

CATALOGO
della
MEDIATECA REGIONALE
di
LANCIANO

a cura di

Ornella Calvarese
e
Antonello Colimberti

INTRODUZIONE
di Ornella Calvarese e Antonello
Colimberti

- 1 -

LA PREMESSA

Se è possibile sostenere che, aldilà di ogni interpretazione pregressa, il cinema sia innanzitutto un mezzo per dar corpo all'*immaginario*, ci si dischiuderanno davanti distese infinite in cui collocare i singoli films ben fuori dalle consuete classificazioni per genere e/o autore e/o nazionalità. Se si parte cioè dall'idea che ciò che si vede sullo schermo non è affatto il mondo così come appare nella

realtà, ma un universo nuovo, fatto di sensazioni, comportamenti e logiche assolutamente originali, allora si dovrà per forza di cose assumere uno sguardo nuovo ad ogni visione.

Guardando al cinema non più come ad un mezzo di rielaborazione della realtà, ma come ad un **prodotto dell'immaginario** dotato di una propria realtà e di una propria **forza attiva, trasformatrice della stessa realtà**, risulta evidente che in quanto "materia psichica in movimento" (cfr. Gilles *Deleuze*, *L'image-mouvement* e *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983) il cinema deve necessariamente servirsi di uno spazio e di un tempo. Se dunque

vogliamo guardare al cinema come ad un modello di realtà ontologicamente legato alle caratteristiche dell'immaginario umano, e in tal modo farci un'idea (approssimativa) della natura di quell'immaginario rispetto a quella del mondo materiale, potremmo utilmente osservare la natura spazio-temporale dell'oggetto-film, paragonandola alle caratteristiche spazio-temporali della "realtà" e cogliere nello scarto che si produrrà la sostanza informativa del cinema.

È evidente, e la storia del cinema ce lo riconferma in ogni epoca, che sin dalla sua apparizione il cinema ha colto la propria forza nel poter manipolare il tempo a suo

piacimento. In realtà, l'aneddotica cinematografica (la sua storia) fa scaturire questa coscienza di "grande manipolatore del tempo" da un incidente di percorso. Infatti, l'episodio ben noto che diede origine alla prima forma di montaggio scaturì da un incidentale alterazione del tempo cinematografico. Prima della scoperta di Méliès in Place de l'Opéra, nel 1896, il cinematografo registrava costantemente gli eventi esterni in termini di tempo cronologico, in maniera continua, come un lavoro di teatro senza interruzioni o tagli. Il famoso incidente avvenne quando la macchina da presa di Méliès si inceppò per un minuto e poi continuò

a funzionare come prima. Le stampe mostrarono immagini di persone, carri e cavalli che furono improvvisamente, nel punto della omissione meccanica, trasformate in altre immagini a causa del ritardo nel tempo. Questo episodio portò in breve a tutti i famosi trucchi di Méliès sullo schermo, e, a lungo andare, a più ampie e svariate oscillazioni dello *stop-camera*, che automaticamente creò una discrepanza fra il tempo cronologico e il tempo referenziale. L'enorme potenzialità, musicale, iconografica, attorica e narrativa del cinema si manifestò appunto a partire dal momento in cui questo scoprì di poter uscire dalla continuità spazio-temporale che sembrava

all'origine imprescindibile. Il grande sviluppo percettivo della "Settima Arte" fu possibile solo quando assenza e allusione entrarono in combinazione con la trascrizione della presenza. Nell'incomparabile libertà con la quale può sottomettere il tempo ad una manipolazione artistica, il cinema vide l'essenza che lo distingueva dalle altre arti. Lavorare con il tempo, scolpirlo, montarlo, orchestrarlo, renderlo visibile attraverso il movimento, ecc., innumerevoli sono le variazioni lessicali che, guardando alle arti che l'avevano preceduto, tentano di definire una "ontologia" del cinema.

La storia del cinema è anche quella di una lunga ricerca indefessa,

di una sperimentazione continua, in direzioni spesso tra loro distanti. Così, ci ritroviamo oggi una varietà di films, inseribili in alcune grandi "idee" di cinema: il "**cinema-narrazione**", che si avvale dell'immaginario letterario classico e guarda alle grandi *pièces* della tradizione classica, o ai romanzi storici e psicologici dell'Ottocento; il "**cinema-azione**", che guarda al sociale per trovare i propri materiali e si fa mezzo contrattuale, il "**cinema-visione**", che rifiuta la letteratura e il teatro, avvicinandosi a tratti alla musica, o alla poesia, o alla figuratività pura, il "**cinema-verità**", che aspira alla scomparsa dell'artificiosità, e così via. Potremmo

continuare ancora a cercare definizioni e distinzioni possibili tra tutti questi *cinémas*; ma all'interno di ogni grande gruppo sono racchiusi film con grandi sfumature, che per comodità sono servite a distinguere i "generi" cinematografici, come si era fatto in precedenza con la letteratura.

La coscienza comune tende a non concepire il tempo fuori dal concetto di spazio; il tempo solitamente viene inteso come consequenzialità di eventi nello spazio (in forma di linea dritta), e l'organizzazione delle società occidentali non fa che aderire a questa particolare concezione. Tuttavia, quest'idea di tempo, come "consequenzialità lineare irreversibile

di eventi", non esaurisce la vastità del sentire umano. E' tipico dello stato iniziale di formazione della percezione umana del mondo una rappresentazione diremmo *atemporale* del mondo, che viene considerato dall'uomo "primitivo" come realtà immutabile e perfetta in sé. Solo una lunga osservazione e comprensione del ritmo della natura (alternarsi di giorno e notte, le stagioni , il ciclo della vita e della morte, le fasi lunari ecc.) ha portato l'uomo al concetto di ***tempo ciclico***. E nella sua coscienza il tempo può non associarsi alla ***consequenzialità***, ma alla ***contemporaneità***, non alla ***irreversibilità***, ma alla ***ripetizione***.

Durante la sua storia il cinema ha rispecchiato una diversità di concezioni spazio-temporali che di fatto scardinano la centralità dello spazio-tempo lineare, ha reso sensibile a milioni di spettatori varie dimensioni dell'essere che spesso hanno contraddetto ogni tradizione.

Se "la mente umana ha l'esperienza del tempo ma non ne ha la rappresentazione, essa si rappresenta necessariamente il tempo attraverso immagini spaziali"¹. Se pensiamo le categorie del tempo e dello spazio come entità separate, ci accorgiamo del fatto che lo spazio è conoscibile direttamente, in quanto offerto direttamente alla

nostra percezione sensoriale, mentre il tempo lo è solo per via speculativa astratta; "cogliere e far proprio lo spazio spetta ai nostri organi sensori, fare lo stesso per il tempo è compito della nostra coscienza"². È necessario considerare il tempo sempre in relazione ad uno spazio per ridare potere e senso al rapporto spazio-temporale che all'interno delle stesse immagini, così come nella loro successione, rappresenta l'elemento primordiale del linguaggio del cinema. Lo spazio e il tempo del film si sintetizzano l'uno con l'altro perdendo ogni diritto assoluto all'indipendenza o all'integralità;

¹Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978, p. 92.

²Boris A. Uspenskij, *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano, 1988, p. 26.

ognuno viene percepito non più separatamente, ma nei termini dell'altro.

Il film possiede dunque una forma spazio-temporale che lo mette in relazione con livelli percettivi che superano abbondantemente la linearità spazio-temporale della cosiddetta "realtà". Il cinema ha capacità uniche di comprimere ed espandere il tempo, limitando o ampliando lo spazio dell'immagine e l'incisività della sua percezione. Il tempo filmico viene sempre percepito in relazione ad uno spazio che solo raramente è omogeneo; l'immagine è trascinata nel tempo che sotto i nostri occhi modifica incessantemente il suo spazio.

Il punto d'incontro effettivo tra lo spazio ed il tempo nel cinema è rappresentato dal **movimento**. È in esso che si realizza il connubio di spazio e tempo, e solo in esso spazio e tempo si rendono percettibili. Ci saranno così film che usano, bene o male, il tempo lineare e progressivo della letteratura che li ispira, divenendo delle specie di letture iconografiche, più o meno efficaci, di grandi (o piccoli) romanzi. Altri, invece, che rendono il tempo antropomorfo, e, come il teatro, cercano nel corpo dell'attore, e nel suo movimento, un'altra grande possibilità narrativa del cinema. Ci sono infine i film costruiti su melodie ed accordi, su geometrie visive, o

sfumature di luci, che cercano di farsi musica... La comunicazione cinematografica passa attraverso una varietà di elementi resi organizzati e resi sensibili nel tempo. Il film dunque si manifesta in un discorso che può parlare del tempo, che si realizza in un tempo e che impone un tempo alla fruizione. Così, il tempo risulta essere il materiale grezzo dell'espressione cinematografica.

La qualità del tempo filmico ci può dunque informare di un'altra dimensione percettiva, quella forse più strettamente legata alle caratteristiche dell'immaginario. Il tempo filmico diventa il luogo della nostra percezione; le sue

caratteristiche determinano la qualità e il portato della sua efficacia. Se in un film prendiamo in considerazione il tipo di "durata", ossia il tipo di relazione temporale che si instaura tra l'opera e la nostra realtà, tra i personaggi e l'ambiente, tra la vicenda narrata e la sua esplicazione, ecc., arriveremo forse a tratteggiare il tipo di immaginario che nutre di sé questa o quella visione.

Nel considerare il panorama infinito di film prodotti dal cinema in un solo secolo, non si può certo dimenticare la sua dimensione di prodotto industriale, e il grande giro economico di cui è fatalmente entrato (ma c'è qualche eccezione) a

far parte, diventando anche una delle forme espressive preferita dalle masse urbanizzate. Pertanto, il cinema ha assorbito il potere narrativo della letteratura ed ha trovato soggetti, eroi, spunti per continuare a far vivere il giallo, l'avventura, il melodramma, la tragedia classica, la letteratura romantica, superando talvolta i modelli di partenza, o dandone una lettura diversa. Oppure ha inventato storie nuove, ha fatto vivere eroi originali sullo schermo. O ancora, ha rifiutato il racconto per essere altro, musica, poesia, pittura, solo cinema.

-2-

LA PROPOSTA

La suddivisione del catalogo e l'approccio critico ai film sono basati sugli studi di Gilbert Durand (*Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari, 1972), che individuano una struttura logico-immaginaria tale da connettere i diversi aspetti privilegiati di volta in volta dai vari studiosi di cinema: dal cinema di "montaggio" a quello di "genere". Ferma restando la centralità dell'immagine cinematografica, può essere stimolante ed opportuno superare la classica suddivisione per autori e/o nazionalità e/o generi tentando di indagare più a fondo

nell'immaginario che fonda questo o quel film, ossia che impregna di sé quel particolare genere di esperienza che è rappresentata dalla visione del film, "immagine del movimento".

Secondo Gilbert Durand esistono tre strutture dell'immaginario, da lui rispettivamente definite **schizomorfe** (o eroiche), **mistiche** (o antifrastiche) e **sintetiche** (o drammatiche)³. Le prime, che si identificano con il "regime diurno dell'immagine" *tout court*, si caratterizzano attraverso tre modalità: lo **schema ascensionale**, l'**archetipo della luce uranica** e lo **schema diairetico**. Questi schemi

³Nel corso del tempo Durand ha preferito alla denominazione di strutture "sintetiche", quella di strutture "diacroniche" e di strutture "disseminatorie" (Gilbert Durand, *L'universo del simbolo*, in René Alleau, *La scienza dei simboli*, Sansoni, Firenze 1983, p. 244).

corrispondono ai tre grandi gesti costitutivi dei riflessi di posizione, verticalizzazione e sforzo di raddrizzamento del busto, visione di altra parte, e infine tatto manipolatorio permesso dalla liberazione posizionale della mano umana. Da questi derivano a loro volta tre categorie di simboli. I primi, "ascensionali", comprendenti immagini come la scala, la montagna sacra, la pietra meteorica, nonché un complesso di figure relative al tema dell'ala e dell'angelo, si contrappongono ai simboli "catamorfi", comprendenti immagini relative alla "caduta", in particolare nella "carne", sia nella valenza digestiva che in quella sessuale.

Scrive Durand: "*la carne, questo animale che vive in noi, porta sempre alla meditazione sul tempo*" (Durand, **Le strutture antropologiche dell'immaginario**, Dedalo, Bari 1972, p. 114).

I secondi simboli, "spettacolari", comprendenti immagini come la luce e il sole, l'occhio e il verbo, si contrappongono ai simboli "nictomorfi", comprendenti immagini relative alle tenebre, come quelle del vecchio cieco, dell'acqua nera, dell'ombra, del sangue mestruale.

I terzi simboli, "diaretici", comprendenti immagini di separazione, come la spada, o protettive, come la corazza, e immagini di purificazione, come

l'acqua lustrale e il fuoco, si contrappongono infine ai simboli "teriomorfi", relativi al formicolio, all'animazione, alla voracità sadica. Scrive Durand: *"spada, lama di fuoco, torcia, acqua e aria lustrale, detersivi e smacchiatori, costituiscono dunque il grande arsenale dei simboli diairetici di cui l'immaginazione dispone per troncare, salvare, separare e distinguere dalle tenebre il luminoso valore".(Ibidem, p. 80)*

Al regime diurno delle immagini sono sottese le vere e proprie strutture "schizomorfe", che si articolano secondo quattro modalità. La prima è caratterizzata dal deficit pragmatico e dall'autismo. La

seconda, dal complesso della *Spaltung* (divisione) e dall'astrazione. La terza modalità, proveniente dal pensiero ossessivo della distinzione, è ciò che gli psichiatri chiamano "geometrismo morboso" e "ingigantimento". Infine, la quarta modalità non è altro che il pensiero per antitesi. Come riassume Durand: *"si potrebbe definire il regime diurno della rappresentazione come il tragitto rappresentativo che va dalla prima e confusa glossa immaginativa innestata sui riflessi posizionali, fino all'argomentazione di una logica dell'antitesi e al 'fuggir di qui' platonico".(Ibidem, p.190)*

Le strutture "mistiche" dell'immaginario, che identificano una parte del "regime notturno delle immagini", innestano la loro glossa immaginaria sui riflessi nutrizionali, che nei neonati si manifestano attraverso la suzione labiale e il corrispondente orientamento della testa. Da questi grandi gesti costitutivi derivano due categorie di simboli.

I primi, **"simboli dell'immersione"**, comprendono immagini relative alla lentezza, all'inghiottimento, al raddoppiamento, alla doppia negazione, alla "gulliverizzazione", agli archetipi del contenente e del contenuto, all'acqua profonda, alla

notte, al colore, al tepore, alla femminilità, alla Grande Madre.

I secondi, "**simboli dell'intimità**", comprendono immagini relative al seppellimento (sepolcro-culla), al contenente (casa, centro paradisiaco, guscio, conchiglia, vaso), al contenuto (latte, miele, vino).

Scrive Gilbert Durand: *"nel linguaggio mistico tutto si eufemizza, la caduta diventa discesa, la masticazione inghiottimento, le tenebre si addolciscono in notte, la materia in madre e le tombe in dimore beate e in culle. È così che nei grandi mistici il linguaggio della carne ricopre la semantica della salvezza, è lo stesso verbo che*

esprime il peccato e la redenzione".(Ibidem, p.273)

Alla prima parte del regime "notturno" delle immagini sono sottese le vere e proprie "**strutture mistiche**", che si articolano secondo quattro modalità. La prima è caratterizzata dal **raddoppiamento** e dalla **perseverazione**. La seconda è caratterizzata dalla **viscosità** e dalla **adesività**. La terza modalità, che sembra apparentare l'immaginazione mistica all'*Einfühlung* (empatia) di Wilhelm Worringer, è caratterizzata dal **realismo sensoriale delle rappresentazioni** o ancora dalla vivacità delle immagini. Infine, la quarta modalità si manifesta nella

propensione alla "gulliverizzazione"
e "messa in miniatura".

Ma il regime notturno delle immagini non si esaurisce qui, perché, come dichiara Durand *"l'immaginazione notturna è portata naturalmente dalla quiete della discesa e dell'intimità, che simboleggiava la coppa, alla drammatizzazione ciclica nella quale si organizza un mito del ritorno, mito sempre minacciato dalle tentazioni di un pensiero diurno del ritorno trionfale e definitivo. <...> È così che si passa insensibilmente dal simbolismo mistico della coppa al simbolismo ciclico del danaro".(Ibidem, p. 279)*

Le **"strutture sintetiche"** dell'immaginario, che identificano la seconda parte del "regime notturno delle immagini", innestano la loro glossa immaginaria sui riflessi sessuali con i loro derivati motori ritmici e cooperanti sensorie (cinetiche, musicali-ritmiche, ecc.). Da questa dominante copulativa derivano due categorie di simboli.

I primi, **"ciclici"**, comprendono immagini relative al ciclo lunare, all'androgino, all'eterno ritorno, alla vegetazione, all'astrobiologia, al dramma agro-lunare, al dramma alchimistico, alle cerimonie iniziatiche, ai sacrifici, alle pratiche orgiastiche, a figure del bestiario (chiocciola, orso, lepre, agnello,

insetti, crostacei, lucertola, rana, serpente-uroboro), alla tessitura e filatura, alla ruota (anche zodiacale), al carro.

I secondi, **"simboli progressisti"**, comprendono immagini come la croce, il legno, l'albero, il fuoco, l'atto sessuale, il tamburo.

Alla seconda parte del regime "notturno" delle immagini sono sottese le vere e proprie strutture "sintetiche", che si articolano secondo quattro modalità. La prima è caratterizzata dall'**armonizzazione dei contrari** e dallo **spirito di sistema**. La seconda è caratterizzata dalla **dialettica** e dal **contrasto drammatico**. La terza

modalità è caratterizzata dalla **storia** e dal **presente narrativo**. Infine, la quarta modalità è caratterizzata dal **progresso** e dallo **stile messianico**.

Alle tre grandi strutture (schizomorfe, mistiche e sintetiche) individuate da Durand si potrebbero far corrispondere tre grandi ambiti di catalogazione dell'immagine filmica (con riferimento sia al cinema di montaggio che a quello di genere):

1) **IMMAGINI del REGIME DIURNO** (cinema muto tedesco, *horror*, catastrofico, guerra, *western*); e

2) **IMMAGINI del REGIME NOTTURNO** suddivise a loro volta in

A) **mistiche** (cinema muto francese, fantascienza, documentario naturalista) e

B) **sintetiche** di tipo ciclico (cinema muto americano, melodramma, *music-hall*, commedia, erotico) e di tipo lineare (cinema muto sovietico, giallo, storico, documentario sociale, biografia, avventura). A sua volta questa classificazione potrebbe condurci ad avvicinare le strutture cinematografiche a quelle musicale fino a definire una prevalenza di questa o di quella componente musicali in ogni singolo film (film a dominante armonica, a dominante timbrica o a dominante ritmico-melodica).

Ma oltre alla corrispondenza fra strutture dell'immaginario e sistemi di catalogazione tradizionali, può

essere più fecondo individuare un nuovo tipo di catalogazione e una relativa nuova terminologia meno condizionati dalla storia dell'interpretazione e soprattutto dalle comodità estetiche (dei critici) e commerciali (dei produttori). Fermo restando che la realtà di ogni immagine è in sé completa, può essere stimolante individuare degli elementi di distinzione tali da creare dei raggruppamenti e delle connessioni tra opere forse in precedenza rimaste impensate.

Da questo punto di vista i raggruppamenti proposti (l'inclusione di un film in un blocco o in un altro), sono inevitabilmente e dichiaratamente condizionati dalle

preferenze, il gusto e l'interesse degli autori e non pretendono di determinare una volta per tutte l'essenza delle opere esaminate. La presente introduzione vuole infatti fornire degli strumenti che potranno essere utilizzati dai fruitori dei film anche al di là e contro le scelte compiute dagli autori.

Sullo sfondo dei regimi e delle relative strutture individuati da Durand è possibile definire cinque blocchi o percorsi filmici:

1) LO SGUARDO DELLA
SEPARAZIONE

2)LO SGUARDO DELLA
CONTEMPLAZIONE

3)LO SGUARDO DELLA
PARTECIPAZIONE

- 4) LO SGUARDO
DELL'ARMONIZZAZIONE
- 5) LO SGUARDO DELLA LIBERAZIONE

**I) LO SGUARDO DELLA
SEPARAZIONE**

Lo sguardo della separazione è in evidente relazione con il Regime Diurno delle Immagini (e relativa struttura schizomorfa) di Durand, in particolare sviluppando cinematograficamente il contrasto fra simboli diairetici e simboli teriomorfi, nonché tra simboli ascensionali e simboli catamorfi. Lo sguardo della separazione (come del resto gli altri sguardi) attraversa trasversalmente generi ed autori. Un primo percorso può comprendere opere in cui

appare centrale la dimensione della ascensionalità (pensiamo ad un autore come **Werner Herzog**) o viceversa quella della caduta (si pensi ad un autore come **Luchino Visconti**): ciò che accomuna non è quindi la scelta di per sé di una immagine o un'altra, di un'ambientazione o di un'altra, quanto la logica di **contrapposizione senza risoluzione** che vi è sottesa. Un'opera cinematografica non rimanda, ad esempio, ad un immaginario "diurno" perché la sua ambientazione tende necessariamente alla luminosità (si pensi ai film dell'espressionismo tedesco o a quelli *horror*), ma perché

detta luminosità ne costituisce in ogni caso il valore portante, il punto di riferimento.

Un secondo percorso può comprendere opere in cui appare centrale la dimensione della polemica, che può conoscere delle varianti: dal comico volontario di **Woody Allen** al comico involontario di **Nanni Moretti**, dal grottesco di Luis Buñuel al "sadismo" di **Stanley Kubrick** e **Alfred Hitchcock**. In tutti i casi si tratta di "eroi" armati (sia pure della sola parola, come **Allen**) che rifiutano ogni compromesso e ogni "contaminazione", anche con esiti a volte nevrotici (**Allen, Moretti**), o decisamente psicotici (**Kubrick, Hitchcock**).

2) **LO SGUARDO DELLA CONTEMPLAZIONE**

Anche lo sguardo della contemplazione è in evidente relazione con il Regime Diurno delle Immagini (e relativa struttura schizomorfa) di Durand, in particolare sviluppando cinematograficamente il contrasto fra simboli spettacolari e simboli nictomorfi. I percorsi possibili rimandano tutti alla centralità di un'esperienza di trascendenza (non necessariamente religiosa), persino estatica. Nello sguardo della contemplazione facilmente si ritrovano registi cinematografici

ampiamente presenti anche nello sguardo della separazione: si tratta di quelle opere dove la "polemica" è ormai alle spalle e il compimento in una dimensione ulteriore (*amour fou*, infinito cosmico, ecc.) è ormai vicino. Quale che sia il luogo e lo stato raggiunto, si tratta sempre di una condizione di "innaturalità" e "asocialità", a vantaggio di un modello di "uomo trascendente" (vedremo al contrario come i modelli di "uomo naturale" e "uomo sociale" caratterizzino gli altri sguardi).

Così, un regista come **Luis Buñuel** che ha costellato la sua filmografia con opere di satira ferocemente antiborghese offre all'inizio e alla fine della sua carriera

una soluzione decisamente paradossale (si pensi come paradigmi a *L'âge d'or* del 1930 e a *Le fantôme de la liberté* del 1974). Si pensi ancora ad autori come **Kubrick** e **Hitchcock** che, pur nel prevalere di uno sguardo della separazione che segna il più delle loro opere, realizzano quelle perle di una visualità estrema, dove l'occhio, gli occhi acquistano una iperdeterminazione e un valore simbolico, intellettuale e morale (*2001: Odissea nello spazio* e *Shining* di **Kubrick**, e *Io ti salverò* e *Vertigo* di **Hitchcock**).

3) **LO SGUARDO DELLA PARTECIPAZIONE**

Lo sguardo della partecipazione è in evidente relazione con il Regime Notturmo delle Immagini (e relativa struttura mistica) di Durand. Qui a differenza dei due sguardi precedenti non c'è alcun contrasto da sviluppare cinematograficamente. Al contrario quel che tende a prevalere è una sensorialità delle immagini e una temporalità rappresentata e vissuta come durata, spesso a detrimento della precisione formale, che preferisce il tempo-scansione. Nello sguardo della partecipazione troviamo facilmente alcuni dei maggiori esponenti del piano-sequenza (**Tarkovskij, Truffaut, Wenders, Antonioni**) e autori come **Fellini** e **Bergman**. Nei suddetti

registi sono ampiamente rintracciabili tanto i simboli dell'immersione che quelli dell'intimità, nonché quelle strutture logiche, come il raddoppiamento e la viscosità che guidano i loro procedimenti tecnici. In particolare, i primi (simboli dell'immersione e dell'intimità) sono rintracciabili in autori come **Tarkovskij** e **Fellini**: si pensi al ricorso continuo dell'elemento femminile e materno, spesso in connessione con l'infanzia e le relative risonanze lillipuziane e la potenza del minuscolo; oppure alla memoria vissuta come decantazione della materia e della casa-madre; o ancora alla ossessiva presenza del nutrimento e della sostanza; infine,

mentre Tarkovskij insiste, com'è noto, sull'elemento acquatico, Fellini da par suo insiste sull'elemento carnale (le grandi mammelle).

Le seconde (le strutture logiche) sono invece riscontrabili anche al di fuori di una esplicita simbologia "notturna" in autori come **Truffaut** o **Wenders**. Nel primo (in cui pure è presente la dimensione dell'infanzia, si pensi ai primi film, come *Les quatre cents coups* e *L'enfant sauvage*) il filo conduttore è dato dalla dimensione della memoria (della cui perdita ci parla con terrore *Fareinheit 451*, il suo film più "apocalittico") vissuta non tanto come trasfigurazione della materia (come abbiamo visto in **Fellini** e

Tarkovskij) quanto più sentimentalmente come unico fondamento per la relazione amorosa. Anche nel secondo è la memoria a giocare un ruolo fondamentale, ma nel regista tedesco essa è sempre un qualcosa di letterario ed artistico (sia che si tratti della propria memoria sia che si tratti di quella dei suoi personaggi: paradigmatici da questo punto di vista sono *Hammett* e *Lo stato delle cose*); in altri termini, la memoria in **Wenders** è montaggio accumulativo di ricordi, complesso di "citazioni".

Comune agli autori dello sguardo della partecipazione è l'attenzione per un modello di uomo non più "trascendente", ma "naturale", nel

quale il sentire acquista una rilevanza molto maggiore del "pensare" (l'uomo trascendente) e dell'«<agire>> (l'uomo sociale).

4) LO SGUARDO
DELL'ARMONIZZAZIONE

Lo sguardo dell'armonizzazione è in evidente relazione con il Regime Notturmo delle Immagini (e relativa struttura SINTETICA) di Durand. Qui, a differenza dello sguardo precedente, ritorna la presenza del contrasto, ma non è insolubile, come negli sguardi del regime diurno. In particolare è l'elemento temporale a

costituire la struttura equilibrante, nella variante di tempo ciclico, fondato sulla ripetizione. Forse più che in ogni altro sguardo, la presenza della musica è qui fattore determinante: è ad essa e non allo scioglimento della vicenda (come nello sguardo successivo, della "liberazione") che è demandato il compito di rendere sensorialmente percepibile l'opera equilibrante del tempo. Alcuni registi hanno basato quasi tutta la loro filmografia su questa dimensione: **Peter Greenaway** e **Sergej Paradzanov**. Altri, pur maggiormente sensibili ad un altro tipo di sguardo, in alcuni momenti della loro vita hanno ceduto al fascino della struttura equilibrante

della musica: **Sergej Ejzenstejn** (*Aleksandr Nevskij, Ivan il Terribile*) e **Akira Kurosawa** (*Rashômon* e *Sogni*). L'armonizzazione di tali autori non deve essere intesa in senso facilmente conciliativo (estetico e sociale), quanto come vera e propria coincidenza di opposti. Spesso il materiale simbolico proviene dagli altri regimi, ma quel che li distingue e contrassegna è l'iperdeterminazione ritmica, nonché la centralità del sacrificio e della festa, in rappresentazioni di antiche e nuove mitologie.

5) LO SGUARDO DELLA LIBERAZIONE

Lo sguardo della liberazione è in evidente relazione con il Regime Notturmo delle Immagini (e relativa struttura SINTETICA) di Durand. Anche qui, come nello sguardo precedente, ritorna la presenza del contrasto non insanabile. Ma l'elemento temporale che costituisce la struttura equilibrante si presenta nella variante di tempo lineare, fondato sulla irreversibilità. Pertanto la struttura equilibrante non è più demandata alla virtù ripetitiva della musica, ma allo scioglimento della vicenda, al termine di una passione o di un junghiano processo di individuazione. Alcuni registi hanno basato quasi tutta la loro filmografia su questa dimensione: **Ejzenstejn** e

Kurosawa. Altri, pur maggiormente sensibili ad un altro tipo di sguardo, in alcuni momenti hanno ceduto al fascino dello sviluppo dialettico: **Wenders** in *Fino alla fine del mondo*, **Moretti** in *La messa è finita*, **Allen** in *Manhattan*, **Tarkovskij** in *Sacrificio*, **Visconti** in *Rocco e i suoi fratelli*, *Bellissima*, **Fellini** in *Le notti di Cabiria* e *Otto e mezzo*). La liberazione di tali autori non deve essere intesa in senso facilmente conciliativo (estetico e sociale), come un lieto fine inevitabile e a buon mercato. Ciò ne rappresenterebbe una degradazione, mentre lo sguardo della liberazione negli autori citati non avviene in virtù di buoni sentimenti, ma di una consuetudine

lunga ed ostinata ad indagare i confini del Male. L'uomo "sociale", modello di comportamento di questo sguardo (in senso più compiuto del precedente, ancora a metà strada tra il "naturale" e il "sociale"), solo negli autori meno coraggiosi (in senso estetico e in senso etico) s'identifica nel conformista ligio alle categorie date. Al contrario, nelle opere della "liberazione" dei grandi autori ciò che si riabilita e si salva è la dimensione storica *tout court*, la quale anziché essere vissuta come inseguimento cronologico della vita diventa essa stessa via di salvezza; in altri termini, e come caso estremo, si afferma quella "illuminazione" nella storia e nel quotidiano che **Wenders**, dopo

averla inutilmente inseguita in *Fino alla fine del mondo*, realizza in *Lisbon Story*.

