Nell'asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo

di Jesús González Requena

Sebbene molti restauratori lo ignorino, la nozione di testo è la implicita nozione centrale in qualsiasi operazione di restauro (lascito, questo, della filologia). Infatti gran parte di questa attività si gioca nella determinazione del testo (della sua disposizione, dei suoi limiti, dei suoi materiali...) che deve essere restaurato. Nell'ambito che viene definito come del cinema primitivo la questione non è per nulla semplice se si tiene conto del fatto che i film di tale periodo non configurano discorsi unitari e chiusi.

In un certo senso, i film primitivi non sono film — non corrispondono a ciò che oggi si identifica come un discorso filmico — ma parti di un tipo di testo ancora da costituire. Si tratta di pezzi, segmenti, frammenti di un testo di carattere ben diverso: quello della *fiera*; inscritto, come noto, nell'universo della cultura popolare nonché, sebbene ciò non sia stato detto, erede del testo *carnevalesco*.

Ebbene, l'oggetto del presente saggio sarà la proposta di una teoria del carnevalesco in quanto situato nell'asse del *Reale*, teoria dalla quale possa essere dedotta una descrizione di testo che, in quanto relativo al cinema primitivo, possa essere restaurato.

Che cosa spinge a fare una fotografia? Senza alcun dubbio si è arrivati alla fotografia seguendo un cammino inauguratosi con la costruzione del dispositivo (anche codice di rappresentazione dello spazio) prospettico. Alla base di tale processo vi era un piano scientifico che, a sua volta, partecipava da più ampio progetto di appropriazione del mondo che ha mosso la civiltà occidentale. D'altro canto, si sbaglia se si pensa che quanto si è ottenuto con la fotografia sia proprio ciò che in essa si cercava. È curioso notare come la storiografia del cinema di matrice marxista sia incorsa in un tale equivoco, ovvero considerare il risultato di questo progetto dell'Occidente come ciò che lo stesso progetto perseguiva.

Che cosa è emerso con la fotografia? Che cosa cerca il soggetto che fotografa?

* Questo saggio è stato proposto originariamente al Convegno «Historia y Arqueología del Cine», organizzato nel giugno del 1991 a Valencia dalla Università di Valencia e dalla Filmoteca Valenciana. Il testo è stato successivamente rivisto dall'Autore.

Sicuramente non ciò che i discorsi tecnico-scientifici degli inventori della fotografia e del cinematografo enunciavano. E questo, del resto, non ha bisogno di ulteriori esplicazioni: ne sa qualcosa chiunque abbia sentito parlare del desiderio del fotografo, delle asperità del suo godimento. La fotografia contemporanea, tanto quella d'avanguardia (sebbene questo termine sia ormai inutilizzabile) come quella dei mezzi di comunicazione di massa, si situa in quest'ambito, ovvero quello delle passioni dell'occhio. Passioni che senza dubbio si insinuavano già nei discorsi scientifici e parascientifici del XIX secolo, ma quale loro aspetto recondito, come, per così dire, loro pulsione latente (poiché non v'è dubbio sul fatto che la passione di sapere — vedi Freud [1] — è erede delle passioni dell'occhio). Non si dimentichi che la struttura del discorso scientifico occidentale possiede una sfumatura paranoide: nega, proiettandolo, tutto ciò che ha a che fare con il suo godimento. Diciamolo in poche parole, senza particolare spirito di provocazione: nonostante quanto sia stato affermato in senso contrario, la fotografia, nel momento del suo stesso insorgere, fa saltare il dispositivo prospettico. Mentre la prospettiva è un codice di rappresentazione dello spazio, la fotografia, in cambio, è l'impressione di una impronta (si tenga conto della bella ambivalenza del termine «impressione»: indica qualcosa di fugace — «è solo una impressione passeggera» — e allo stesso tempo ciò che lascia una traccia — «che impressione!» — e, ancora, ha a che fare con il processo di stampa).

Detto altrimenti: come ogni codice, la prospettiva genera *discorsi*, nel suo caso di tipo figurativo; al contrario, la fotografia produce *impronte*. La differenza è importante, dato che ogni codice formalizza una determinata dimensione del reale e in quanto si ha formalizzazione (che è sempre un processo di generalizzazione, astrazione e categorizzazione) il reale risulta occultato dalla realtà discorsiva che lo ricopre.

La fotografia, in cambio, lascia delle tracce, colpi d'artiglio del reale sulla celluloide che sono pertanto reali e, in quanto tali, per nulla formalizzati: né astratti, né generici, né categorici: violentemente, se non brutalmente, singolari. E, in quanto tali, asignificanti.

La migliore dimostrazione di ciò è rinvenibile nella pratica scientifica, dove la fotografia e l'immagine cinematografica si situano sullo stesso asse del telescopio o del microscopio, ovvero come artefatti che servono non per osservare il già dato o conosciuto, quanto per permettere l'irruzione di un non conosciuto. In altre parole, ciò che alla pratica scientifica serve della fotografia è ciò che in essa violenta le attese percettive dell'osservatore. È a questo punto che una attività teorica si impone, ma il suo compito non è altro che quello di neutralizzare, categorizzando, la violenza di ciò che si è imposto come visione. Poiché lo specifico della visione è irrompere (si pensi a Paolo, che cadde da cavallo), disordinando il visibile (ovvero ciò che i codici percettivi sono in grado di riconoscere).

1 S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 1974.

Si rende, dunque, necessario che il segno, in questo caso il concetto scientifico, renda visibile qualcosa, ma, in questo stesso momento, la visione è già svanita (colui che guarda — che è anche colui che non capisce nulla — è chi non ha visioni). È così che la scienza avanza nella sua traiettoria di dominio.

Ebbene, se la prospettiva è un codice, lo è in quanto non forma parte del reale: è uno strumento del quale l'uomo si serve per formalizzare. È per questo motivo che la prospettiva non può essere presente nella, radicalmente reale, impronta fotografica.

A questo punto è però opportuno eliminare dal termine impronta alcuni mascheramenti che ne occultano la radicalità. L'impronta non è la traccia di qualcuno — perché allora si tratterebbe di un segno — ma traccia di qualcosa: io lascio dei segni, è il mio corpo a lasciare delle impronte. Vale a dire che si deve distinguere bene l'impronta dal segno mettendo in conto che quella non risponde a nessuna volontà significante.

La migliore dimostrazione di tutto ciò la offre il fatto che tutto lascia delle impronte, l'attrito o il contatto più lieve di qualsiasi oggetto su qualsiasi altro oggetto. Altra cosa è poi che noi nella maggior parte dei casi non siamo in grado di vederle (ma, d'altro canto, sono stati inventati apparati — il cinema tra i tanti — e una infinità di altri e più sofisticati dispositivi nonché discorsi scientifici capaci di rivelarle e renderle visibili).

È opportuno differenziare *il fotografico* da *la fotografia*, o, se si preferisce, l'impronta fotografica da quei discorsi fotografici che chiamiamo fotografie. In queste ultime sono molti gli elementi ad essere ordinati, formalizzati e sottomessi ai codici di rappresentazione dello spazio che costituiscono il bagaglio della pittura prospettica: si controlla la luce, si sceglie una posizione, una angolazione e una inquadratura per la camera, si compone organizzando gli oggetti da fotografare secondo dei modelli di ordine. Ma queste fotografie, anche quando rispondono al desiderio di certi fotografi, quanto più sono discorsivizzate tanto più si allontanano da ciò che alimenta il godimento del fotografo. Ovvero di ciò che — Barthes lo ha definito come *punctum*[2] — al margine di ogni significazione, costituisce anche il nostro proprio godimento di spettatori.

È proprio di spettatori che parliamo e non di coloro che ascoltano un racconto in attesa del suo scioglimento. Di coloro che partecipano ad uno spettacolo non di coloro che attendono*. Non di coloro che ascoltano, ma di coloro che vedono. Così, dunque, ciò di cui qui si tratta ha a che fare non con *il Racconto*, ma con *lo Spettacolo*. A nostro modo di intendere, la storiografia del cinema ha commesso gravi errori nel considerare congiuntamente due fenomeni così dissimili. Lo spettacolo, ovvero dove si gioca *il godimento dell'occhio*. Il fotografico nella sua radicalità — definiamolo come *il radicale fotogra-*

2 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1988.

* Intraducibile gioco di parole con neologismo. Originale: «De los que espectan, entonces, no de los que esperan». «Espectan» risulta dalla fusione di «espectaculo» e del verbo «expectar» (attendere) [*NdT*].

fico[3] — appartiene a quest'ambito allo stesso modo del cinematografico, laddove questo si differenzia dal (discorso) filmico. Nulla, dunque, a che fare con la significazione, nulla di subordinato alla percezione, ma, piuttosto, tutto ciò che è in grado di sconvolgerla.

Ebbene il paradigma dello spettacolo si trova nello strip-tease, nel circo oppure nalla fiera — facciamo riferimento agli spettacoli più radicali, non a quelli che soggiacciono a modelli cerimoniali (ad esempio quelli artistici) e che, conseguentemente, vengono associati all'universo del Racconto, ossia a quello della Parola.

Il godimento dell'occhio: *vedere il reale*. Detto altrimenti: l'informe, l'inintelligibile, ciò che può giungere ad essere insostenibile — è questo il proprio, lo specifico del godimento: *la vertigine*.

Testo della Fiera / Modo di Rappresentazione Primitivo. Il cinematografo incontrò il suo luogo ideale nella fiera data la sua parentela con le donne barbute o le montagne russe. Nella fiera non si va a cercare altro che la vertigine.

La fiera, in buona sostanza, fu sempre un parco di *attrazioni*, e ciò anche nel senso che questa espressione trova nella teoria eisensteiniana del montaggio. Non è questa la sede adeguata all'approfondimento del caso Ejzenštejn, che è anche il caso in cui si rende evidente come una certa cecità semiotica abbia reso invisibile la aridità materica del montaggio delle attrazioni. Di un montaggio che — Ejzenštejn lo definiva più o meno in questo modo — aveva per oggetto la aggressione e la violenza sullo sguardo dello spettatore[4].

Per tutto quanto è stato appena detto è improprio parlare di Modo di Rappresentazione Primitivo. Ciò è, paradossalmente, percepibile proprio nel lavoro, comunque notevole, di Nöel Burch[5], dove ciò che viene definito come Modo di Rappresentazione Primitivo può essere descritto solo a partire dalla negazione del Modo di Rappresentazione Istituzionale. Accade così che il MRP si profila unicamente in una sua costante scomparsa: è lo stesso Burch a dichiarare che nel lavoro dei pionieri, Lumière e Dickson inclusi, sono già emersi i vettori che porteranno al MRI.

Diventa privo di fondamento parlare di Modo di Rappresentazione (Primitivo) laddove vi sono unicamente delle impronte, impressioni del reale. Un *Modo di Rappresentazione* è un insieme di procedimenti, un sistema che pre-

3 Ho cercato di giustificare la proposta di tale nozione in *El espectaculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid 1989.

4 «*L'attrazione (dal punto di vista teatrale) è ogni momento aggressivo del teatro che sottoponga lo spettatore ad una azione sensoria o psicologica [...] al fine di ottenere determinate scosse emotive da parte del soggetto che percepisce*». Cfr. *Il montaggio delle attrazioni*, in P. Bertetto, a cura di, *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano 1975.

«Così come noi la concepiamo, *l'opera d'arte* (per lo meno entro i limiti dei due generi nei quali lavoro io, il teatro e il cinema) è anzitutto un trattore, *che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista*». Cfr. *L'atteggiamento materialistico verso la forma*, *Ibidem*.

«Ma noi non dobbiamo *contemplare, dobbiamo fare. Non abbiamo bisogno di un 'cine-occhio', ma di un 'cine-pugno'*. Il cinema sovietico deve penetrare nei crani!» (*Ibidem*).

5 N. Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991.

siede e conduce alla generazione di rappresentazioni: c'è molto poco di tutto ciò in quella area di frammenti cinematografici definita come Cinema Primitivo e che è in realtà il risultato dell'irruzione del radicale cinematografico: *spettacolo per la vertigine della fiera.*

Si è parlato delle sale di Hale e si è riconosciuto che nacquero in una Fiera, ma di questo dato si valorizza unicamente l'informazione sociologica ricavabile, senza considerare ciò che da tale fatto si può dedurre in termini di una *teoria del testo.* Infatti, da questo punto di vista, la fiera può essere concepita come uno *spazio testuale.* Colui che entrava nel vagone di Hale per vivere un simulacro di viaggio in treno, lo faceva dopo aver transitato tra le diverse baracche della fiera: la donna barbuta accanto al treno di Hale, le montagne russe accanto al canguro boxeur.

Ciò che è accaduto è che la storiografia del cinema ha confuso ancora le intenzioni dell'«inventore» con il risultato del suo dispositivo. Se Hale voleva — ma questo non è del tutto indiscutibile — produrre la illusione perfetta di un viaggio in treno, chi entrava nella baracca-vagone incontrava la sua dose di vertigine non *nella illusione di un viaggio ma nella visione delle tracce di un viaggio che non si svolgeva né in quel luogo né in quel momento.* Questa idea, che a prima vista può risultare eccessivamente astratta, può essere resa più chiara da un esempio complementare. È noto che il cinematografo primitivo pullulava di canguri boxeur. Bene, anche le fiere. E allora, se ciò che si pretendeva era la cosiddetta «illusione di realtà», che interesse poteva suscitare la proiezione di un film con un canguro boxeur in una baracca della fiera quando in uno spazio adiacente si esibiva realmente un canguro boxeur?

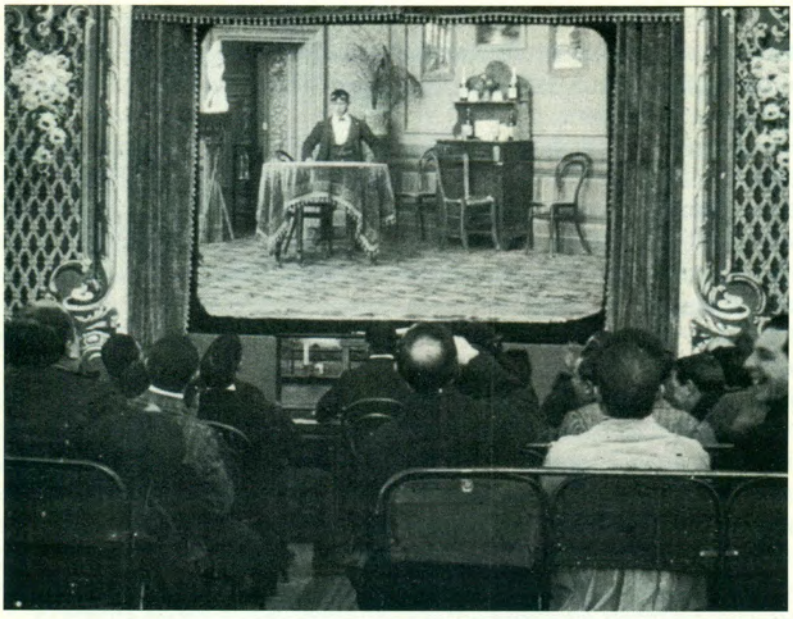
Lo spettatore della fiera partecipava con piacere ad entrambi gli spettacoli, tanto a quello del canguro boxeur che *era lì fisicamente presente*, come a quello delle stupefacenti impronte dell'altro canguro che *non* era lì presente.

Inoltre, ed è il caso di notarlo, il pubblico della fiera che entrava nella cabina dove si mostrava il film sul canguro boxeur non poteva fare a meno di sentirsi turbato da quell'artefatto meccanico capace di rendere l'animale presente dove in realtà non lo era, vale a dire in un altro luogo e momento.

È questo, dunque, che nella fiera si mostra: lo stravagante, l'insolito, il curioso, il mostruoso. Spettacolo ad un livello primario, sprovvisto di ogni progetto simbolico incluso qualsiasi alibi di significazione: spettacolo dei corpi, delle sue stranezze: la donna barbuta, la contorsione inconcepibile, la deformità. Spettacolo, in breve, dell'impensabile (*dell'intelligibile*, di ciò che sfugge l'ordine del segno, della significazione). È questo ciò che anima la fiera: la ricerca della vertigine (le montagne russe, il tunnel delle streghe).

Nel cinematografo tutto ciò trova una sintesi: l'insolito e la vertigine di una macchina mostruosa.

Il testo della fiera. È opportuno evitare una ulteriore possibile confusione: se è improprio parlare di Modalità di Rappresentazione, non lo è, al contrario, parlare a questo proposito di *testo*, dato che non ogni testo produce rappresentazione così come non tutto è rappresentativo in qualsiasi testo. I film primitivi



1. Tontolini al cinema in *Tontolini è triste* (1911, Cines)

2. Giovanni Raicevich ne *Il re della forza* (1920, Lombardo Film) di Ubaldo Maria del Colle (in due episodi: *Il re della forza* e *Sotto al macigno*)

non sono testi, ma *frammenti* di un certo tipo di testo: quello della fiera. Un testo la cui teoria, nel caso si accetti la nostra proposta di situare la genealogia della fiera nel carnevale, fu proposta da Michail Bachtin[6].

Così, il testo a cui i film primitivi, in quanto frammenti, appartengono, è il *testo carnevalesco*. La sua teoria è rinvenibile in Bachtin a patto di liberarla dalla sua chiusura semiotica: il carnevale non è solo inversione e disordine dei discorsi dell'ordine. O meglio, con maggiore precisione: il carnevale non è solo un discorso che inverte e disordina i discorsi dell'ordine, ma è anche, o soprattutto, spazio di discorsi lacerati e, ancor più, dell'*emergenza brutale di ciò che si ribella contro l'ordine stesso del discorso*.

Così l'affermazione carnevalesca della carne: non è solo il significato carnale ciò che si afferma nel carnevale quale negazione dei valori dello spirito, ma anche e soprattutto la carne che irrompe ad un livello primario, in maniera brutale e disordinata in tutti gli spazi della città.

Il testo carnevalesco non è propriamente un discorso, ma uno spazio vertiginoso al quale si giunge unicamente a furia di violentare tutti i discorsi. Uno spazio, in breve, del caos (ed è qui, sia detto di passata, che potremmo situare il ponte di congiunzione della riflessione di Bachtin con quella di Foucault: la nozione della follia dell'età moderna non nasce forse in simultaneità con la progressiva scomparsa del carnevale medievale?).

La fiera si appropria del nuovo artefatto tecnologico incorporandolo all'economia del testo carnevalesco (che, d'altra parte, è piuttosto una anti-economia). E così, se il discorso tecnico-scientifico borghese dei ricercatori e inventori del cinematografo ordinava le sue categorie in uno schematico sistema di opposizioni (Scienza, Progresso, Fatti, Positività, Tecnologia... vs Magia, Alchimia, Mistero...), il testo carnevalesco le incorpora tutte e allo stesso tempo annulla bizzarramente qualsiasi principio di opposizione: la scienza e la magia, il mistero e la tecnologia si ritrovano insieme in uno spettacolo barbaro che si può ben definire ricorrendo ad una citazione da *La verbena de la Paloma*:

> Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad,
> que es una brutalidad,
> que es una bestialidad[7].

Nel cinema da fiera, la scienza e la magia dell'illusionista si davano la mano così come accadeva con le altre invenzioni che si esibivano nel parco delle attrazioni. Tutto in nome di una sorta di apoteosi delle passioni dell'occhio. Di fatto, le prime pellicole indagano instancabilmente le possibilità dell'artefatto che riguardano, in primo luogo, l'irruzione di ogni sorta di visioni: capaci di terrorizzare (le locomotive che non si trovano in questo luogo e che pure si lanciano addosso allo spettatore), di meravigliare (le cose appaiono e scompaiono, cambiano di posizione, rimangono sospese nel vuoto) e di provocare

6 M. Bachtin, *L'opera di Rabelais. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

7 *La verbena de la Paloma*, zarzuela di T. Bretón e R. de la Vega, 1894.

ogni sorta di sconnessione nella economia percettiva (una parete si rialza dopo essere stata abbattuta, un oggetto diventa sorprendentemente gigantesco...).

«Io». Il fotografico, così come il cinematografico, possiede la radicalità dell'impronta: un frammento di spazio e tempo ha lasciato sulla celluloide — o sul nastro magnetico — la sua traccia. È lì che il reale si manifesta resistendo ad ogni sorta di discorsivizzazione.

Negli ultimi venti anni si è insistito anche troppo nell'idea che ogni film, anche quello che si vuole documentario, è discorso e pertanto, in un certo senso, finzione. Se ciò è senza dubbio vero, si tende però ad occultare il suo contrario. Per questo nei prossimi venti anni sarà forse opportuno affermare tale contrario: ogni pellicola, incluse quelle di finzione, è documentaria. Documentaria non perché tratta della realtà — il genere documentario non è meno discorsivo di quelli di finzione — ma per ciò che in essa ha che fare con il reale.

Ciò che del resto, e a dispetto di tanta cecità semiotica, ci si impone sempre nella contemplazione di film del passato. In quelle pellicole — e certamente in modo molto più marcato nei casi più grossolani — ad affermare una presenza sempre più decisa sono, a scapito della finzione e dei suoi personaggi, l'aspra impronta dei loro corpi e gli spazi (anche nel senso delle scenografie) che lasciarono lì la loro traccia.

Il radicale cinematografico, queste impronte frammentarie, sempre inevitabilmente casuali, asignificanti, si conservano *impermeabili all'ordine del discorso*. E, in tal modo, rifiutano il comune denominatore antropomorfico che la pittura prospettica e il discorso linguistico, in quanto fenomeni discorsivi, condividono: la costituzione di un luogo per l'Io. L'«Io» linguistico, così come il centro prospettico, situa il luogo occupato dall'Io e a partire dal quale il discorso si antropomorfizza.

Il radicale fotografico: specchio delle cose. Mi guardo allo specchio e, sebbene l'immagine che vedo sia sempre inquietante, trovo sempre ciò che cerco: la mia propria immagine assolutamente centrata sul mio sguardo. Se voglio vedere nello specchio qualsiasi oggetto che non sia me stesso, dovrò a sua volta cercarlo e lo troverò necessariamente decentrato, profilato lateralmente alla mia immagine ovvero all'asse perpendicolare e prospettico che va dai miei occhi che guardano ai miei occhi guardati. Dovrò, inoltre, focalizzare la mia visione cercando l'oggetto nella profondità necessaria (il codice della prospettiva è senza dubbio qui operante dato che forma parte essenziale del processo prospettico).

Anche la fotografia è uno specchio, ma uno specchio che mi sostituisce. Riflette le cose, imprime le sue impronte speculari con precisione meccanica senza che si renda necessario alcun gesto di ricerca. E così, potendo agire indipendentemente dal mio processo percettivo, si manifesta come specchio che mi espropria. In sintesi: la fotografia è lo specchio delle cose.

In tal modo, la densità degli oggetti che emergono nella fotografia — quando questa si manifesta in tutta la sua purezza meccanica, nel suo essere rabbiosamente extrapittorica, extrarappresentativa, extrasemiotica — è la densità del

reale. Lo si può leggere nella esperienza di Roland Barthes al cospetto della foto di sua madre morta[8], o in una delle esperienze di Henri Michaux con la mescalina[9] che ricorda, è il caso di notarlo, quell'attimo di angoscia dei primi spettatori del cinematografo quando una terribile locomotiva minacciava di investirli:

> Prendo una rivista illustrata e osservo la foto di un uomo. Non tarda ad infastidirmi. Esiste in maniera eccessiva. Possiede una esistenza crescente. Esiste con ripetizione. Sta vivendo in modo interminabile. Non c'è più filtro tra la sua esistenza e la mia. Esiste in forma totalmente sproporzionata alla sua reale importanza e per l'interesse che possa suscitare in me. Basta. Non ne posso più. Che il nostro confronto abbia termine!

Un certo equilibrio è stato infranto e il crollo delle pareti di sostegno della percezione conduce al buco nero del reale: la densità acquisita dall'uomo fotografato è decisamente inumana, è la densità della cosa assoluta, non mediata, la densità vertiginosa del reale.

Antropomorfizzazione della camera. Era, dunque, necessario soggiogare la fotografia. Ma per questo non sono sufficienti gli artifici retorici offerti dalla pittura: l'eccesso di singolarità che si ammira in ogni fotografia — il *punctum* barthesiano — è irriducibile. La storia del così (mal) definito «linguaggio cinematografico» è in buona misura — almeno fino all'irruzione della tv — la storia degli sforzi tesi a discorsivizzare, rendere narrativo e simbolizzare il radicale cinematografico.

Così, la fine del cinematografo primitivo è anche il principio della storia filmica, vale a dire della storia dei discorsi filmici che è, dunque, la storia della discorsivizzazione (fondamentalmente in forma di narrativizzazione) e della cessione all'immaginario (inteso nel senso dello star-system) dell'immagine fotocinematografica.

Non si tratta di scegliere o, ancor peggio, di incorrere nella ingenua abitudine di pensare ogni cosa come conflitto di buoni (prima il *linguaggio del cinema* contro la *rozzezza primitiva*, poi il sano cinema primitivo contro i *racconti della ideologia dominante*) e cattivi (viceversa): tra l'uno e l'altro, tra il filmico e il cinematografico si delinea il registro del reale. Questa è anche la storia dell'occultamento della camera. È come se qualcosa di grottesco o mostruoso si produca in sua presenza. Si è già detto: questo crudo specchio delle cose nel tempo che è il cinematografo, mi sostituisce; non solo non concede un luogo dove il mio Io possa situarsi, ma *quel luogo dal quale sono escluso ospita la presenza di un artefatto*, una macchina inquietantemente inumana.

È privo di senso allora parlare, come fa Christian Metz[10], di identificazione con la camera: la camera è sempre estranea, produce un continuo straniamento nell'individuo. E, al limite, la camera cinematografica può costituire *uno sguardo mostruoso*.

8 R. Barthes, *op. cit.*
9 H. Michaux, *Miserabile miracolo. La mescalina. L'infinito turbolento*, Feltrinelli, Milano 1967.
10 Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.

Vida en sombras. Vida en sombras (Llobet Gracia, 1948), questa opera insolita del cinema spagnolo che anticipa di un ventennio l'irruzione delle scritture filmiche postclassiche, comincia con la realizzazione della foto di un matrimonio. Repentinamente, ma presto sapremo che sono trascorsi nove mesi, la stessa coppia assiste agli spettacoli di una fiera ed entra, così, nella baracca del cinematografo. Il fascio luminoso passa sulla testa della ragazza il cui viso manifesta spavento alla visione di un treno simile a quello dei Lumière che sembra essere sul punto di investire la sala. Segue una breve antologia di pellicole primitive, con relative scomparse multiple, numeri circensi e metamorfosi. Il turbamento sul viso della donna diventa sempre più intenso per culminare nel momento in cui si proietta la pellicola di un mago che, sullo sfondo di una scenografia diabolica, estrae un neonato dal suo cappello a cilindro. È nello spazio della fiera, proprio là dove la donna, seguendo le parole del ciarlatano, incontra il cinematografo, che ha luogo la nascita del protagonista, il quale più tardi diventerà regista cinematografico.

Qualche anno dopo, all'inizio della guerra civile spagnola, la sposa del protagonista morirà colpita da un proiettile vagante mentre sta filmando i primi scontri per le strade. La passione del fotografo, la cui camera cerca la vertigine del reale tra i proiettili fratricidi, rimane dunque associata alla morte della donna.

Il regista rinuncia alla sua attività cinematografica fino a che una notte verrà trascinato da alcuni amici al cinema. Dove le immagini di *Rebecca* (Alfred Hitchcoch, 1940) colpiranno i suoi occhi con la potenza di uno shock. Shock che lo fa tornare a casa e proiettare un filmetto che aveva girato durante una escursione campestre con la sua giovane sposa.

Questa sequenza drammatica si costruisce con gli stessi elementi che configurano la topologia del cinematografo da fiera. Uno schermo e un proiettore messo di fronte, senza nessun pudico tramezzo a nasconderlo. Tra i due, nello spazio di tale brutalità, il soggetto al cospetto della visione di una traccia di un istante di felicità inesorabilmente perduta.

La distanza infinita che separa l'uomo che guarda lo schermo dalla donna la cui impronta cinematografica si proietta su di esso, rende brutalmente visibile la presenza del proiettore cinematografico. Si rende, così, visibile la sua mostruosità, la sua inumanità; questa nasce proprio dalla brutalità con la quale si interpone tra gli occhi dell'uomo e quelli dell'immagine/impronta della donna. Lui la guarda, ma lo sguardo di lei a chi realmente si dirige se non al proiettore? cosa che diventa particolarmente evidente quando lui si avvicina sempre più allo schermo. È tremendo lo sguardo di questa immagine/impronta: quello che era stato uno sguardo felice rivolto all'uomo che la guardava attraverso la cinepresa, ora è diventato uno sguardo diretto al proiettore in un presente funesto in cui la donna non è più viva. Dunque l'artefatto, la macchina di proiezione, si intromette in modo sinistro nel gioco degli sguardi, estromettendo successivamente il viso dell'uno e dell'altro: là dove si situa il luogo dello sguardo non c'è un viso ma una macchina che, nel sostituirlo, si scopre insolitamente mostruosa.

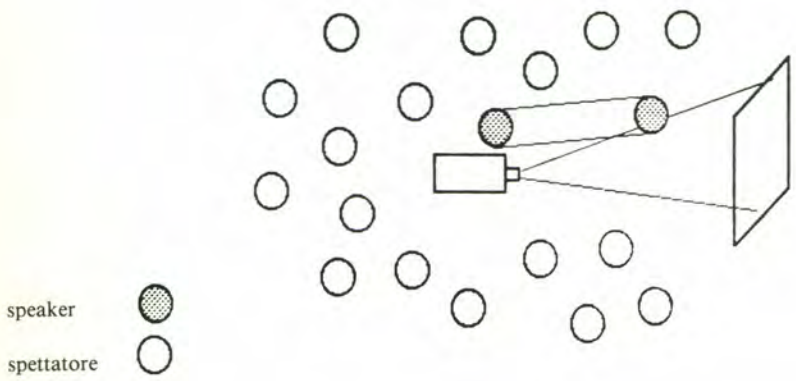
Inumanità del meccanismo cinematografico. Come abbiamo già notato, il radicale cinematografico è necessariamente legato alla inquietante inumanità dello stesso artefatto cinematografico. È per questo che la camera/proiettore, strano artefatto in grado di registrare le impronte del tempo, nello spazio della fiera si costituisce di per sé come oggetto spettacolare di primo ordine.

Del resto, si comprenderà meglio il suo magnetismo spettacolare se si ricorda che le prime camere cinematografiche erano allo stesso tempo macchine di ripresa e proiezione.

Diventa così riconoscibile la ratio del dispositivo spettacolare che caratterizzò il cinema da fiera, topologia totalmente distinta da quella del teatro all'italiana: ad animare lo spazio, l'artefatto, la camera di proiezione insieme all'immagine cinematografica e, tra l'uno e l'altra, lo speaker. Nella fiera lo speaker non era ancora un narratore ma, propriamente, un imbonitore che, come qualsiasi showman, come i presentatori del circo o del music-hall, segnalava i *due centri dello spettacolo: lo schermo sul quale la visione si materializzava e la macchina che rendeva tutto ciò possibile.*

Si noti: *non (ancora) narrare, ma indicare*: il deittico che addita ciò che facendo parte dell'ordine del reale non può essere nominato ma solo, appunto, segnalato.

I topologia



The Elephant Man, The Searchers. Anche all'inizio di *The Elephant Man* (David Lynch, 1979) il sesso e la nascita risultano relazionati alla fiera. Dopo i frammenti di ciò che potrebbe essere un incubo in cui il viso di una bella donna si copre di orrore — o di godimento — provocato da una sorta di inconcepibile aggressione sessuale di un elefante, si ascolta il primo pianto di un neonato e, repentinamente, la camera si introduce nello spazio caotico della fiera.

La aleatorietà e la vertigine sono immediatamente inscritti nella inquadratura che presenta il dottore al principio della sua ricerca del mostro: alle sue spalle, in una delle baracche, delle spirali girano incessantemente in senso oppo-

sto (letteralmente: non si tratta di uno spazio del senso, ma di un'area della vertigine). Lo sguardo del dottore non appartiene, ovviamente, alla fiera, ma ne è l'opposto. È lo sguardo di un uomo di scienza, di una mente colta e umanista. Con quello sguardo scenderemo nei sorprendenti sotterranei della fiera e, allo stesso tempo, la nostra percezione conoscerà la ferita causata dalla contemplazione dei diversi mostri che in essa vengono esibiti.

Questo percorso brutale verrà poi interrotto dalla polizia, nel necessario lavoro di censura dello spettacolo dell'uomo elefante. Nell'amministrazione del contatto con l'orrore la legge trova la definizione del suo compito.

Non si può pensare il percorso di *The Elephant Man* come quello del cinematografo in cerca della sua umanizzazione, ovvero della sua discorsivizzazione? Non ci offre forse la storia dell'uomo elefante John Merrick la metafora più precisa della storia del cinema? La storia di Merrick, mostro il cui sguardo condividiamo in insistenti soggettive, non è forse la storia dell'apprendistato del discorso, quella della progressiva emergenza di una parola umanizzata?

Ad ogni modo si noti il violento cambio di prospettiva che chiude il prologo del film: dopo la sequenza in cui la visione del mostro (sempre fuori campo) strappa lacrime di straziante pietà agli occhi del dottore, la successiva ci introduce nella sala d'attesa dell'ospedale attraverso delle soggettive dello stesso mostro. Si ha dunque la condizione per cui lo spettatore, guardando dal punto di vista del mostro, si ritrova confrontato con la sensazione inquietante di riconoscere il mostro dentro di sé. Ma qualcosa del percorso che questo film postclassico ci offre trova un equivalente nella storia del cinema classico. Se una operazione di scrittura si può riconoscere come costitutiva del cinema fantastico classico è precisamente quella che abbiamo appena delineato: la presenza costante di piani in cui il punto focale del terrore — l'inquietante — è posto in controcampo, situato nel luogo stesso dal quale si costituisce il punto di vista. Si può trattare di piani soggettivi del mostro in agguato oppure di inquadrature che mostrano il panico del personaggio che, guardando in direzione della camera, contempla ciò che produce l'orrore.

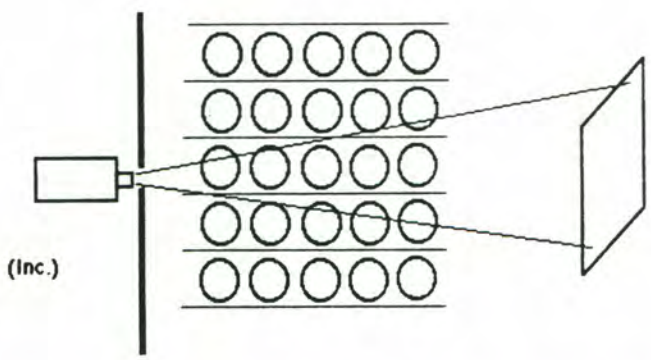
Tale è il caso, ma si tratta di un esempio senza dubbio non unico, di quello che è forse l'uso dello spazio fuori campo più intenso che la storia del cinema abbia conosciuto. Parliamo di *The Searchers* (John Ford, 1956), della sequenza in cui Ethan, e dietro di lui il giovane Martin, arriva nella casa della famiglia dopo che questa è stata devastata dagli indiani. Il riquadro oscuro di una porta aperta mostra sul fondo Ethan, che si avvicina lentamente. Un attimo prima, nell'inquadratura precedente, ha trovato per terra il vestito della donna amata. Si ferma sulla soglia della porta mentre la sagoma viene completamente oscurata dal controluce. Cerca sostegno, si china; la sua testa, il suo corpo, sembrano disfarsi. In controcampo, nello stesso punto in cui era situata la camera e che ora è anche il luogo virtuale dal quale lo spettatore guarda, in questo luogo, dicevamo, si trova il cadavere della moglie: il suo corpo senza vita, violentato, torturato, ovvero, in fin dei conti, frammentato. Non lo vedremo, così, mai, ma avvertiamo la sua presenza per mezzo di un doppio spazio off, dato che non

solo non lo vediamo, ma non vediamo neppure le sue impronte nel viso, necessariamente devastato, di colui che lo guarda (siamo in presenza di uno dei gesti costitutivi del cinema classico: non mostrare il reale, ma nemmeno «forcluderlo»[11], quanto piuttosto designare il suo luogo in quello che deve essere un percorso di simbolizzazione e che acquisterà sempre la forma del racconto).

E dato che anche in questo caso un dosaggio si mostra necessario, Ethan impedirà al giovane Martin — e, con lui, allo spettatore, il cui punto di vista assumerà nel seguito del film — la contemplazione del cadavere. Il suo pugno sarà qui, dunque, la forma di iscrizione della legge.

II topologia. La topologia attuale dello spazio filmico non si caratterizza unicamente per la disposizione del teatro all'italiana, ma include anche un elemento indiscutibilmente originale: la parete, il tramezzo che occulta il proiettore. E in esso, solo un piccolo foro che permette l'attraversamento del fascio luminoso. Un tramezzo, dunque, straordinariamente pudico.

Se la camera è mostruosa, ovvero, anche, oscena, la soluzione più educata consisterà nel nasconderla; chissà che questa non sia la condizione della sua antropomorfizzazione: la umanizzazione del suo sguardo. Ma, ad ogni modo, il proiettore, ora nascosto, continua nonostante tutto a rimanere lì: forse nel suo luogo, in una sorta di inconscio topologico della sala cinematografica.



Restauro: Archeologia/Storia. Dobbiamo dunque assumere che nell'ambito del cinema primitivo c'è un solo testo che possa essere restaurato: il testo,

11 Diremmo, usando i termini adottati da Jacques Lacan nella teoria della psicosi, che non c'è «forclusione» perché non c'è repressione. E aggiungeremmo che tale repressione, lungi dall'ignorarlo, designa ciò che reprime e, in quanto tale, lo simbolizza, poiché pensiamo che il proprio del simbolico — e in ciò siamo consapevoli di discostarci dal discorso lacaniano — non è negare il reale bensì, al contrario, tutelare simbolicamente il suo incontro per mezzo del simbolo.
Si noti: ciò che qui identifichiamo come cinema Classico — il Sistema di Rappresentazione filmico Classico — di Hollywood non può essere pensato secondo il concetto di Modo di Rappresentazione Istituzionale elaborato da Burch.

carnevalesco, della fiera, di cui alcuni frammenti erano film. Frammenti casuali e asignificanti che non conobbero alcuna volontà di chiusura unitaria.

Il loro restauro, dunque, richiede in primo luogo il restauro del loro spazio, almeno quello della topologia del cinematografo da fiera in cui lo schermo, il proiettore e l'imbonitore costituivano l'asse dello spettacolo.

Un restauro, del resto, più vicino all'archeologia che alla storia. Sembra sia necessario affermarlo: del cinema primitivo non si può delineare una storia, dato che dopotutto l'oggetto di studio della storia sono i discorsi (ingenuamente si dice che sono i fatti, ma i fatti sono fatti di discorso). Il cinema primitivo non può essere oggetto della storiografia, ma solo della archeologia. È all'archeologia che compete lo studio delle impronte.

(*traduzione di Ottavio Di Brizzi*)

Nell'asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo, en *Cinema & cinema*, enero/abril 1992, nº 63, Editrice Clueb, Bologna.

www.gonzalezrequena.com