# Capitolo 7
# Il pensiero e il cinema

1. Coloro che per primi fecero e pensarono il cinema partivano da un'idea semplice: il cinema come arte industriale giunge all'auto-movimento, al movimento automatico, fa del movimento il dato immediato dell'immagine. Un movimento di questo tipo non dipende più da un mobile o da un oggetto che lo eseguirebbe, né da una mente che lo ricostruirebbe. È l'immagine che muove se stessa in se stessa. In questo senso non è dunque né figurativa, né astratta. Si dirà che questo era già vero per tutte le immagini artistiche; Ejzenštejn infatti continua a analizzare i quadri di Leonardo da Vinci, del Greco, come fossero immagini cinematografiche (la stessa cosa fa Elie Faure con il Tintoretto). Ma le immagini pittoriche non sono per questo meno immobili in sé, sicché è la mente che deve "fare" il movimento. E le immagini coreografiche o drammatiche restano legate a un mobile. Solo quando il movimento diventa automatico, l'essenza artistica dell'immagine si attua: *produrre uno choc sul pensiero, comunicare alla corteccia delle vibrazioni, toccare direttamente il sistema nervoso e cerebrale.* "Facendo" il movimento e facendo quel che le altre arti si accontentano di esigere (o di dire), l'immagine cinematografica raccoglie l'essenziale delle altre arti, ne è l'erede, è quasi il modo d'impiego delle altre immagini, converte in potenza quel che era soltanto possibilità. *Il movimento automatico* suscita in noi un *automa spirituale*, che a sua volta reagisce su di lui[1]. L'automa spirituale non designa più, come nella filosofia classica, la possibilità logica o astratta di dedurre formalmente i pensieri

[1] Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Parigi, Gonthier, p. 56: "In verità, è il suo stesso automatismo materiale che fa spuntare dall'interno di queste immagini questo nuovo universo ch'egli a poco a poco impone al nostro automatismo intellettuale. Così, in una luce accecante, appare la subordinazione dell'anima umana agli utensili ch'essa crea, e viceversa. Una costante reversibilità si rivela tra tecnicità e affettività". Analogamente, per Epstein l'automatismo dell'immagine o il meccanismo della macchina da presa hanno come correlato una "soggettività automatica", capace di trasformare e oltrepassare il reale, cfr. *Ecrits...*, II, *op. cit.*, p. 63.

gli uni dagli altri, ma il circuito nel quale essi entrano con l'immagine-movimento, la potenza comune di ciò che costringe a pensare e di ciò che pensa sotto choc: un *noochoc*. Heidegger dirà: "L'uomo è in grado di pensare nella misura in cui ne ha la possibilità. Solo che questa possibilità non ci garantisce ancora che ne siamo capaci"[2]. Comunicandoci lo choc, il cinema pretende di darci questa capacità, questa potenza, e non la semplice possibilità logica. Tutto avviene come se il cinema ci dicesse: con me, con l'immagine-movimento, non potete più sfuggire allo choc che risveglia in voi il pensatore. Un automa soggettivo e collettivo per un movimento automatico: l'arte delle "masse".

Si sa che se un'arte avesse imposto necessariamente lo choc o la vibrazione, il mondo sarebbe da lungo tempo cambiato e gli uomini penserebbero da lungo tempo. Perciò questa pretesa del cinema, almeno nei suoi più grandi pionieri, oggi fa sorridere. Credevano che il cinema fosse capace di imporre lo choc e di imporlo alle masse, al popolo (Vertov, Ejzenštejn, Gance, Elie Faure...). Tuttavia intuivano che il cinema avrebbe incontrato, incontrava già, tutte le ambiguità delle altre arti, si sarebbe rivestito di astrazioni sperimentali, "buffonate formaliste", e di rappresentazioni commerciali, di sesso o di sangue. Lo choc stava per confondersi, nel brutto cinema, con la violenza figurativa del rappresentato, invece di giungere, sviluppando le proprie vibrazioni in una sequenza mobile che sprofonda in noi, a quest'altra violenza di un'immagine-movimento. Peggio ancora, l'automa spirituale rischiava di diventare il fantoccio di tutte le propagande, l'arte delle masse mostrava già un volto inquietante[3]. La potenza o la capacità del cinema rivelava allora, a sua volta, di essere soltanto una pura e semplice possibilità logica. Per lo meno il possibile vi assumeva una nuova forma, anche se il popolo era ancora assente, anche se il pensiero doveva ancora giungere. Qualcosa era in gioco, in una concezione *sublime* del cinema. Quel che infatti costituisce il sublime è il fatto che l'immaginazione subisce uno choc che la spinge al proprio limite e forza il pensiero a pensare il tutto come totalità intellettuale che oltrepassa l'immaginazione. Il sublime, lo abbiamo visto, può essere matematico come in Gance, o dinamico come in Murnau e Lang, o dialettico come in Ejzenštejn. Prendiamo l'esempio di Ejzenštejn, perché il metodo dialettico gli permette di scomporre il noochoc in momenti

[2] Cfr. Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Milano, Sugar, 1971, p. 37.

[3] Elie Faure conserva nondimeno una speranza fondata sullo stesso automatismo: "Alcuni amici sinceri del cinema vi hanno visto soltanto uno stupendo strumento di propaganda. E sia. I farisei della politica, dell'arte, delle lettere, delle stesse scienze, troveranno nel cinema il servitore più fedele fino al giorno in cui, per un'inversione meccanica dei ruoli, esso non se li asservirà a sua volta", cfr. *Fonction...*, *op. cit.*, p. 51 (testo del 1934).

particolarmente ben determinati (ma l'insieme dell'analisi è valida per il cinema classico in genere, il cinema dell'immagine-movimento).

Secondo Ejzenštejn, il primo momento va dall'immagine al pensiero, dal percetto al concetto. L'immagine-movimento (cellula) è essenzialmente multipla e divisibile, a seconda degli oggetti tra i quali si insedia, che sono le sue parti integranti. Esistono choc delle immagini fra loro secondo la loro dominante, o choc nell'immagine stessa secondo le sue componenti e ancora choc delle immagini secondo tutte le componenti: lo choc è la forma stessa della comunicazione del movimento nelle immagini. Ejzenštejn rimprovera a Pudovkin di aver preso in considerazione solo il caso più semplice di choc. È l'*opposizione* che definisce la formula generale, o la violenza dell'immagine. Abbiamo visto in precedenza le analisi concrete di Ejzenštejn a proposito di *Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*) e di *Staroe i novoe* (*La linea generale*) e lo schema astratto che ne risulta: lo choc produce un effetto sulla mente, la forza a pensare e a pensare il Tutto. Il tutto appunto può essere soltanto pensato, perché è la rappresentazione indiretta del tempo che deriva dal movimento. Non ne deriva come un effetto logico, analiticamente, ma sinteticamente, come l'effetto dinamico delle immagini "sull'intera corteccia". Così, benché derivi dall'immagine, dipende dal montaggio: non è una somma, ma un "prodotto", un'unità d'ordine superiore. Il tutto è la totalità organica che si pone opponendo e superando tutte le proprie parti e che si costruisce come la grande Spirale secondo le leggi della dialettica. Il tutto è il concetto. Per questo il cinema è detto "cinema intellettuale" e il montaggio "montaggio-pensiero". Il montaggio è nel pensiero "il processo intellettuale" stesso, o ciò che, sotto choc, pensa lo choc. Già l'immagine, visiva o sonora, possiede delle armoniche che accompagnano la dominante sensibile e entrano per conto proprio nei rapporti sovrasensoriali (per esempio la saturazione di calore nella processione della *Linea generale*): è questo, l'onda di choc o la vibrazione nervosa, al punto che non si può più dire "io vedo, io odo", ma IO SENTO, "sensazione totalmente fisiologica". Proprio l'insieme delle armoniche che agisce sulla corteccia fa nascere il pensiero, l'IO PENSO cinematografico: il tutto come soggetto. Ejzenštejn è dialettico perché concepisce la violenza dello choc nella figura dell'opposizione e il pensiero del tutto sotto forma dell'opposizione superata o della trasformazione degli opposti: "dallo scontro di due fattori nasce un concetto"[4]. È il cinema *pugno*, "il cinema sovietico deve spaccare i crani".

[4] Tutti questi temi sono analizzati in *Forma...*, *op. cit.*, in particolare nei capitoli "Il principio cinematografico e l'ideogramma", "Cinema in quattro dimensioni", "Meto-

Ma in tal modo egli dialettizza il dato più generale dell'immagine-movimento, ritiene che ogni altra concezione attenui lo choc e lasci facoltativo il pensiero. L'immagine cinematografica deve evere un effetto di choc sul pensiero e spingere il pensiero stesso a pensarsi e a pensare il tutto. È la definizione stessa del sublime.

Ma esiste un secondo momento che va dal concetto all'affetto, o che ritorna dal pensiero all'immagine. Si tratta di restituire al processo intellettuale la sua "pienezza emozionale" o la sua "passione". Non solo il secondo momento è inseparabile dal primo, ma non si può dire quale sia il primo. Chi viene prima, il montaggio o l'immagine-movimento? Il tutto è prodotto dalle parti, ma anche viceversa: vi è cerchio o spirale dialettica, "monismo" (opposto da Ejzenštejn al dualismo griffithiano). Il tutto come effetto dinamico è anche il presupposto della propria causa, la spirale. Per questo Ejzenštejn ricorda costantemente che "il cinema intellettuale" ha come correlato "il pensiero sensoriale" o "l'intelligenza emozionale" e non vale nulla altrimenti. L'organico ha come correlato il patetico. Il grado più elevato della coscienza nell'opera d'arte ha come correlato il grado più profondo del subconscio, secondo un "doppio processo" o due momenti coesistenti. In questo secondo momento non si va più dall'immagine-movimento al chiaro pensiero del tutto ch'essa esprime, si va da un pensiero del tutto, presupposto, oscuro, alle immagini agitate, mescolate, che lo esprimono. Da questo punto di vista le immagini formano una massa plastica, una materia segnaletica carica di tratti d'espressione, visivi, sonori, sincronizzati o non sincronizzati, zigzag di forme, elementi d'azione, gesti e profili, sequenze asintattiche. Sono una lingua o un pensiero primitivi, o piuttosto un *monologo interiore*, un monologo ebbro, che opera per figure, metonimie, sineddochi, inversioni, attrazioni... Fin dall'inizio Ejzenštejn pensava che il monologo interiore trovasse la propria estensione e portata più nel cinema che nella letteratura, ma lo limitava ancora al "corso del pensiero di un uomo". È nel discorso del 1935 che lo scopre come adeguato all'automa spirituale, cioè all'intero film. Il monologo interiore oltrepassa il sogno, veramente troppo individuale e forma i segmenti o le maglie di un pensiero realmente collettivo. Sviluppa una potenza d'immaginazione patetica che va fino ai confini dell'universo, un'"orgia di rappresentazioni sensoriali", una musica visiva che fa massa, getti di panna, fontane d'acqua luminose, fuochi zampillanti, zigzag che formano cifre, come nella famosa sequenza della *Linea generale*. Poco fa, si andava dall'immagine-choc al concetto formale e cosciente, ora, invece, dal concetto

di di montaggio", e soprattutto nel discorso del 1935, "La forma cinematografica: problemi nuovi".

inconscio all'immagine-materia, all'immagine-figura, che l'incarna e produce a sua volta choc. La figura dà all'immagine un carico affettivo che raddoppierà lo choc sensoriale. I due momenti si confondono, si stringono, come nella crescita della *Linea generale* in cui i zigzag di cifre restituiscono il concetto cosciente[5].

Anche in questo si noterà che Ejzenštejn dialettizza un aspetto molto generale dell'immagine-movimento e del montaggio. Che l'immagine cinematografica proceda per figure e ricostruisca una specie di pensiero primitivo è comune a molti autori, in particolare a Epstein: anche quando il cinema europeo si accontenta del sogno, del fantasma o della fantasticheria, ha l'ambizione di portare alla coscienza i *meccanismi inconsci del pensiero*[6]. È vero che la capacità metaforica del cinema è stata messa in discussione. Jakobson sottolineava che il cinema è di preferenza metonimico, in quanto procede essenzialmente per giustapposizione e contiguità: non possiede il potere proprio della metafora di dare a un "soggetto" il verbo o l'azione di un altro soggetto, deve giustapporre i due soggetti e dunque sottomettere la metafora alla metonimia[7]. Il cinema non può dire come il poeta: "mani che fogliegiano"; deve mostrare per prima cosa delle mani che si agitano, poi delle foglie che svolazzano. Ma questa limitazione è solo parzialmente vera. È vera se si assimila l'immagine cinematografica a un enunciato. È falsa se si prende l'immagine cinematografica per quello che è, immagine-movimento che può tanto *fondere* il movimento riportandolo al tutto che esprime (metafora che ricollega le immagini) quanto dividerlo riportandolo agli oggetti tra cui si insedia (metonimia che separa le immagini). Ci sembra dunque esatto affermare che il montaggio di Griffith è metonimico, mentre quello di Ejzenštejn metaforico[8]. Se parliamo di fusione, non lo facciamo solo pensando alla sovrimpressione come mezzo tecnico, ma a una fusione affettiva che, nei termini di Ejzenštejn, si spiega in quanto due immagini distinte possono avere le stesse armoniche e formare così la metafora. La metafora è definita

[5] Cfr. "La centrifuga e il calice del Graal", in *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981, pp. 42-56.

[6] Epstein insiste spesso sulla metafora (da lui prendiamo l'esempio seguente, di Apollinaire, "le mani fogliegiano", I, *op. cit.*, p. 68 e segg.).

[7] Cfr. la conversazione di Jakobson, che introduce al proposito molte sfumature, in *Cinéma: théorie...*, *op. cit.* Jean Mitry, da parte sua, propone una nozione complessa: il cinema non potrebbe procedere per metafora, ma per "espressione metaforica fondata su una metonimia", in "Cinématographe", n. 83, novembre 1982, p. 71.

[8] Bonitzer, *Voici*, in "Cahiers du cinéma", n. 273, gennaio 1977. Gance e L'Herbier si avvalgono ugualmente di un montaggio metaforico: la scena della Convenzione e la tempesta, in *Napoleone*, la scena della Borsa e il cielo, ne *L'argent*. In Gance la tecnica delle sovrimpressioni che superano le possibilità di percezione serve a formare le armoniche dell'immagine.

appunto dalle armoniche dell'immagine. L'esempio di una metafora autentica nel cinema si trova in *Stačka* (*Sciopero*) di Ejzenštejn: la grande spia del padrone è dapprima mostrata capovolta, a testa in giù, con le immense gambe che si elevano come due tubi che finiscono in una pozzanghera d'acqua, in alto nello schermo; poi si vedono le due ciminiere della fabbrica che sembrano sprofondare in una nuvola. È una metafora con doppia inversione, perché la spia è mostrata prima e mostrata capovolta. Pozzanghera e nuvola, gambe e ciminiere hanno le stesse armoniche: è una metafora mediante montaggio. Ma il cinema ottiene anche metafore nell'immagine e senza montaggio. In proposito, la più bella metafora della storia del cinema si trova in un film americano, *The Navigator* (*Il navigatore*), di Keaton, in cui il protagonista con lo scafandro, asfissiato, morente, annegato nello scafandro, sarà maldestramente salvato dalla fanciulla. Per assicurarsi la presa, lei lo prende fra le gambe, riesce finalmente ad aprire con un taglio di coltello il costume, da dove sfugge un torrente d'acqua. Mai immagine è riuscita a rendere così bene la metafora violenta di un parto, con taglio cesareo e rottura delle acque.

Ejzenštejn aveva un'idea simile quando distingueva i casi di composizione affettiva, uno in cui la Natura riflette lo stato del protagonista, con due immagini con le medesime armoniche (per esempio una Natura triste per un protagonista triste); l'altro, più difficile, in cui una sola immagine capta le armoniche di un'altra che non è data (per esempio l'adulterio come "crimine", con gli amanti che fanno i gesti di una vittima immolata e di un assassino pazzo)[9]. A volte la metafora è estrinseca, a volte intrinseca. Ma, in entrambi i casi, la composizione non esprime solamente il modo in cui il personaggio si vive, esprime anche il modo in cui l'autore e lo spettatore lo giudicano, integra il pensiero nell'immagine: quel che Ejzenštejn chiamava "la nuova sfera della retorica filmica, la possibilità di esprimere un giudizio sociale astratto". Si elabora un circuito che comprende insieme l'autore, il film e lo spettatore. Il circuito completo comprende dunque lo choc sensoriale che ci innalza dalle immagini al pensiero cosciente, poi il

[9] Ejzenštejn ammira Tolstoj (e Zola) per aver saputo comporre l'immagine in modo da integrarvi la maniera in cui i personaggi sentono e pensano se stessi, e in cui l'autore li pensa: così gli abbracci "criminosi" di Anna Karenina e Vronskij. Questa volta, il "principio compositivo" non si esprime più in un'immagine ad eco (una natura triste, un'illuminazione triste, una musica triste per un protagonista triste...), ma si esprime direttamente nell'immagine, cfr. *Forma...*, *op. cit.*, pp. 134-140. Non sembra tuttavia che Ejzenštejn stesso abbia ottenuto immagini di questo tipo. Procede piuttosto con il primo mezzo, risonanza o eco. Analogamente Renoir, ne *La Bête humaine* (*L'angelo del male*), o ne *La scampagnata*. L'Herbier, al contrario, giunge a una composizione intrinseca con le stupefacenti immagini dello stupro ne *L'homme du large* (*La giustizia del mare*): lo stupro come omicidio.

pensiero per figure che ci riporta alle immagini e ci restituisce uno choc affettivo. Fare coesistere i due, congiungere il più alto grado di coscienza con il livello più profondo d'inconscio: l'automa dialettico. Il tutto non cessa d'essere *aperto* (la spirale), ma per interiorizzare la successione delle immagini, tanto quanto per esteriorizzarsi in questa successione. L'insieme forma un Sapere, alla maniera hegeliana, che ricollega l'immagine e il concetto come due movimenti ciascuno dei quali muove verso l'altro.

Esiste ancora un terzo momento, altrettanto presente nei due precedenti. Non più dall'immagine al concetto e dal concetto all'immagine, ma l'identità di concetto e immagine: il concetto è in sé nell'immagine, l'immagine è per sé nel concetto. Non più l'organico e il patetico, ma il drammatico, il pragmatico, la prassi o il pensiero-azione. Questo pensiero-azione designa *il rapporto fra l'uomo e il mondo*, fra l'uomo e la Natura, l'unità senso-motoria, ma elevandola a una potenza suprema ("monismo"). Il cinema sembra avere una vera vocazione al riguardo. Come dirà Bazin, l'immagine cinematografica si contrappone all'immagine teatrale in quanto va dal fuori al dentro, dalla scena al personaggio, dalla natura all'uomo (anche se muove dall'azione umana, ne muove come da un fuori, anche se muove dal volto umano, ne muove come da una Natura o da un paesaggio)[10]. È tanto più adatta quindi a mostrare la reazione dell'uomo sulla Natura, o l'esteriorizzazione dell'uomo. Nel sublime esiste un'unità senso-motoria fra la Natura e l'uomo, tanto che la Natura dev'essere chiamata *la non-indifferente*. È quanto esprime già la composizione affettiva o metaforica, per esempio nella *Corazzata Potëmkin*, in cui tre elementi, l'acqua, la terra e l'aria estrinsecano armonicamente una Natura esteriore in lutto attorno alla vittima umana, mentre la reazione dell'uomo si esternerà nello sviluppo del quarto elemento, il fuoco, che porta la Natura a una nuova qualità, nell'avvampamento rivoluzionario[11]. Ma anche l'uomo passa a nuova qualità, diventando il soggetto collettivo della propria reazione, mentre la Natura diventa l'oggettivo rapporto umano. Il pensiero-azione pone contemporaneamente l'unità fra la Natura e l'uomo, l'individuo e la massa: il cinema come arte delle masse. Anche per questo Ejzenštejn giustifica il primato del montaggio: il cinema non ha come soggetto l'individuo, né come oggetto un intreccio o una storia; ha come oggetto la natura e come soggetto le masse, l'individuazione di massa e non di una persona. Il cinema riesce là dove il teatro e soprattutto l'opera avevano tentato senza esito (*La corazzata Potëmkin* e *Oktjabr'*, *Ottobre*): giungere al Dividuale, cioè individuare

[10] Bazin, *Che cosa è...*, *op. cit.*, pp. 168-174.
[11] Ejzenštejn, *La natura...*, *op. cit.*, pp. 243-245.

una massa in quanto tale, invece di lasciarla in una omogeneità qualitativa o ridurla a una divisibilità quantitativa[12].

Ancora più interessante è vedere come Ejzenštejn risponde alle critiche che gli saranno rivolte dagli stalinisti. Gli viene rimproverato di non cogliere l'elemento veramente drammatico del pensiero-azione, di presentare il legame senso-motorio in modo esteriore e molto generale, senza mostrare come si annoda nel personaggio. La critica è insieme ideologica, tecnica e politica: Ejzenštejn si ferma a una concezione idealista della Natura, che sostituisce "la storia", a una concezione prevaricatrice del montaggio, che schiaccia l'immagine o il piano, a una concezione astratta delle masse, che occulta l'eroe individuale cosciente. Ejzenštejn comprende molto bene di che si tratta e procede a un'autocritica dove prudenza e ironia fanno a gara. È il grande discorso del 1935. Sì, ha sbagliato il ruolo dell'eroe, cioè del Partito e dei suoi capi, perché restava troppo esterno agli avvenimenti, semplice osservatore o compagno di strada. Ma era il primo periodo del cinema sovietico, prima della "bolscevizzazione delle masse" che fa nascere eroi individuali e coscienti. Tuttavia non tutto era brutto in questo primo periodo, che rende possibile il successivo. Questo dovrebbe conservare il montaggio, a costo di integrarlo meglio nell'immagine così come nella recitazione dell'attore. Ejzenštejn stesso stava per occuparsi di eroi veramente drammatici, *Ivan il Terribile*, *Aleksandr Nevskij*, pur conservando la precedente acquisizione, la non-indifferenza della Natura, l'individuazione delle masse. Tutt'al più poteva far notare che il secondo periodo aveva prodotto, fino a quel momento, soltanto opere mediocri e rischiava, se non vi si faceva attenzione, di smarrire la specificità del cinema sovietico. Bisognava evitare che il cinema sovietico si riallacciasse a quello americano, specialista in eroi individuali e azioni drammatiche...

È proprio vero che nel cinema dell'immagine-movimento i tre rapporti fra cinema e pensiero si ritrovano dappertutto: *il rapporto con un tutto pensabile soltanto in una presa di coscienza superiore, il rapporto con un pensiero raffigurabile soltanto nello svolgimento subconscio delle immagini, il rapporto senso-motorio tra il mondo e l'uomo, la Natura e il*

[12] Il teatro e l'opera incontrarono il problema: come evitare di ridurre la folla a una massa compatta anonima, ma anche a un insieme di atomi individuali? Piscator, a teatro, faceva subire alle folle un trattamento architettonico o geometrico che sarà ripreso dal cinema espressionista e in particolare da Fritz Lang nelle organizzazioni rettangolari, triangolari o piramidali di *Metropolis*, ma è una folla di schiavi. Cfr. Lotte Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 151-156. Debussy esigeva di più per l'opera: voleva che la folla fosse un centro di individuazioni fisiche e mobili, irriducibili a quelle dei suoi membri, cfr. Barraqué, *Debussy*, Parigi, Seuil, 1962, p. 159. È quanto Ejzenštejn realizza al cinema; la condizione è che le masse diventino *soggetto*.

*pensiero*. Pensiero critico, pensiero ipnotico, pensiero-azione. Agli altri, e soprattutto a Griffith, Ejzenštejn rimprovera di aver mal concepito il tutto, perché si attenevano a una diversità d'immagini senza giungere alle opposizioni costituenti, d'aver composto male le figure, perché non giungevano a vere e proprie metafore o armoniche, d'aver ridotto l'azione a melodramma, perché si attenevano a un eroe individuale colto in una situazione psicologica più che sociale[13]. Mancavano, insomma, di pratica e teoria dialettiche. Resta il fatto che il cinema americano, a suo modo, dispiegava i tre rapporti fondamentali. L'immagine-azione poteva andare dalla situazione all'azione o, viceversa, dall'azione alla situazione, era inseparabile da atti di comprensione, mediante i quali l'eroe valutava i dati del problema o della situazione, oppure da atti di inferenza, mediante i quali intuiva ciò che non era dato (così, l'abbiamo visto, le folgoranti immagini-ragionamento di Lubitsch). E questi atti di pensiero nell'immagine si prolungavano in una doppia direzione, rapporto delle immagini con un tutto pensato, con delle figure del pensiero. Ritorniamo a un esempio estremo: il cinema di Hitchcock ci è parso la perfezione stessa dell'immagine-movimento proprio perché supera l'immagine-azione verso le "relazioni mentali" che la inquadrano e ne formano la catena, ma nel contempo ritorna all'immagine secondo "relazioni naturali" che compongono una trama. Dall'immagine alla relazione e dalla relazione all'immagine: in questo circuito sono comprese tutte le funzioni di pensiero. Conformemente al genio inglese, non si tratta certo di una dialettica, ma di una logica di relazioni (che spiega in particolare il fatto che il "suspense" sostituisca lo "choc")[14]. Esistono quindi molti modi con cui il cinema può attuare i propri rapporti con il pensiero. Ma questi tre rapporti sembrano ben definiti a livello dell'immagine-movimento.

2. Come suonano strane, oggi, le importanti dichiarazioni di Ejzenštejn, di Gance: custodiamo come dichiarazioni da museo tutte le speranze riposte nel cinema, arte delle masse e nuovo pensiero. Si può sempre dire che il cinema è annegato nella nullità delle proprie produzioni. Cosa diventano il suspense di Hitchcock, lo choc di Ejzenštejn, il sublime di Gance, quando sono ripresi da autori mediocri? Quando la violenza non è più quella dell'immagine e delle sue vibrazioni, ma quella del rappresentato, si cade in un arbitrario sanguinolento, quando la grandezza non è più quella della composizione, ma una pura e

[13] Cfr. Ejzenštejn, "Dickens, Griffith e noi", in *Forma...*, *op. cit.*. Rimprovera a Griffith di non giungere a un vero e proprio "monismo" dialettico.

[14] In Bonitzer si trova un confronto generale Hitchcock-Ejzenštejn, particolarmente in funzione del primo piano, cfr. *Le champ aveugle*, *op. cit.*

semplice dilatazione del rappresentato, non vi è più eccitazione cerebrale o nascita del pensiero. Si tratta piuttosto di una deficienza generalizzata nell'autore e negli spettatori. Eppure la mediocrità dell'epoca non ha mai ostacolato la grande pittura: ma ciò non val più nelle condizioni di un'arte industriale, in cui la proporzione delle opere esecrabili mette direttamente in causa gli scopi e le capacità più essenziali. Il cinema muore dunque della propria mediocrità quantitativa. Esiste tuttavia una ragione ancora più importante: l'arte di massa, il trattamento delle masse, che non doveva essere separato da un accesso delle masse al titolo di vero e proprio soggetto, è incorso nella propaganda e nella manipolazione di Stato, in una sorta di fascismo che univa Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. L'automa spirituale è diventato l'uomo fascista. Come dice Serge Daney, sono le "grandi messinscene politiche, le propagande di Stato divenute *tableaux vivants*, le prime manipolazioni umane di massa", e la loro radice profonda, i campi di concentramento, ad aver messo in questione tutto il cinema dell'immagine-movimento[15]. Campana a morto per le ambizioni del "vecchio cinema": non, o non solo, la mediocrità e la volgarità della produzione corrente, piuttosto Leni Riefensthal, che non era mediocre. Se poi si accetta la tesi di Virilio, la situazione è ancora peggiore: non vi è stata deviazione, alienazione in un'arte delle masse che l'immagine-movimento avrebbe in un primo tempo fondato, al contrario l'immagine-movimento è legata fin dall'inizio all'organizzazione di guerra, alla propaganda di Stato, al fascismo corrente, per storia e essenza[16]. Queste due ragioni congiunte, la mediocrità dei prodotti, il fascismo della produzione, possono spiegare molte cose. Per un breve momento Artaud "crede" nel cinema e moltiplica le dichiarazioni che sembrano coincidere con quelle di Ejzenštejn o di Gance, arte nuova, pensiero nuovo. Ma molto presto rinuncia. "Il mondo imbecille delle immagini preso come nel vischio in miriadi di rétine non completerà mai l'immagine che ci si è potuti fare di lui. La poesia dunque che può

[15] Serge Daney, *La rampe*, *op. cit.*, p. 172.

[16] Paul Virilio mostra come il sistema della guerra mobiliti la percezione non meno delle armi e delle azioni: così la fotografia e il cinema attraversano la guerra e sono accoppiate con le armi (per esempio la mitragliatrice). Vi sarà sempre più una *messinscena* del campo di battaglia, alla quale il nemico risponde non più con una mimetizzazione, ma con una contro-messinscena (simulazioni, trucchi, oppure gigantesche illuminazioni della difesa aerea). Ma è tutta la vita civile a passare sotto il segno della messinscena, nel regime fascista: "il potere reale è ormai diviso tra la logistica delle armi e quella delle immagini e dei suoni"; e, fino alla fine, Goebbels sognerà di superare Hollywood, che era la città-cinema moderna in opposizione alla città-teatro antica. Il cinema a sua volta supera se stesso verso l'immagine elettronica, civile tanto quanto militare in un complesso militare-industriale. Cfr. *Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*, Parigi, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, 1984.

sprigionarsi da tutto questo non è che una poesia eventuale, la poesia di ciò che potrebbe essere, e non è dal cinema che bisogna attendersi..."[17].

Esiste forse una terza ragione, in grado stranamente di restituire la speranza dell'eventualità di pensare al cinema attraverso il cinema. Bisogna studiare con maggior precisione il caso di Artaud, che potrebbe assumere un'importanza decisiva. Perché, per il breve periodo in cui vi crede, Artaud sembra a prima vista riprendere i grandi temi dell'immagine-movimento nei suoi rapporti con il pensiero. Dice esattamente che il cinema deve evitare due scogli, il cinema sperimentale astratto, che si sviluppava all'epoca, e il cinema figurativo commerciale, imposto da Hollywood. Afferma che il cinema è questione di vibrazioni neuro-fisiologiche e che l'immagine deve produrre uno choc, un'onda nervosa che faccia nascere il pensiero, "perché il pensiero è una levatrice che non sempre è esistita". Il pensiero non ha altro funzionamento che la sua stessa nascita, sempre la ripetizione della propria nascita, occulta e profonda. Dice che l'immagine ha dunque come oggetto il funzionamento del pensiero e che il funzionamento del pensiero è anche il vero e proprio soggetto che ci riporta alle immagini. Aggiunge che il sogno, così come si manifestava nel cinema europeo ispirato al surrealismo, è un'approssimazione interessante, ma insufficiente per questo scopo: il sogno è una soluzione troppo facile per il "problema" del pensiero. Artaud crede di più in un'adeguazione fra cinema e *scrittura automatica*, purché si ammetta che la scrittura automatica non è affatto assenza di composizione, ma controllo superiore che unisce il pensiero critico e conscio all'inconscio del pensiero: l'automa spirituale (cosa molto diversa dal sogno, che unisce la censura o una rimozione a un inconscio di pulsione). Aggiunge che il suo punto di vista fortemente anticipatore rischia di essere frainteso, anche dai surrealisti, come testimoniano i suoi rapporti con Germaine Dulac, che oscilla, per parte sua, tra un cinema astratto e un cinema-sogno[18].

[17] Antonin Artaud, "La vecchiaia precoce del cinema", in *A propos du cinéma. Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981, p. 59: è il testo di rottura con il cinema del 1933.

[18] Tutti questi temi sono sviluppati nel tomo III delle *Oeuvres complètes*, pp. 43-44. A proposito della *Coquille et le clergyman*, la sola sceneggiatura che fu realizzata (da Germaine Dulac), Artaud dice in *A propos...*, *op. cit.*: la specificità del cinema è la vibrazione come "nascita occulta del pensiero"; questo "può rassomigliare e apparentarsi alla meccanica di un sogno senza essere un sogno esso stesso"; è "il lavoro puro del pensiero". L'atteggiamento di Artaud verso la realizzazione di Germaine Dulac solleva molte questioni che sono state analizzate da O. e A. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Parigi, Seghers, 1976. Artaud ricorderà costantemente che è il primo film surrealista; e rimprovererà a Buñuel e a Cocteau di accontentarsi dell'arbitrarietà del sogno (*Oeuvres* III, *op. cit.*, pp. 270-272). Sembra che quanto rimprovera ugualmente a Ger-

A prima vista niente contrappone queste dichiarazioni di Artaud a quelle di Ejzenštejn: dall'immagine al pensiero vi è lo choc o la vibrazione, che deve far nascere il pensiero nel pensiero; dal pensiero all'immagine vi è la figura, che deve incarnarsi in una specie di monologo interiore (più che in un sogno), in grado di restituirci lo choc. Eppure in Artaud c'è qualcosa di completamente diverso, una constatazione di impotenza, che non verte ancora *sul* cinema, ma definisce al contrario il vero e proprio oggetto-soggetto del cinema. Il cinema non anticipa la potenza del pensiero, ma il suo "non-potere", e il pensiero non ha mai conosciuto altro problema. Appunto questo è molto più importante del sogno, questa difficoltà a essere, questa impotenza nel cuore del pensiero. Di ciò che al cinema i nemici del cinema rimproveravano (come George Duhamel, "non posso più pensare ciò che vedo, le immagini in movimento si sostituiscono ai miei stessi pensieri"), Artaud fa l'oscura gloria e la profondità del cinema. Non si tratta infatti a suo parere di una semplice inibizione che il cinema ci apporterebbe dal di fuori, ma di questa inibizione centrale, di questo crollo e pietrificazione interiori, di questo "furto dei pensieri" di cui il pensiero è continuamente vittima e agente. Artaud smetterà di credere nel cinema quando penserà che il cinema sfiori a lato le cose e possa creare soltanto l'astratto, il figurativo o il sogno. Ma crede nel cinema finché ritiene sia essenzialmente adatto a rivelare questa impotenza a pensare nel cuore del pensiero. Prendiamo le sceneggiature concrete di Artaud, il vampiro di *32*, il pazzo de *La révolte du boucher* (La rivolta del macellaio) e soprattutto il suicida de *Les dix-huit secondes* (I diciotto secondi) il protagonista "è diventato incapace di cogliere i suoi pensieri", "è ridotto a non veder passare dentro di sé che delle immagini, un sovrappiù di immagini contradditorie", gli è stato "rubato il suo spirito". L'automa spirituale o mentale non viene definito dalla possibilità logica di un pensiero che dedurrebbe formalmente le proprie idee le une dalle altre[19]. Ma nemmeno dalla potenza fisica di un pensiero che faremmo salire in circuito con l'immagine automatica. L'automa spirituale è diventato la Mummia, questa istanza smontata, paralizzata, pietrificata, raggelata, che testimonia l'"impossibilità del

maine Dulac sia d'aver forzato *La coquille et le clergyman* nella direzione di un semplice sogno.

[19] È in questo senso che la tradizione filosofica (Spinoza, Leibniz) assume l'automa spirituale; come Valéry in *Monsieur Teste*. Jacques Rivière accosta Artaud a Valéry, ma è uno dei numerosi controsensi che commette, nella famosa corrispondenza (tomo I). Kuriichi Uno ha efficacemente mostrato l'opposizione radicale Valéry-Artaud a proposito dell'automa spirituale: *Artaud et l'espace des forces*, pp. 15-26 (tesi Paris VIII).

pensare che è il pensiero"[20]. Si dirà che l'espressionismo ci aveva già abituati a tutto questo, furto di pensieri, sdoppiamento di personalità, pietrificazione ipnotica, allucinazione, schizofrenia galoppante. Ma di nuovo si rischia di sottovalutare l'originalità di Artaud: non è più il pensiero che si confronta con il rimosso, l'inconscio, il sogno, la sessualità o la morte, come nell'espressionismo (e anche nel surrealismo), sono tutte queste determinazioni che si confrontano col pensiero come "problema" più alto, o che entrano in rapporto con l'indeterminabile, l'inevocabile[21]. L'ombelico o la mummia, non sono più il nucleo irriducibile del sogno contro il quale urta il pensiero, sono al contrario il nucleo del pensiero, "il rovescio dei pensieri", contro il quale gli stessi sogni urtano e rimbalzano, si sbriciolano. Mentre l'espressionismo fa subire alla veglia un trattamento notturno, Artaud *fa subire al sogno un trattamento diurno*. Al sonnambulo espressionista si oppone il vegliambulo di Artaud, nei *Dix-huit secondes* o ne *La coquille et le clergyman*.

Malgrado la somiglianza superficiale dei termini, esiste dunque una contrapposizione assoluta tra il progetto di Artaud e una concezione come quella di Ejzenštejn. Si tratta proprio, come dice Artaud, di "congiungere il cinema con la realtà intima del cervello", ma questa realtà intima non è il Tutto, al contrario, è una fessura, un'incrinatura[22]. Finché crede nel cinema, gli attribuisce non il potere di far pensare il tutto, ma al contrario una "forza dissociatrice" che introdurrebbe una "figura del nulla", un "buco nelle apparenze". Finché crede nel cinema, gli attribuisce non il potere di ritornare alle immagini e di concatenarle secondo le esigenze di un monologo interiore e il ritmo delle metafore, ma di "sconcatenarle" secondo voci multiple, dialoghi interni, una voce sempre dentro un'altra voce. Insomma, Artaud scompiglia l'insieme dei rapporti cinema-pensiero, da un lato non esiste più un tutto pensabile mediante montaggio, dall'altro non esiste più monologo interiore enunciabile mediante immagine. Si direbbe che Artaud capovolga l'argomentazione di Ejzenštejn: se è vero che il

[20] Véronique Tacquin ha fatto un'analisi molto approfondita del cinema di Dreyer, invocando quella che chiama la Mummia (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, tesi Paris VIII). Non si avvale di Artaud, ma di Blanchot, che gli è affine. Artaud aveva introdotto la Mummia già in alcuni passaggi di *Bilboquet*. Le analisi di Véronique Tacquin aprono a tutto uno sviluppo cinematografico del tema della Mummia.

[21] "La sessualità, il rimosso, l'inconscio non mi sono mai sembrati spiegazione sufficiente dell'ispirazione o dello spirito...", in *A propos...*, *op. cit.*, p. 112).

[22] Maurice Blanchot, "Artaud", ne *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 47-48: Artaud rovescia "i termini del movimento", mette in primo piano "la privazione, e non più la "totalità immediata" di cui quella privazione pareva dapprima la semplice mancanza. Quel che viene prima, non è la pienezza dell'essere, ma l'incrinatura e la fessura...".

pensiero dipende da uno choc che lo fa nascere (il nervo, il midollo), non può più pensare che una sola cosa, *il fatto che noi ancora non pensiamo*, l'impotenza a pensare il tutto come a pensare se stesso, pensiero sempre pietrificato, dislocato, crollato. Un essere del pensiero sempre a venire è quanto, in forma universale, scoprirà Heidegger, ma anche quanto Artaud vive come il problema più individuale, il più proprio[23]. Da Heidegger a Artaud, Maurice Blanchot sa restituire a Artaud la questione fondamentale di ciò che fa pensare, di ciò che forza a pensare: ciò che forza a pensare è "il non-potere del pensiero", la figura del nulla, l'inesistenza di un tutto possibile da pensare. Quel che Blanchot diagnostica ovunque nella letteratura, si ritrova in modo particolare nel cinema: da un lato la presenza di un impensabile nel pensiero, che sarebbe insieme quasi la sua fonte e il suo sbarramento; dall'altro la presenza all'infinito di un altro pensatore nel pensatore, che spezza ogni monologo interiore di un io pensante. Ma la domanda è in cosa tutto ciò riguardi essenzialmente il cinema. Forse è la domanda della letteratura, o della filosofia, o anche della psichiatria. Ma in cosa è la domanda del cinema, vale a dire una domanda che lo tocca nella sua specificità, nella sua differenza rispetto alle altre discipline? Non esiste infatti una stessa maniera di trattarla, sebbene si ritrovi altrove con altri mezzi. Chiediamo qual'è il mezzo del cinema per affrontare questa domanda del pensiero, della sua essenziale impotenza e di quanto ne deriva. È vero che il cattivo cinema (e a volte anche il buon cinema) si accontenta di uno stato di sogno indotto nello spettatore, oppure, secondo molte altre analisi, di una partecipazione immaginaria. Ma l'essenza del cinema, che non è la generalità dei film, ha come obiettivo più elevato il pensiero, nient'altro che il pensiero e il suo funzionamento. Al riguardo, la forza del libro di Jean-Louis Schefer è d'aver risposto alla domanda: in che cosa e come il cinema concerne un pensiero la cui caratteristica è di non essere ancora? Egli dice che l'immagine cinematografica non appena assume la propria aberrazione di movimento, opera una *sospensione di mondo*, o colpisce il visibile con un *disturbo* che, lungi dal rendere il pensiero visibile, come voleva Ejzenštejn, si rivolgono al contrario a ciò che non si lascia pensare nel pensiero così come a ciò che non si lascia vedere nella visione. Forse non è il "crimine" come crede Schefer, ma solamente la potenza del falso. Egli dice che con il cinema il pensiero è messo di fronte alla propria impossibilità e tuttavia ne trae una più alta potenza o ba-

[23] Cfr. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, op. cit., pp. 38-39: "*Il più considerevole è che noi ancora non pensiamo*; continuiamo ancora a non pensare, (...) benché la situazione del mondo diventi sempre più preoccupante. (...) *Il più considerevole nella nostra epoca preoccupante è che noi ancora non pensiamo*".

se. Aggiunge che la condizione del cinema ha un solo equivalente: non la partecipazione immaginaria, ma la pioggia quando si esce da una sala cinematografica, non il sogno, ma il buio e l'insonnia. Schefer è affine ad Artaud. La sua concezione del cinema attualmente si sposa pienamente con l'opera di Garrel: grani danzanti che non sono fatti per essere visti, polvere luminosa che non è una prefigurazione di corpi, fiocchi di neve e coltri di fuliggine[24]. A condizione di riuscire a dimostrare, in modo convincente, che opere di tal genere, lungi dall'essere noiose o astratte, rappresentano quanto di più divertente, animato, inquietante si possa fare al cinema. Oltre alla grande scena del mulino e della farina bianca che si accumula alla fine di *Vampyr* (*Il vampiro*) di Dreyer, Schefer propone l'esempio dell'inizio di *Kumonosu-jo* (*Il trono di sangue*, *Macbeth*) di Kurosawa: il grigio, il vapore, la nebbia costituiscono "tutto un aldiqua dell'immagine" che non è un velo indistinto posato dinnanzi alle cose, ma "un pensiero senza corpo e senza immagine". Questo era il caso anche del *Macbeth* di Welles, dove l'indiscernibilità della terra e del mare, del cielo e della terra, del bene e del male, formava una "preistoria della coscienza" (Bazin) che faceva nascere il pensiero dalla sua stessa impossibilità. Non erano forse già le nebbie di Odessa, malgrado le intenzioni di Ejzenštejn? Più del movimento, è la sospensione del mondo, secondo Schefer, a offrire al pensiero il visibile, non come un oggetto, ma come un atto che continuamente nasce e si sottrae nel pensiero: "non che si tratti qui di pensiero diventato visibile, il visibile è affetto e irrimediabilmente infetto dall'incoerenza prima del pensiero, questa qualità incoativa". È la descrizione dell'*uomo comune del cinema*: l'automa spirituale, "uomo meccanico", "fantoccio sperimentale", ludione che è in noi, corpo sconosciuto che abbiamo soltanto dietro la testa e la cui età non è né la nostra né quella della nostra infanzia, ma un frammento di tempo allo stato puro.

Se questa esperienza del pensiero riguarda essenzialmente (anche se non esclusivamente) il cinema moderno, è in primo luogo in funzione del cambiamento che concerne l'immagine: l'immagine non è più senso-motoria. Artaud, da un punto di vista specificatamente cinematografico, è un precursore in quanto invoca "vere e proprie situazioni psichiche nelle quali il pensiero si incunea e cerca una sottile via d'uscita", "*delle situazioni puramente visive* e il cui dramma deriverebbe da un urto costitutivo per gli occhi, attinto, se così si può dire, nella sostanza stessa dello sguardo"[25]. Ora questa rottura senso-motoria trova la propria condizione più in alto e risale a una rottura del lega-

[24] Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire...*, *op. cit.*, pp. 113-123.
[25] Artaud, *A propos...*, *op. cit.*, p. 40, 20.

me fra uomo e mondo. La rottura senso-motoria fa dell'uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato con qualcosa di impensabile nel pensiero. Tra i due, il pensiero subisce una strana pietrificazione, che è come se fosse la sua impotenza a funzionare, a essere, la privazione di se stesso e del mondo. Non è infatti in nome di un mondo migliore o più vero che il pensiero coglie l'intollerabile in questo mondo, al contrario, il pensiero non può più pensare un mondo né pensarsi in quanto questo mondo è intollerabile. L'intollerabile non è più una più grande ingiustizia, ma lo stato permanente di una banalità quotidiana. *L'uomo stesso non è* un mondo diverso da quello in cui sente l'intollerabile e si sente incastrato. L'automa spirituale è nella situazione psichica del veggente, che vede tanto meglio e tanto più lontano di quanto non possa reagire, vale a dire pensare. Qual è allora la sottile via d'uscita? Credere non a un altro mondo, ma al legame fra uomo e mondo, all'amore o alla vita, credervi come all'impossibile, all'impensabile, che tuttavia può essere soltanto pensato: "un po' di possibile, sennò soffoco". Questa credenza fa dell'impensato la potenza propria del pensiero, per assurdo, in virtù dell'assurdo. Artaud non ha mai considerato l'impotenza a pensare come una semplice inferiorità che ci colpirebbe in rapporto al pensiero. Appartiene al pensiero, sicché dobbiamo farne il nostro modo di pensare, senza pretendere di ripristinare un pensiero onnipotente. Dobbiamo piuttosto servirci di questa impotenza per credere alla vita e trovare l'identità tra pensiero e vita: "penso alla vita, tutti i sistemi che potrò edificare non eguaglieranno mai le mie urla d'uomo occupato a rifare la propria vita..." Vi era in Artaud un'affinità con Dreyer? Dreyer, un Artaud al quale la ragione sarebbe stata "restituita", sempre in virtù dell'assurdo? Drouzy ha mostrato la grande crisi psichica, il viaggio schizofrenico di Dreyer[26]. Ma, meglio, Véronique Tacquin ha saputo dimostrare come la mummia (l'automa spirituale) ossessioni i suoi ultimi film. Questo era già vero per *Il vampiro* dove la mummia appariva come la forza diabolica del mondo, vampiro essa stessa, ma anche come l'eroe incerto, che non sa cosa pensare e sogna la propria pietrificazione. In *Ordet* la mummia è diventata il pensiero stesso, la giovane moglie morta, catalettica: è il pazzo di famiglia a ridarle vita e amore, proprio perché ha smesso di essere pazzo, cioè di credere *sé* un altro mondo e sa, ora, cosa significa credere... È *Gertrud* infine a sviluppare tutte le implicazioni e il nuovo rapporto del cinema con il pensiero: la situazione "psichica" che sostituisce ogni situazione sen-

[26] Martin Drouzy dà un'interpretazione strettamente psicoanalitica dei disturbi di Dreyer: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Parigi, Ed. du Cerf, 1982, pp. 266-271, in corso di traduzione per i tipi della Ubulibri.

so-motoria; la perpetua rottura del legame con il mondo, il buco perpetuo nelle apparenze, incarnato nel falso raccordo; la cattura dell'intollerabile stesso nel quotidiano o nell'insignificante (la lunga scena in carrellata che Gertrud non potrà sopportare, i liceale che a passo cadenzato, come automi, vengono a felicitare il poeta d'aver loro insegnato l'amore e la libertà); l'incontro con l'impensabile che non può nemmeno essere detto, ma cantato, fino al punto di scomparsa di Gertrud; la pietrificazione, la "mummificazione" della protagonista che prende coscienza della credenza come pensiero dell'impensabile ("Son giovane? no, ma ho amato. Son bella? no, ma ho amato. Son viva? no, ma ho amato"). In tutti questi sensi Gertrud inaugura un nuovo cinema, il cui seguito sarà *Europa 51* di Rossellini, che esprime la sua posizione: meno il mondo è umano, più spetta all'artista credere e far credere a un rapporto dell'uomo con il mondo, perché il mondo è fatto dagli uomini[27]. L'eroina di *Europa 51*, mummia che irradia tenerezza.

Certo, fin dall'inizio, il cinema ha avuto un rapporto speciale con la credenza. Esiste una cattolicità del cinema (vi sono molti autori dichiaratamente cattolici, anche in America, e quelli che non lo sono hanno rapporti complessi con il cattolicesimo). Non vi è forse nel cattolicesimo una grande messinscena e, perfino nel cinema, un culto che si sostituisce alle cattedrali, come diceva Elie Faure?[28]. Il cinema sembra interamente compreso nella formula di Nietzsche, "in che cosa siamo ancora devoti". O piuttosto, fin dall'inizio, il cristianesimo e la rivoluzione, fede cristiana e fede rivoluzionaria, furono i due poli che attirarono l'arte delle masse. L'immagine cinematografica infatti, a differenza del teatro, ci mostrava il legame fra l'uomo e il mondo. Si sviluppava quindi sia nel senso di una trasformazione del mondo da parte dell'uomo, sia nella scoperta di un mondo interiore e superiore che l'uomo stesso era... Non si può dire oggi che questi due poli si siano indeboliti: una certa cattolicità continua a ispirare numerosi autori e la passione rivoluzionaria è passata nel cinema del terzo mondo. Tuttavia l'essenziale è cambiato, e vi è altrettanta differenza fra il cattolicesimo di Rossellini o di Bresson e quello di Ford, quanta fra il rivoluzionarismo di Rocha o di Güney e quello di Ejzenštejn.

Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo. Non crediamo neppure agli avvenimenti che ci accadono, l'amore, la morte, come se ci riguardassero solo a metà. Non siamo noi a fare del ci-

[27] Roberto Rossellini, conversazione, in *La politique des auteurs*, Parigi, Cahiers du cinéma-Editions de l'etoile, 1984, pp. 65-68.

[28] Si farà riferimento al libro d'Agel e Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Parigi, Ed.du Cerf, 1953, e agli studi sulla *Passion du Christ comme thème cinématographique*, in "Etudes cinématographiques", n. 10-11, 1961.

nema, è il mondo che ci appare come un brutto film. A proposito di *Bande à part* (Separato magnetico) Godard diceva: "Sono persone reali, è il mondo che sta per proprio conto. È il mondo a non essere sincrono, loro sono giusti, sono veri, rappresentano la vita. Vivono una storia semplice, è il mondo attorno a loro che vive una brutta sceneggiatura"[29]. È il legame fra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza: l'impossibile che può essere restituito soltanto in una fede. La credenza non si rivolge più a un mondo altro o trasformato. L'uomo è nel mondo come in una situazione ottica e sonora pura. La reazione di cui l'uomo è privato può essere sostituita unicamente dalla credenza. Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e sente. Bisogna che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame. Ci si è spesso interrogati sulla natura dell'illusione cinematografica. Restituirci credenza nel mondo, questo è il potere del cinema moderno (quando smette d'essere brutto). Cristiani o atei, nella nostra universale schizofrenia, *abbiamo bisogno di ragioni per credere in questo mondo*. È un'intera conversione della credenza. Da Pascal a Nietzsche, era poi questa la grande svolta della filosofia: sostituire il modello del sapere con la credenza[30]. Ma la credenza non sostituisce il sapere che quando si fa credenza in questo mondo, così com'è. Con Dreyer, e poi con Rossellini, il cinema compie la stessa svolta. Nelle sue ultime opere Rossellini non si interessa dell'arte, cui rimprovera d'essere infantile e lamentosa, di cullarsi in una perdita di mondo: vuole sostituirvi una morale che ci restituisca una credenza in grado di perpetuare la vita. Rossellini conserva certo ancora l'ideale del sapere, non abbandonerà mai quest'ideale socratico. Ma ha bisogno appunto di fondarlo su una credenza, una fede semplice nell'uomo e nel mondo. Che cosa ha fatto di *Giovanna d'Arco al rogo* un'opera fraintesa? Il fatto che Giovanna d'Arco ha bisogno d'essere in cielo per credere ai brandelli di questo mondo[31]. Solo dall'alto dell'eternità può credere in questo mondo. In Rossellini troviamo un capovolgimento della credenza cristiana, come massimo paradosso. La credenza, anche con i suoi personaggi sacri, Maria, Giuseppe e il Bambino è sempre pronta a passare dalla parte dell'ateo. In Godard l'ideale del sapere, l'ideale

[29] Cfr. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Parigi, Seghers, 1967, pp. 26-27.

[30] Nella filosofia, la sostituzione della credenza al sapere avviene in autori alcuni ancora devoti, mentre altri operano una conversione atea. Di qui l'esistenza di coppie: Pascal-Hume, Kant-Fichte, Kierkegaard-Nietzsche, Lequier-Renouvier. Ma, anche nei devoti, la credenza non si volge verso un altro mondo, è diretta a questo: la fede secondo Kierkegaard, o anche secondo Pascal restituisce l'uomo e il mondo.

[31] Cfr. l'eccellente analisi di Claude Beylie, *Procès de Jeanne d'Arc*, in "Etudes Cinématographiques", n. 18-19, 1962.

socratico ancora vivo in Rossellini, crolla: il "buon" discorso, del militante, del rivoluzionario, della femminista, del filosofo, del regista eccetera, non è trattato meglio del cattivo[32]. Si tratta infatti di ritrovare, di restituire la credenza nel mondo, aldiqua o aldilà delle parole. È sufficiente radicarsi nel cielo, foss'anche nel cielo dell'arte e della pittura, per trovare delle ragioni per credere (*Passion*)? O bisogna invece inventare un'"altezza intermedia", tra terra e cielo (*Prénom Carmen*)?[33]. Di certo credere non è più credere in un altro mondo, né in un mondo trasformato. È solamente, semplicemente, credere al corpo. È restituire il discorso al corpo e, per questo, raggiungere il corpo prima dei discorsi, prima delle parole, prima che le cose siano nominate: il "prenome", e perfino prima del prenome[34]. Artaud non diceva nulla di diverso, credere alla *carne*, "sono un uomo che ha perduto la propria vita e che cerca in tutti i modi di farle riprendere il suo posto". Godard annuncia *Je vous salue Marie*: che cosa si sono detti Giuseppe e Maria, che cosa si sono detti *prima*? Rendere le parole al corpo, alla carne. Al riguardo tra Godard e Garrel l'influenza si scambia, o si rovescia. L'opera di Garrel non ha mai avuto altro scopo, servirsi di Maria, Giuseppe e il Bambino per credere al corpo. Quando si paragona Garrel ad Artaud, o a Rimbaud, vi è qualcosa di vero che va oltre una semplice generalità. La nostra credenza può avere come unico scopo "la carne", abbiamo bisogno di ragioni molto speciali che ci facciano credere al corpo ("gli Angeli non hanno modo di conoscere perché ogni vera conoscenza è oscura..."). Dobbiamo credere al corpo, ma come al germe di vita, al seme che fa spaccare i selciati, che si è conservato, perpetuato nella sacra Sindone o nelle bende della mummia e che testimonia la vita, in questo mondo così com'è. Abbiamo bisogno di un'etica o di una fede, e questo fa ridere gli idioti; non è un bisogno di credere a qualcosa d'altro, ma un bisogno di credere a questo mondo qui, di cui gli idioti fanno parte.

[32] Serge Daney, *op. cit.*, p. 80: "A quanto l'altro dice, asserisce, proclama, predica, Godard risponde sempre con quanto un *altro* altro dice. Esiste sempre un grande sconosciuto nella sua pedagogia, il fatto è che la natura del rapporto che'egli ha con i suoi *buoni* discorsi (quelli che difende, ad esempio il discorso maoista) è indecidibile".

[33] Alain Bergala, *Les ailes d'Icare*, in "Cahiers du cinéma", n. 355, 1984, p. 8

[34] Daney mostra che, in ragione dello statuto dei discorsi in Godard, il solo "buon" discorso è quello che si può rendere o restituire ai corpi: è la storia di *Ici et ailleurs*. Donde la necessità di giungere alle cose e agli esseri "prima che li si chiami", prima di ogni discorso, perché producano il loro: cfr. la conferenza di Venezia, su *Prénom Carmen*, in "Cinématographe", n. 95, 1983 (e i commenti di Louis Audibert, *ibidem*, p. 10, "vi è in questo film una grande libertà che è quella di una credenza (...). Le tracce del mondo prese nella tela filmica, offerte come un'altra parola, evangelica (...). Ritrovare il mondo presuppone di ritornare aldiqua dei codici...").