato le riprese di *Le moindre geste*, lontano dai tumulti politici parigini eppure vicino alle contestazioni del senso comune con cui venivano adoperati termini cari alla nosologia psichiatrica. Con pratiche agli antipodi, tutti e tre mettono in crisi il concetto al singolare di soggetto, che non verrà più inteso come il prodotto del significante, ma come l'atto di una moltitudine che non smette di attuarsi.

Nel 1976 esce sia *Rhizome* sia il terzo dei *Cahiers de l'Immuable*, ma è in particolare una riflessione sugli spazi vissuti a spostare l'attenzione di Deligny dal *piano* dell'inconscio a quello dell'umano. In una lettera a Guattari, Deligny (1980, pp. 65-67) precisa i motivi della sua distanza:

Da tempo rimuginavo di dire qualcosa di più a proposito del 'Sei a casa tua' con cui tu e Jean Oury mi avete accolto a La Borde nel 1965. [...] Due anni dopo, Jean Oury mi telefonò dal suo studio distante una decina di metri dal luogo in cui mi trovavo e mi disse: 'Buongiorno, vicino'. [...] E mi va benissimo essere preso per un 'posto'. Eccomi dunque luogo. Prendersi per il 'buon' luogo.

[...] A voi stavano a cuore la storia e l'inconscio, a me l'umano. Ecco una parola insolita, nuova nuova. D'altra parte (l')umano non vuole dire niente. [...] E l'umano, relitto irriducibile, è vicino ineluttabilmente. [...] L'umano non è qualcuno, come io non sono un luogo. Ma può capitargli di aver luogo al di sopra di ogni mercato, di ogni mercanzia e di ogni mercanteggiare [...]. Dell'umano, a dire il vero, tutti se ne infischiano. Si trova infatti all'altro polo della persona.

Tra i molteplici effetti dell'evento '68, c'è senza dubbio un'attenzione nuova al dialogo e all'ascolto. Ovunque sorgono gruppi di parola, in cui il delirio non appare più un sintomo di stranezza. I pazzi mettono in discussione il manicomio, emergono domande insistenti sul fenomeno politico della follia, sull'utilità della psichiatria, sui diritti dei malati e sul significato del guarire.⁶ Le lezioni a Vincennes sono prese d'assalto da studenti e curiosi di tutte le età,

⁶ "Il riflusso lascia un'impronta incancellabile in tutto il campo della psichiatria. Laing, Cooper, Schatzman in Inghilterra; Basaglia, Minguzzi, Jervis, in Italia, attaccano l'apparato psichiatrico, la nosografia, il manicomio, le cure, la segregazione" (Polack, Sivadon-Sabourin 1977, p. 28).

estrazioni, condizioni psicofisiche; i monti delle Cevennes sono percorsi da bambini autistici, mutacici, encefalopatici e da “presenze prossime”, impegnate a ricalcarne i gesti. In tutti gli spazi occupati, sembra saltare la legge della dialettica universale che vede nell’Intelligenza la facoltà prioritaria con la quale interpretare e subordinare le parti e il tutto.⁷

Intanto, proprio mentre si moltiplicano scritti, interventi pubblici e lezioni, Deleuze-Guattari e Deligny affermano di non credere nelle parole intensificando, come vedremo, le loro sperimentazioni sul territorio sia come concetto e parola da barbarizzare, sia come spazio da modificare e ricalcare.

Ci sono parole che Félix e io sentiamo che è per noi urgente non usare più [...]. Non sappiamo molto bene, *non crediamo alle parole*; quando impieghiamo una parola, abbiamo voglia di dire: se questa parola non vi piace, trovatene un’altra, ci si arrangia sempre. Le parole sono sostituzioni possibili all’infinito (Deleuze, 2007, p. 354).

Sono un miscredente. Qui siamo tutti miscredenti. Qui, *noi non ci crediamo alla parola*, non ci fidiamo... e là Janmari ci aiuta a tenere questa posizione insostenibile, ci aiuta nella nostra deriva. [...] Chi deriva? Chi si vuole domandare seriamente cosa ne sarà delle loro maniere d’essere una volta che essi avranno messo la parola (rottamare eliminare) a rottamare lo statuito (Deligny, 2007, p. 850).

Da queste due citazioni perfettamente consonanti è tratto il titolo del saggio: “non ci crediamo alla parola”. Ma è evidente che non si tratta solo di una critica al linguaggio corrente. Infatti, suscitare, nell’umanità emersa da questi movimenti di rottura, nuove e buone intenzioni attraverso le parole sporcate dall’uso della morale borghese sarebbe molto imprudente (avverte Deligny). Per questo occorreranno nuove pratiche e altre immagini.⁸

2. *L’immagine autistica*

Ripartiamo dalla linea. Oltre a quella di segmentarietà, “rigida o molare”, e alla linea di segmentazione “flessibile e molecolare”, Deleuze-Guattari individuano un terzo tipo di linea, “semplice, astratta, e però anche la più complessa di tutte [...]: è la linea di fuga” (Deleuze&Parinet, 1980, p. 147), che non riguarda il ritirarsi dal mondo attraverso l’immaginario o il simbolico, ma un movimento attivo, proprio del vivente.

La centralità della pratica cartografica di Deligny acquista ora

⁷ Già nel 1964, Deleuze (2001) riflettendo su Proust dedica un cap. all’*Antilogos*.

⁸ “Di fronte ad essi, sarà molto imprudente voler suscitare di colpo delle nuove intenzioni con piccole e grandi parole, sporcate dal troppo lungo utilizzo da parte delle ipocrisie della morale borghese. Ma con le immagini?” (Deligny, 2017, p. 80).

un'importanza decisiva. Al centro del tracciamento delle *lignes d'erre* c'è l'agire infinito dei bambini autistici e, in questo infaticabile operare, una mancanza persistente: l'altro. Nessun dramma legato all'abbandono inconscio o a un rapporto compromesso con le figure genitoriali; questa mancanza non riguarda neppure il desiderio nelle sue molteplici declinazioni, è semplicemente un fatto, attorno al quale ruota il rigore del *metodo Deligny*.

Nel 1980 erano già tredici anni che Deligny viveva sui monti con i ragazzi. Nonostante distinguesse il loro agire dal fare degli adulti dotati di linguaggio, ogni gesto tracciato e ricalcato era il risultato di una 'ecceità' della forma, variata e ripetuta nei giorni e negli anni, sia dagli uni che dagli altri:

È la differenza tra l'agire e il fare. Noi, noi facciamo qualcosa, questo è intenzione, è il linguaggio [...]. Un ragazzino autistico non fa niente: è agire. [...] Lo stesso si può dire per l'immagine: un'immagine non si 'fa' nel mio gergo. Un'immagine arriva, non è che coincidenza [...]. L'immagine propria è autistica. Voglio dire che essa non parla (Deligny, 2017, p. 129).

Nel 1980 esce il vol. 2 di *Mille piani*, grazie a cui Deligny sarà conosciuto anche al di fuori della Francia come un *metodo*; ma è anche l'anno di una mostra fondamentale sulle mappe, realizzata dal Centro nazionale d'arte e di cultura G. Pompidou, *Cartes et figures de la Terre*, in cui vengono presentate alcune trascrizioni di Deligny. Nel catalogo relativo, scrive F. Bonardel:

S'ils ont, en quelque sorte, 'pris le masquis' et sont, comme les enfants qu'on leur a confiés, de singuliers partisans, c'est qu'ils ont entrepris, hors de tout institution, una aventure qui fait peut-être d'eau les contemporains de nos ancêtres primitifs, de 'l'homme naturel' de Rousseau, ou encore de ce Victor, enfant-souveau de l'Aveyron (Bonardel, 1980, p. 194).

L'esposizione parigina e la pubblicazione di *Mille piani* mettono in risalto qualcosa di mai mostrato: carte deserte; scomparsa delle figure umane; presenza di segni circolari e di linee di vario spessore che, pur non avendo nessun rapporto con il significante, esprimono relazioni di prossimità; piani sovrapposti che ricalcano i gesti di un noi indifferente alla civilizzazione. "L'essere diventato luogo" acquista nuova importanza proprio grazie ai segnali "per niente", che le *présences proches* disseminano negli spazi e che richiamano l'agire dei bambini.

Linee e territori sono elementi accomunanti, dunque, tra gli autori che stiamo seguendo. Ma proprio qui emergono anche le differenze. Deligny riempie carte e quaderni partendo da persone senza logoi. "Pongo in risalto il *qui* ogni volta che ricorre per pre-

sentarlo come un'entità che non compare nel Pantheon delle entità celebri. [...] Tra noi e loro resta allo scoperto il *qui*, il *tópos*. [...] Abbiamo cominciato a pensare che *tópos* potesse essere il luogo, del resto, ovvero di quanto sembra refrattario alla comprensione” (Deligny, 1980, p. 48). In questo “luogo del resto”, però, il *là* è ovunque ed è una “grande dimora” (Deligny, 2017, p. 88). Invece, Deleuze-Guattari approfondiscono il concetto di territorio attraverso i movimenti di uscita e di ritorno leggibili nei concetti di “deteritorializzazione” e “riterritorializzazione”. Se in *Differenza e ripetizione* la riflessione deleuziana sul territorio era incentrata sul problema della fondazione e del fondamento, inteso come atto costitutivo del Logos,⁹ il sodalizio con Guattari imprime una svolta al concetto di terra e territorio ravvisabile in *Anti-Edipo* e in *Che cos'è la filosofia?*. In questo contesto, “terra” è sia entità indivisibile che oggetto del lavoro: “il corpo pieno che si piega sulle forze produttive e se le appropria come presupposto naturale o divino” (Deleuze-Guattari, 1975, p. 155). Da qui la nozione deleuziana di *territorialità*, “ambigua solo in apparenza. Se si intende infatti un principio di residenza o di ripartizione geografica, è evidente che la macchina sociale primitiva non è territoriale. Lo sarà solo l'apparato di Stato che, secondo la formula di Engels, ‘suddivide non il popolo, bensì il territorio’ e sostituisce all'organizzazione gentilizia una organizzazione geografica” (ivi, p. 161). Sul corpo dell'uomo si iscrive la fondazione del *socius*, ovvero la costituzione di una memoria collettiva che si serve del logos per obliare la memoria biologica.

In questo contesto, perciò, torna ad essere interessante la crepa che l'esperienza di Deligny inserisce nel Sistema-logos. La necessità di misurare lo spazio attraverso l'agire a vuoto dei ragazzi autistici – che richiama la “macchina sociale primitiva” – mette infatti in crisi non solo la Parola e il classico modo di abitare, ma anche il ruolo degli educatori, ai quali Deligny sostituisce nominalmente e fattivamente quelle che chiama *presenze prossime*. Non più *vicine*, dunque. Notiamo nuovamente come lo spazio abitato dai ragazzi autistici incida profondamente anche nell'uso delle parole, perché, il termine *vicino* connotava ancora una relazione di reciproco riconoscimento – il vicino Oury chiama il vicino Deligny e lo vede a pochi metri di distanza. La *prossimità* invece implica una presenza che il bambino autistico non guarda. La misura dello spazio da parte del bambino autistico non ri-guarda il riconoscimento dell'altro. Attraverso questa intuizione fondamentale e la necessità di non voler

⁹ “Fondare è determinare. [...] Il fondamento è l'operazione del *logos* o della ragione sufficiente [...]; il fondamento è lo Stesso o l'Identico, che fruisce dell'identità suprema, dell'identità che si suppone appartenere all'Idea” (Deleuze, 1997, p. 349).

sottoporre questi bambini a processi di assimilazione, nascono le immagini cartografiche e cinematografiche dei *réseau*.

Ma prima occorre fare un indispensabile passo indietro.

3. “Alla ricerca delle immagini perdute”

L’attenzione verso il cinema sembra essere stata una costante nella vita di Deligny,¹⁰ ma diventa un impegno concreto con la presenza prima di Yves G., un ritardato grave e poi di Janmari, autistico. A loro sono legati i film oggi reperibili, tanto più preziosi in quanto ci permettono di afferrare meglio le parole scritte e le linee tracciate: *Le Moindre Geste* e *Ce gamin, là*. I due film sono importanti anche perché testimoniano una svolta decisiva nel modo di intendere il linguaggio e, di conseguenza, il cinema senza linguaggio. Non si tratta di un ritorno al muto, benché la ripetizione di certe scene possa far pensare al *burlesque*, ma di una vera e propria battaglia al potere ordinatore del significante. Se nel primo film, Yves G., uno dei due personaggi principali si serve della parola ma per non dire niente, nel secondo, Janmari e gli altri bambini non parlano e non recitano: le immagini scorrono accompagnate a tratti dalla voce fuori campo di Deligny stesso, impegnato a fare il gesto del calco sulle carte sistemate nel suo *atelier*. In entrambi i lavori, però, è presente un’idea fondamentale, che equivale a una linea di fuga: filmare ciò che sfugge e che, chi abita il Verbo, non vede. Capovolgendo totalmente il punto di vista del documentario, del film di denuncia sociale, ma anche del film d’autore, è come se Deligny e le presenze prossime non smettessero mai di riportare il calco sulla carta, non solo con matite e oggetti disseminati lungo i tragitti, ma anche e soprattutto con le immagini che sopravanzano il linguaggio. Se c’è un’intenzione pedagogica è verso la comunità dei parlanti, mostrando loro quello che non “si” vede proprio a causa di quel *si-riflessivo*, che “fa” invece di agire e che usa la parola autocentrata invece di “derivare”.¹¹

¹⁰ Già durante la Grande Cordata, Deligny progettava dei film attraverso le riprese in prima persona dei ragazzi. *La cinepresa, strumento pedagogico* (del 1955) ne è lo scritto/manifesto. Nonostante fossero state accumulate molte ore di girato, non furono mai realizzati film. Deligny chiese anche a Truffaut di produrne uno (mai ultimato), *La vraie vie*. Tuttavia, una traccia importante è conservata in alcune scene de *I quattrocento colpi* (Truffaut, 1958), dedicato ad A. Bazin: il protagonista, Antoine Doinel (J.-P. Léaud), verrà assegnato ad un centro per minori delinquenti di cui Deligny conosceva bene il funzionamento. Truffaut chiese proprio a lui delle consulenze durante la sceneggiatura, tanto che, l’ultima memorabile scena del finale, con *stop frame* sul volto attonito di Antoine in fuga verso il mare, gli fu suggerita proprio da Deligny.

¹¹ “Sarebbe necessario che noi filmassimo di noi stessi ciò che ci sfugge, ciò che non

Ecco quindi che il gesto del filmare, lontano da ogni velleità autoriale, diventa “gesto minimo”, ripetibile all’infinito, in grado di registrare l’immutabile della forma, che, attraverso l’esercizio ostinato dello sbirciare appreso dagli autistici, mostra una infinità di iniziative, che emancipano gli oggetti dal loro uso condiviso e scontato.

Allora il “camerare”

sarebbe approfittare di questa piccola camera a macina per sbirciare [*bigler*], un po’ in direzione di un’altra cosa rispetto al corso stesso degli eventi che sono ciò che sono [...]. È proprio un bel verbo “sbirciare”. Ci sarebbero come due occhi [*oculaires*], e non per vedere in rilievo, due occhi come ci sono due memorie, affinché il Si che gira abbia come un occhio che gironzola in cerca di ciò che potrebbe esserci di semplicemente umano, anche solamente delle briciole, oltre e al di là della scena sceneggiata.

Bisognerebbe inventare la cinepresa strabica (Deligny, 2017, p. 125).

Le Moindre Geste ha una vicenda molto lunga: le riprese (1962/64), sotto la direzione di Deligny, saranno effettuate da J. Manenti, educatrice del *réseau*, mentre il montaggio avverrà circa dieci anni dopo grazie a J.-P. Daniel e C. Marker. Il film sarà presentato alla *Settimana della critica* del Festival di Cannes, ma uscirà nelle sale solo nel 2004.

L’idea centrale ruota attorno alle deviazioni imprevedibili di Yves G., che impediscono qualsiasi possibilità di *direzione*. La sceneggiatura minima può essere riassunta nella vicenda di due ragazzini che fuggono da un ospedale psichiatrico; ma il film è di fatto concentrato intorno ad un buco catalizzatore, dentro il quale finisce uno dei due e, soprattutto, dalla rete dei gesti mancati e fini a sé stessi che Yves compie intorno al buco: le imprecazioni deliranti, lo sbattere, il colpire, il calpestare, l’andatura incerta dentro e fuori i ruderi e poi i tentativi di costruire, annodare, trasportare... e tutto sempre ripetuto d’acapo. I gesti inutili di Yves e le urla inascoltate di Richard li rendono simili a due personaggi beckettiani in un’epoca destinata al linguaggio.

si vede [...]. Di conseguenza questo articolo l’avrei potuto benissimo intitolare *Alla ricerca delle immagini perdute*, sarebbe stato davvero un bel titolo” (Deligny, 2017, p. 123).



Scrive Deligny: “il tempo dell’immagine, per quanto ne dicano, non è il nostro. L’era dell’immagine! Quando invece non si è mai stati così lontani dall’immagine. Noi siamo nel secolo del linguaggio, della chiacchiera, della riproduzione verbalizzante, della parola sfrenata. Bisogna parlare” (Deligny, 2017, p. 127). Sembra fargli eco Deleuze che nell’*Immagine-tempo* scrive: “civiltà dell’immagine? In realtà è una civiltà del *cliché*, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci qualcosa dell’immagine. Dall’altra, contemporaneamente, l’immagine tenta continuamente di ‘bucare’ il *cliché*, di uscirne” (Deleuze, 1989, p. 33).

Le Moindre geste sperimenta quindi la sostituzione dell’immagine al linguaggio e rappresenta il primo passo verso quel cartografare quasi astratto che si andrà affermando negli anni successivi. La prima scena del film riprende infatti il tragitto di un segno che sembra farsi da sé, mentre il soggetto che lo traccia scompare nel puro agire. Il disegno è connotativo, le parole sconnesse di Yves G. lo definiscono come il ritratto di Deligny. Cerchi e linee compongono due figure ancora riconoscibili nei loro ruoli di allievo e maestro.



Da questi primi tratti, si sviluppa tutta l'imprevedibile attesa delle scene successive e si anticipa la preoccupazione di natura teorica di Deligny, ovvero l'eliminazione della storia, dei dati biografici, a vantaggio di un'azione in cui non succede letteralmente niente. Tutta la dinamicità parte dunque dai segni attorno ai quali si moltiplicano le iniziative dei ragazzi e, di conseguenza, della rete di adulti che li circonda; fino a che, ogni abbozzo di storia, ogni residuo di preoccupazione didattica (ancora presente nella Grande Cordata) "deriva" nell'azione come pura metamorfosi del gesto.

[Le carte] non sono saltate fuori così, per caso. Per molto tempo ho portato avanti un tentativo con un cosiddetto ritardato grave [...] Tutti i giorni, press'a poco alla stessa ora, veniva a disegnare; e se lo lasciavo disegnare, era dopo avergli detto e ridetto: 'Tu mi parli, ma non serve a niente, non capisco niente di quel che mi dici, non val la pena che tu dica una qualsiasi cosa'... effettivamente non faceva che ripetermi quel che dicevo io, allora non valeva la pena; 'Dunque, cercheremo d'intenderci basandosi sul fatto che io guarderò quello che tracci tu'. [...] Per dieci anni non ci sono stati altri rapporti reali fra quel ritardato grave e me. Aveva il linguaggio, ma non se ne serviva: diceva sciocchezze, delirava, ripetendo tutto quello che aveva appena sentito [...]. Tracciare allora era un sistema per svalutare completamente quel linguaggio, quel suo modo di parlare senza dir nulla. Le carte vengono anche da lì (Deligny, 1977, pp. 115-116).

Il *gesto minimo* è al centro di un agire vitale che trasforma le

cose: un piccone rotto diventa una croce; delle scatole di latta per contenere dell'acqua diventano caleidoscopi per riflettere la luce. "Voi mi direte. 'E allora? Ciò non vuol dire niente...'. E per questo si tratta di camerare, propriamente" (Deligny, 2017, p. 114).

Il cinema ideale per Deligny dovrebbe infatti essere all'altezza delle cose, riprenderne i tragitti per abolire la storia. La storia ideale sarebbe allora quella naturale. Riprendere, per esempio, le fasi di un iceberg, dalla separazione dalla banchisa fino al suo discioglimento in mare (cf. Deligny, 2017, p. 119). Un cinema permanente, alle prese con il camerare una scomparsa.

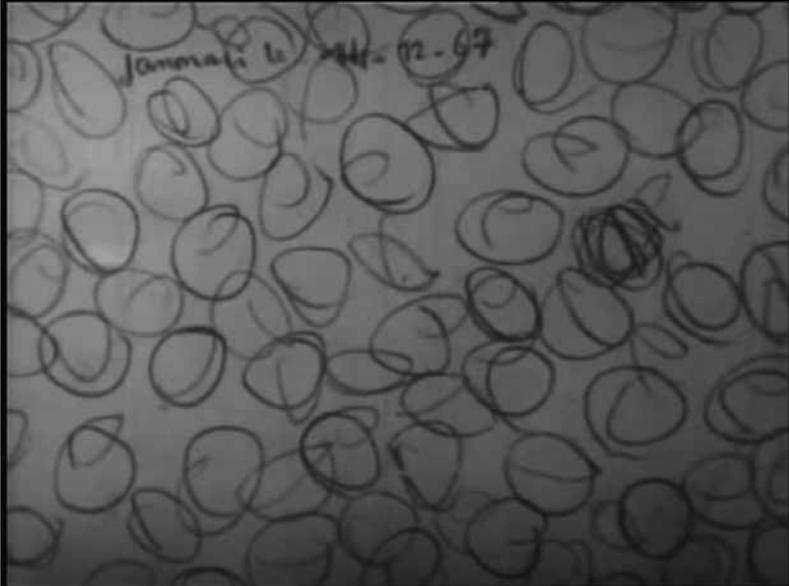
Un cam-errare, "come se un certo punto di vista errasse in un tentativo" (Deligny, 2017, p. 113), nel caso di *Ce gamin, là* diretto da R. Victor (1973) e prodotto dai *Films du Carrosse* di Truffaut.¹² Anche questo secondo film ruota attorno ad un buco di nome Janmari "incurabile/insopportabile/intrattabile/incurabile/invivibile" e rende visibile la contrapposizione netta e insanabile tra i due registri linguistici: il referto, messo in versi, con il compito di descrivere il soggetto esclusivamente attraverso i disturbi; il flusso di parole fuori campo, *lignes d'erre*, di Deligny che elenca i gesti e ne segue le metamorfosi. La virgola del titolo assume una posizione centrale, di messa in evidenza del luogo. Il monello è quel monello che si trova là, il là è trovato da *quel monello*.

Anche in questo caso, l'evoluzione dell'idea nasce a partire da un segno tracciato ripetutamente da Janmari: "mi è venuta in mente la ventisettesima lettera dell'alfabeto, quella che Janmari, autistico, (mi) avrebbe tracciata [...] come una O chiusa male. Ho definito *contorno* quella *lettera* che ancora non ha smesso di farci pensare".¹³

¹² Janmari è stato decisivo anche per Truffaut, che nel '68 se ne servì come modello per il suo *Enfant sauvage*, ispirato alla storia di Victor, ragazzo selvaggio dell'Aveyron. La sceneggiatura si basa sui Rapporti del dottor Itard degli inizi dell'800 e sviluppa la stessa idea di *Les quatre-cents coups*: la resistenza/tentativo di fuga che si oppone alla coercizione della società borghese. Itard non conosceva il disturbo denominato "autismo infantile precoce", che, come scrive Deligny (1997), è stato descritto da L. Kanner nel 1942. Nel film sono però visibili i segni/gesti fatti di ripetizioni, scatti refrattari al cambiamento, l'attrazione per l'acqua e un persistente stato di *agguato* tipico di quello che Deleuze definirà "divenire animale" e che farà dire a Deligny (2017, p. 128): "Orbene, potrebbe essere che l'immagine appartenga al regno animale...; è senza dubbio molto vero: essa è una competenza profonda della memoria della specie e la memoria della specie è qualche cosa di comune a tutte le specie, compresa quella umana... Ma non si sopporta questa cosa [...]. L'immagine è ciò attraverso cui la specie persiste nonostante tutto... è una traccia... una traccia che attende, all'erta".

Il primo piano finale sul volto del ragazzo, lo rende fratello all'Antoine dei *Quattrocento colpi*, non a caso Truffaut dedicherà *L'Enfant sauvage* a J.-P. Léaud.

¹³ Così scrive a I. Joseph (ora in Deligny, 1980, pp. 24-25).



La *O mal fermé* è anche l'andatura di Janmari che “gira/gira sia su se stesso, le mani dietro la schiena, l'una/tenendo l'altra”, in un *gestus* (cf. Deleuze, 1989, p. 213) di attesa di nessuna storia. “Quel bambino/gira attorno a NIENTE/sul niente/perdutamente/perduto” (Deligny, 2017, pp. 86-87).

L'oscillare di Janmari si compone dentro una coreografia di attività che tutti compiono. I bambini tagliano patate, lavano piatti, seguono capre; Janmari taglia legna, impasta pane, raccoglie acqua; Deligny calca le carte; le presenze prossime sbattono legnetti, lanciano dadi, battono le mani, disseminano simulacri tra le campagne.

Possiamo così comprendere quello che in *Mille piani* si dice di Deligny.

Deligny distingue [...] le ‘linee di erranza’ e le ‘linee abituali’. E questo non vale solo per le passeggiate, ci sono anche carte di percezione, carte di gesti (cucinare o raccogliere la legna) con gesti usuali e gesti erranti. E lo stesso per il linguaggio, se ce n'è. Deligny ha aperto le sue linee di scrittura su linee di vita. E costantemente le linee si incrociano [...]. Una linea di erranza interseca una linea di abitudine e il bambino fa qualcosa che non appartiene più esattamente né all'una né all'altra, ritrova qualcosa che aveva perduto – che cosa è accaduto? – oppure salta, applaude, un minuscolo e rapido movimento – ma il suo gesto emette a sua volta molte linee (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 306-307).

Le *cerne d'erre* riguardano la condizione autistica e i limiti dello spazio percorsi dai bambini; le *cerne d'aire* sono invece i luoghi in comune con gli adulti, connotati dai gesti giornalieri. La scrittura di Deligny si serve molto di giochi fonetici e di variazioni semantiche che inevitabilmente la traduzione non coglie, per esempio: *celui-là* diventa *ce lui là*; *il arrive* può essere scritto come *il a rive*; *il* spesso diventa *île*; al posto di *commun* si può trovare *comme un...*

Come si vede, è la scrittura che segue le linee tracciate dai corpi dei ragazzi: “scrivere non ha niente a che vedere con il significare, ma con il misurare territori, con il cartografare, perfino contrade a venire” (Deleuze&Guattari, 2006, p. 36). Se Yves G. parla per non dire ma è goffo e limitato nei movimenti, Janmari non parla ma è molto abile nelle faccende: “una straordinaria macchina tuttofare”, memoria di forme anteriori che ascolta tutto e vede tutto, ma niente lo ri-guarda.

“La pietra fa l'effetto di una persona a Janmari e ci rivela fino a che punto noi siamo pietre”; e “diventare acqua gli sembra più allettante che divenire come noi”. Allora il tentativo sarà: “come fare / come farci diventare acqua ai suoi occhi” (cf. Deligny, 1977, p. 130; Deligny, 2017, pp. 124; 93). È lo stesso problema che emerge in *Che cos'è la filosofia?* attraverso la scrittura “per” di Artaud: “scrivere *per* gli analfabeti, parlare per gli afasici, pensare per gli acefali. Ma cosa significa ‘per’? non ‘in favore di...’, né ‘al posto di...’, ma ‘davanti a...’. È una questione di divenire. Il pensatore non è acefalo, afasico o analfabeta, ma lo diventa. [...] Si pensa e si scrive per gli stessi animali. Si diventa animali perché anche l'animale diventi altro da sé” (Deleuze&Guattari, 1996, p. 105), in un doppio divenire deterritorializzante e riterritorializzante.

4. *Per non chiudere il cerchio*

Attraverso la distinzione che Deleuze-Guattari fanno dei tre tipi di linee (segmentate, di segmentarietà e di fuga), abbiamo cercato di *mostrare* come, partendo da direttrici apparentemente lineari e cronologiche, poi di fatto le vicende private, esistenziali, pubbliche e professionali di Deleuze e Deligny si siano mosse *rizomaticamente* fino alla sparizione del soggetto portatore di linguaggio, in un agire afasico e ritmico.

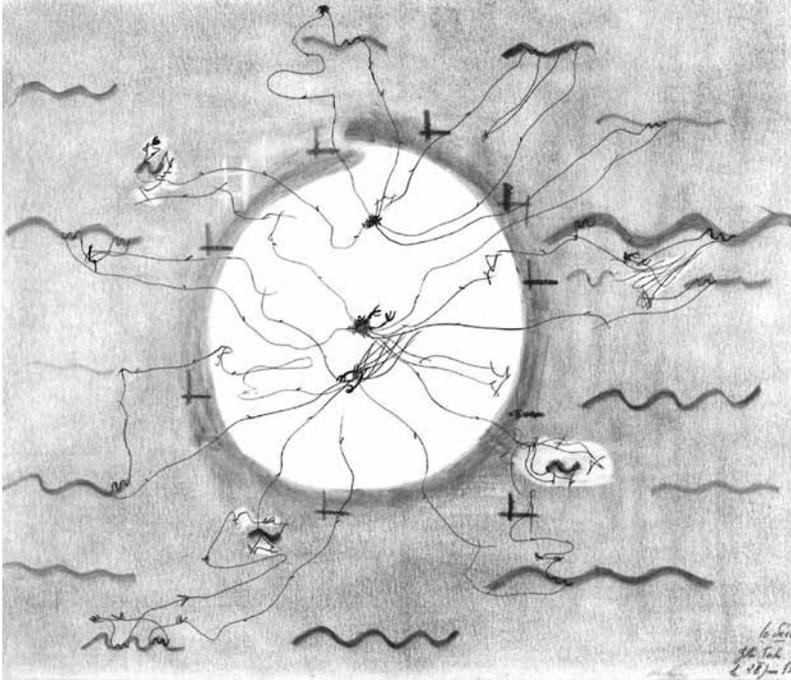
Ci chiediamo ora conclusivamente in che modo il concetto di “rizoma” sia legato a quello di carta. Come si concilia l'ordine della scrittura con il disordine delle linee erranti e in che senso questi autori affermano di “non credere alla parola”.

Per quanto riguarda Deleuze e Guattari, la scrittura filosofica

è questione di stile e il territorio è inteso come spazio della molteplicità, cioè come insieme di singolarità. La formula, per tanto, è n-1, “dove l’1 è sempre ciò che va sottratto” per non cedere alla tentazione dell’Identità e dell’Essere.

Ma un movimento sottraente per eccellenza è quello proprio del bambino autistico, che fa *a meno* del linguaggio; movimento che Deligny ricalca sulla carta e descrive nei suoi libri. Comprendiamo l’importanza di Deligny in Deleuze attraverso le caratteristiche del rizoma elencate in *Mille piani*. Qui vediamo che, ad una prima definizione, il rizoma appare carta aperta, rimaneggiabile, performativa, mentre il calco corrisponde alla riproduzione cristallizzata di una struttura. Andando avanti con le definizioni, però, quando Deleuze e Guattari arrivano al *metodo Deligny* il meccanismo appare rovesciato¹⁴: “*si deve sempre riportare il calco sulla carta. [...] Reinnestare i calchi sulla carta, riportare le radici o gli alberi a un rizoma [...]. Fare la carta dei gesti e dei movimenti di un bambino autistico, combinare più carte per lo stesso bambino, per più bambini...*” (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 47-49). E così tutto viene nuovamente messo in gioco, tra territorializzazione e deterritorializzazione. Come?

¹⁴ Deleuze&Guattari (2006), punti 5-6 dell’Introduzione.



Per comprendere la valenza territoriale del Rizoma sarà necessario collegarlo al piano del Ritornello (corrispettivo concettuale del calco), che Deleuze-Guattari definiscono attraverso tre aspetti di una sola cosa: il *centro*; la *circonferenza*, cioè lo spazio intorno al centro; l'*apertura del cerchio*, cioè l'ingresso del caos.

1. Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto, si mette al sicuro come può e si orienta alla meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo nel caos, di un centro stabile e calmo [...].

2. Adesso, invece, siamo a casa nostra [...]; si è dovuto tracciare un cerchio attorno ad un centro fragile e incerto, organizzare uno spazio limitato. Intervengono parecchie componenti molto diverse, punti di riferimento e contrassegni di ogni genere. [...] Si tratta di componenti per l'organizzazione di uno spazio e non più per la determinazione momentanea di un centro. Ecco che le forze del caos [...] vengono tenute all'esterno [...].

3. Adesso, finalmente, si comincia ad aprire il cerchio, lo si apre, si lascia entrare qualcuno, si chiama qualcuno, oppure si esce, ci si getta verso l'esterno. [...] Sulle linee motorie, gestuali, sonore che indicano il percorso abituale di un bambino s'innestano o iniziano a germogliare le "linee di erranza", con anelli, nodi, velocità, movimenti, gesti e sonorità differenti (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 459-460).

La priorità sonora (non di comprensione verbale) propria del ritornello serve a limitare una zona protetta all'interno del flusso del caos. L'espressività è un elemento comune all'umano e all'animale e si attua sul territorio: l'animale si appropria dello spazio attraverso criteri istintivi, rituali, artistici (la postura, il colore, il canto); l'arte dell'uomo, d'altro canto, non imita né si identifica con la produzione animale, ma è una estensione dell'eterogeneo che fa vacillare l'io e crea paesaggi.

Ma sul territorio avviene anche il fenomeno della distanza critica, il prendere le distanze tra esseri della stessa specie – l'autistico e la presenza prossima, per esempio –, fenomeno segnato da uno scarto rispetto al codice comunicativo abituale di riferimento. È questo che si intende per movimento di territorializzazione: la possibilità di differenziarsi all'interno delle specie e l'introduzione di nuove specie (per esempio, il virus che ci animalizza, i concatenamenti vespa-orchidea).

La decodifica di questi movimenti di deterritorializzazione e di riterritorializzazione appare come il 'negativo' del territorio, praticato attraverso il calco sulla carta. Ma torna anche la questione dello stile in rapporto al territorio. Perché così Deleuze-Guattari intendono fare filosofia: uscendo fuori dalla filosofia, aprendo il cerchio rassicurante dei codici e costruendo concatenamenti in un'azione di scrittura a due.

Al contrario, ma in modo convergente, utilizzando il linguaggio deleuziano per rileggere Deligny, possiamo dire che il tracciamento dei percorsi degli autistici può avvenire solo all'interno di un territorio aperto alle modificazioni (deterritorializzazioni), dove i ragazzi ritornano (riterritorializzazioni) per segnare lo spazio che Deligny ri-di-segna sulle carte.

Il cerchio così torna a riaprirsi.

Alla domanda "che cos'è la filosofia?" risponde il meccanismo-rizoma che "non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, *intermezzo*" (Deleuze&Guattari, 2006, p. 46).

In un sistema arborescente, la conclusione implicherebbe un *fare il punto*; in un sistema rizomatico, saltando tutti gli inizi e tutte le conclusioni, viene messa in crisi ogni tentazione di comporre un insieme coerente e ordinato, mentre ciò che resta è il tentativo di superare il pensiero attraverso il corpo, ritornando alla memoria biologica:

Il fatto è che le linee erranti, tracce di tragitti il cui scopo ci sfugge, subiscono attrattive molto comuni nei bambini mutacici, attrattive la cui traccia serbata fa nodi, si reitera a livello dei minimi gesti che ci sembrano erranti, poiché l'energia è stornata dallo sforzo utile e allora il gesto diventa arzigogolato e sembra avere la sua fine in sé, mentre, fine, non c'è (Deligny, 1989, p. 47).



Bibliografia

- Amara L., *Dopo il disastro del linguaggio. Le Lignes d'erre di Fernand Deligny*, in "La Deleuziana. Rivista online di filosofia", 3 (2016), pp. 185-208.
- Bonardel F., *Lignes d'erre*, in Centre Pompidou, *Carte et figures de la Terre*, Centre Pompidou, Paris 1980, pp. 194-196.
- Chantelle G., *The slightest gesture: Deligny, the Ritornello and Subjectivity in Socially just Pedagogical Praxis*, in "Education as Change", 21/2 (2017), pp. 6-24.
- Deleuze G., *Antilogos*, in *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, pp. 97-106.
- Deleuze G., *Cinque proposizioni sulla psicanalisi*, in *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007, pp. 348-356.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- Deleuze G., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.
- Deleuze G., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- Deleuze G., Guattari F. 1874. *Tre novelle o "che cosa è accaduto?"*, in *Mille piani*, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 293-312.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996b.

- Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- Deleuze G., Guattari F., *Rizoma* in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 34-66.
- Deleuze G., Parnet C., *Abecedario di Gilles Deleuze*, Derive/Approdi, Roma 2004.
- Deleuze G., Parnet C., *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Deligny F., *I bambini e il silenzio*, Spirali, Milano 1980.
- Deligny F., *I bambini, i loro atti, i loro gesti. Esistono bambini mutacici, autistici, afasici?*, Spirali, Milano 1989.
- Deligny F., *Il gesto e la domanda. Cinema e pedagogia*, in E. Binda (a cura di), Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017.
- Deligny F., *Il gruppo e la domanda: a proposito della Grande Cordata. "Partisans", n. 39, ottobre-dicembre 1967*, L. Monti (a cura di), *I vagabondi efficaci e altri scritti*, Edizioni dell'Asino, 2020, pp. 181-201.
- Deligny F., *Œuvres*, S. Alvarez de Toledo (a cura di), L'Arachnéen, Paris 2007.
- Deligny F., *Una zattera sui monti*, Edizioni l'erba voglio, Milano 1977.
- Dosse F., *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris 2007.
- Machado C.H., *A Ontologia de Deleuze e as Experiências de Deligny: como instaurar existências mínimas*, in "Revista Interdisciplinare em Cultura e Sociedade", 7/ 2 (2021), pp. 80-94.
- Oury J., *Babele e Pentecoste. La Borde e la scrittura della psicosi*, Spirali edizioni, Milano 1982.
- Petrescu D., *Tracer là qui nous échappe*, in "Multitudes", 24/1 (2006), pp. 193-201
- Polack J-L, Sivadon-Sabourin D., *Il diritto alla follia. La psicoterapia istituzionale francese nella sua esperienza più avanzata*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Wiame A., *Reading Deleuze and Guattari through Deligny's Theatres of Subjectivity: Mapping, Thinking, Performing*, in "Subjectivity", 9 (2016), pp. 38-58.