

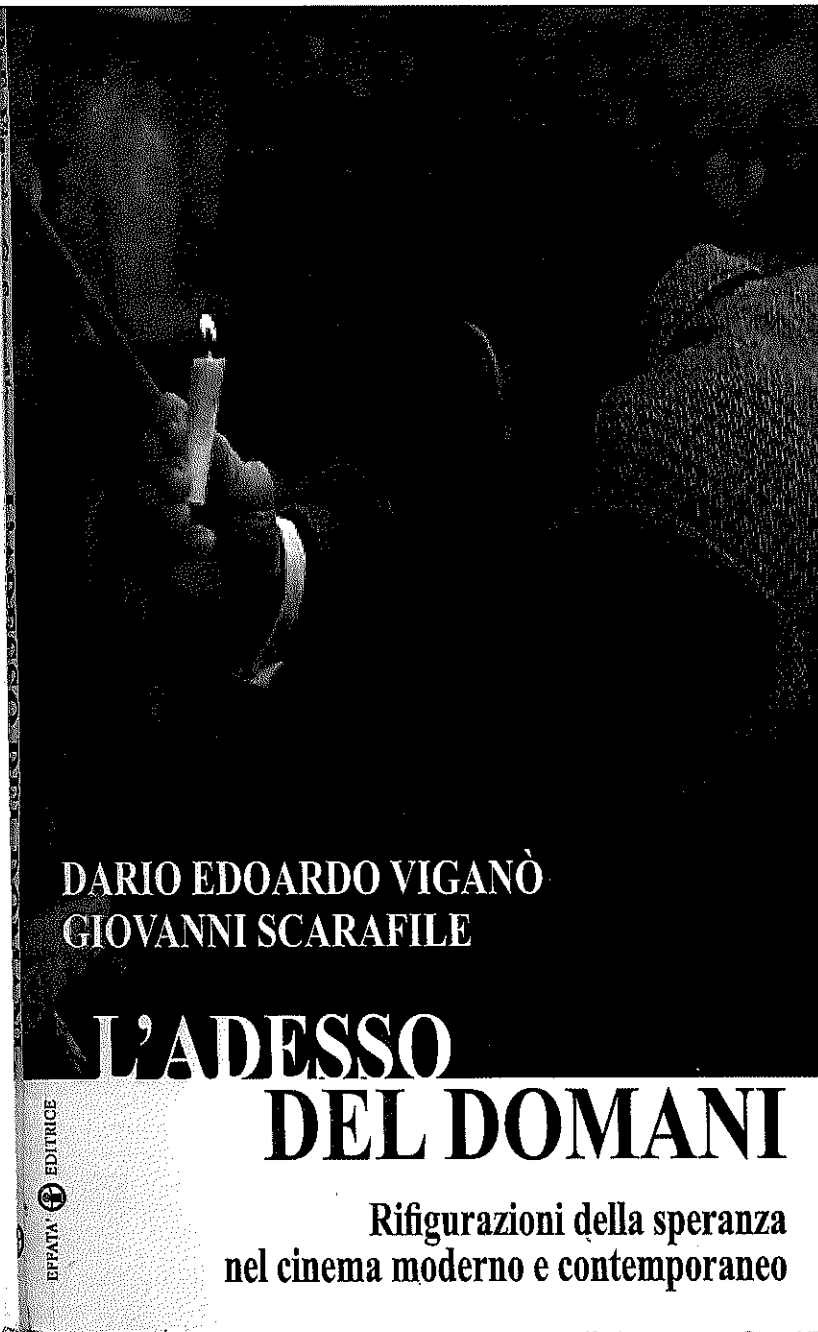
In che modo il cinema può contribuire a pensare la struttura della speranza? Gli Autori delineano il percorso di rificazione della speranza mediante un doppio passo: da un lato, la messa a tema dell'estroversione dello sguardo, l'esperienza di un altrove in grado di trascendere l'immediatezza della rappresentazione; dall'altro, il richiamo all'esigenza di avvalersi di strutture adeguate di significazione dell'esperienza.

Marnie e Mouchette, Au hasard Balthazar e Prima della pioggia, Stalker e Nostalghia rappresentano altrettante declinazioni della struttura della speranza indagata dagli Autori in prospettiva semiologica e filosofica.

DARIO EDOARDO VIGANÒ insegna Comunicazione presso la Pontificia Università Lateranense, dove è preside dell'Istituto pastorale Redemptor Hominis, e Semiologia del cinema e degli audiovisivi presso la LUISS di Roma. Presidente dell'Ente dello Spettacolo, direttore della «Rivista del Cinematografo» e di «Itinerari Mediali», è autore di numerosi studi dedicati all'analisi del rapporto tra i media ed il mondo cattolico, con particolare attenzione al cinema. Tra i suoi libri si ricordano *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico* (Roma 2005), *Pio XII e il cinema* (a cura di, Roma 2005), *I sentieri della comunicazione. Storia e teorie* (Soveria Mannelli 2003), *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero* (Torino 2002), *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano* (Milano 1997). Con Daniella Iannotta ha pubblicato *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico* (Torino 2000) e con Ruggero Eugeni ha curato *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 voll. (Roma 2006).

GIOVANNI SCARAFILE, ricercatore di Filosofia morale, è docente di Etica e deontologia della comunicazione e del Laboratorio sulla filosofia del cinema nella Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università del Salento. Membro dell'IASC (International Association for the Study of Controversies) e cofondatore di *Sapere aude!* (Comunità di ricerca sul rapporto tra fede e ragione), ha pubblicato con Effatà nel 2003 *Proiezioni di senso. Sentieri tra cinema e filosofia* e nel 2005 *La vita che si cerca. Lettera ad uno studente sulla felicità dello studio*. Dirige il sito di Filosofia del cinema cinefilab.it.

€ 8,50



DARIO EDOARDO VIGANÒ
GIOVANNI SCARAFILE

L'ADESSO DEL DOMANI

Rifigurazioni della speranza
nel cinema moderno e contemporaneo

EFFATÀ EDITRICE

L. Sesino, *Sapersi amati. Guardare le icone per diventare icona*

G. Dutto, *Contemplazione della icona della Trinità*

R. Venditti, *Ascoltare l'Assoluto. Musica classica e annuncio cristiano*

© 2007 Effatà Editrice

Via Tre Denti, 1
10060 Cantalupa (Torino)

Tel. 0121.35.34.52 - Fax 0121.35.38.39

E mail: info@effata.it

www.effata.it

ISBN 978-88-7402-335-6

Grafica: Fabrizio Meloni

Stampa: Stargrafica - Grugliasco (Torino)

Prima edizione: marzo 2007

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5	07 08 09 10 11

Introduzione

Quanti ebbero la fortuna di assistere alla nascita del cinematografo segnarono, da subito, come la nuova arte possedesse un tale potere espressivo da esigere un aggiornamento radicale delle categorie mediante cui si era fatto riferimento, sino a quel momento, alle figurazioni artistiche. *Écraniste* e *cinéaste* rappresentano due modi, rispettivamente di Canudo e di Delluc, di indicare con un neologismo una tale novità categoriale.

L'idea di indagare i modi in cui il cinema consente di rfigurare la speranza muove dal recupero della specificità significazionale cui la settima arte presiede. Ci è sembrato che un tale percorso fosse adeguato per *ri-conoscere* una dimensione dell'umano, la speranza, tanto essenziale quanto talvolta ingiustamente eclissata.

Il nostro interesse si è dunque rivolto in prima battuta, pur da prospettive di ricerca differenti, alla delineazione dei tratti di una tale potenza espressiva. Essa è stata individuata, da un lato, in ciò che si è definito l'estroversione dello sguardo, ovvero il fatto che nel cinema si faccia esperienza di un altrove che trascende la immediatezza della rappresentazione, dall'altro nel superamento della talvolta pervasiva uniformità delle forme espressive mediante cui canalizziamo le nostre esperienze del senso. Il cinema si colloca così al centro degli interessi di semiologia e filosofia prima di tutto per

la sua valenza cognitiva, ancor prima che estetica o artistica.

In quest'ottica, il dispositivo testuale cinematografico diviene occasione per un esercizio di discernimento, di libertà ed anche di responsabilità, lasciando intravedere i tratti di un umanesimo della comunicazione, a partire dal momento in cui si dismette l'indebita, ma diffusa, concezione del cinema quale semplice veicolo di senso.

Marnie e Mouchette, Au hasard Balthazar e Prima della pioggia, Stalker e Nostalgia rappresentano altrettante stazioni delle indagini relative alle possibili forme assunte da quella struttura della speranza al centro delle nostre analisi.

Spetta al lettore, evidentemente, giudicare della bontà dell'impresa. Da parte nostra, la stessa interrogazione su un tema così urgente e decisivo ha costituito non solo un'importante occasione di dialogo tra saperi, ma anche di confronto e di discernimento.

Gli Autori

Cinema, estroversione dello sguardo, figurativizzazioni della speranza

Dario E. Viganò

Un primo passo

Una preliminare definizione della rappresentazione cinematografica della speranza, o meglio la possibilità di individuare all'interno del dispositivo cinematografico costrutti testuali riconducibili all'insieme di motivi che il concetto della speranza porta con sé, costituisce un'occasione di analisi e di approfondimento particolarmente propizia e interessante.

Ciò che mi interessa in modo particolare osservare, e che qui cercherò di analizzare e discutere dettagliatamente sulla scorta di alcune esemplificazioni, non è tanto il fatto che il testo cinematografico narrativo (che è quello su cui convergerà il mio discorso) si occupi *direttamente* della speranza, ovvero ne discuta apertamente, ne sviluppi tematicamente una qualche definizione o ne faccia il centro del proprio argomentare, quanto piuttosto la possibilità che attivando le potenzialità comunicative ed espressive di cui dispone, esso riesca ad offrire allo spettatore delle vere e proprie *raffigurazioni* della speranza.

Tenterò così di osservare come il cinema, quale che sia la sua contingente materia narrativa, sviluppando in modi diversi il proprio specifico linguaggio, possa *figurativizzare il concetto della speranza* e presentarlo come elemento testuale includibile nell'attività interpretativa spettatoriale.

È appunto in questa prospettiva che, nel cominciare a muovere i primi passi verso una definizione del rapporto cinema-speranza, non rivolgerò la mia attenzione attorno a quei film i cui principali nodi di contenuto lascino presagire, o chiaramente presentino, motivi ed elementi riconducibili al tema in questione. Quei film in cui, piuttosto che di famiglia o di dolore, di solitudi-

ne o di bellezza, si parli anche, o perfino principalmente, della speranza.

Benché infatti il numero delle pellicole che trattino dell'argomento sia con buona probabilità quantitativamente cospicuo e nonostante il fatto che indicare come filo conduttore di una possibile indagine il tema della speranza significhi evidentemente poter ricomprendere in una prospettiva unitaria i più vari generi cinematografici (dal melodramma alla *gangster-story*, dai film cristologici ai *disaster movies*, ecc.), un tale approccio classificatorio non porterebbe elementi particolarmente significativi, in termini di guadagno teorico, ad un proposito di definizione del problema, almeno laddove esso venga pensato in tutta la sua complessità.

Più interessante e, soprattutto, più produttivo risulterà analizzare il rapporto tra il cinema e la speranza osservando attraverso quali forme, quali architetture discorsive, un film possa giungere ad offrire allo spettatore una qualche figurativizzazione della speranza, attorno alla quale raccogliere e sviluppare i più vari argomenti di riflessione. Tale figurativizzazione, intesa come una sorta di precipitato della rappresentazione cinematografica, o ancora come la messa in immagine particolarmente *rappresentativa* di un determinato tema (in questo caso il concetto stesso della speranza), potrà dire qualcosa di utile su come i film (e soprattutto i film più grandi, che abbondano di costrutti di questo tipo) possano avvicinare, sviluppare, ripensare in modo originale un argomento così difficile e sfumato da sembrare per molti aspetti perfino sfuggente.

Un ulteriore e più profondo guadagno teorico, inoltre, potrà derivare dall'impianto analitico appena definito, dal momento che questo consentirà di argomentare qualcosa di più generale sul testo cinematografico

in sé, individuando con chiarezza un tratto che lo contraddistingue e che si presenta come particolarmente significativo e ricco di risvolti: la sua capacità di poter sempre, potenzialmente, costituirsi come uno sfaccettato *sguardo estroverso*, orientato e proteso verso un altrove che trascende la concreta immediatezza di ciò che viene rappresentato e rende conto di ciò che appare non immediatamente rappresentabile.

In questo senso, insomma, proprio a partire dall'analisi del rapporto tra il cinema e il concetto della speranza, si potrà anche apportare un contributo importante ad una linea di indagine che intenda analizzare *come e perché* il cinema, forse più e meglio di altri sistemi comunicativi ed espressivi, può farsi capace di oltrepassare il visibile e spingersi ad evocare e costruire l'invisibile.

Verificare l'ipotesi che un film disponga non solo della più immediata possibilità di articolare un qualche discorso attorno ad un tema, ma anche della facoltà di rendersi e rendere figura di un concetto, significherà infatti porre innanzitutto attenzione al fatto che un testo cinematografico non si costituisce mai unicamente come un semplice mezzo attraverso cui qualcuno (un soggetto destinatario) si incarica di *comunicare* qualcosa a qualcun altro (un soggetto destinatario).

Al pari di ogni altro dispositivo testuale, un film, attualizzando le proprie potenzialità comunicative, può non soltanto veicolare dati e informazioni, ma — sempre reclamando la diretta cooperazione del soggetto cui si indirizza (lo spettatore)¹ — può far convergere su dati e informazioni le più variegate *architetture di senso*, orientando i propri assunti discorsivi in direzione connotativa.

Non senza qualche eccessiva semplificazione si è spesso riferita al cinema la tradizionale coppia concettuale relativa alle nozioni di denotazione e connotazione, in-

trodotta, come è noto, dalla semiotica. Pur condividendo l'esigenza di operare gli opportuni distinguo al riguardo e di ricorrere alle dovute contestualizzazioni, e tuttavia non potendo in questa sede discutere esaustivamente le numerose precisazioni che richiede un diretto riferimento alla coppia di concetti in questione, mi propongo di far uso di quelle stesse nozioni unicamente per la loro marcata funzionalità didattica. Semplificherò cioè anch'io i termini del discorso, ed appositamente, ma forse guadagnerò la possibilità di giungere direttamente alle questioni che mi preme sottolineare.

In questa prospettiva, allora, un segno filmico (e con esso ogni altro segno) può sviluppare la propria funzione comunicativa su due livelli, il livello denotativo ed il livello connotativo. Il primo, il più semplice e diretto, agisce in direzione puramente informativa, ovvero nel senso della designazione o del riconoscimento immediato delle cose. Un'inquadratura in cui compaia ad esempio una nave, ci informa dunque in prima battuta e molto semplicemente che proprio una nave è entrata a far parte del discorso veicolato dal film. Il segno iconico preso in esame — l'immagine cinematografica — ha innanzitutto riprodotto e ripresentato allo spettatore niente altro che l'oggetto-nave. In virtù della sua capacità riproduttiva, il cinema, innanzitutto, denota le cose che mostra.

Tuttavia, al di sopra del proprio livello denotativo, esso può sviluppare «un secondo piano di significazioni, un piano espressivo o simbolico», quello connotativo, che oltrepassa la semplice designazione del dato mostrato, che «trascende la letteralità dell'enunciato di base»². In questo senso, la nave continua ad essere una nave, ma può significare qualcos'altro da sé.

Una nave non è (solo) una nave

Prendiamo ad esempio una famosa sequenza di *Marnie* (*Id.*, 1964) di Alfred Hitchcock, quella in cui, nella parte finale del film, il giovane industriale Mark Rutland riconduce nella sua casa d'origine la moglie Marnie nel tentativo di scoprire le origini del drammatico trauma che ha sconvolto l'esistenza della donna, per poter in tal modo aiutarla a liberarsi dalle ossessioni che la perseguitano. Marnie, infatti, è affetta da una grave forma di cleptomania e vive in modo completamente innaturale il suo legame affettivo con il marito.

Quando Rutland e sua moglie giungono presso la casa della signora Edgar, la madre della donna, sta piovendo. Un'inquadratura ci presenta, con un piano ravvicinato, il palazzo in cui abita l'anziana signora. Un'altra inquadra dal basso, in campo medio, il porto circostante ed in particolare proprio una grande nave attraccata, che, situata nel centro dell'immagine, ne ingombra quasi per intero lo spazio. Le inquadrature successive mostreranno come Rutland, interrogando la Edgar, riesca a risalire alla formazione del trauma che ha sconvolto sua moglie: da bambina Marnie ha ucciso un uomo per difendere sua madre, che si prostituiva e che da questo suo occasionale cliente era stata aggredita. L'individuazione del trauma e la possibilità di riviverne, in un vero e proprio stato di *trance*, le fasi salienti, consentono a Marnie di raggiungere la propria liberazione psichica ed al film di sviluppare il più classico degli *happy end*. I due coniugi abbandonano la casa: fuori adesso c'è il sole ed un gruppo di bambini sta giocando per la strada. Nuovamente, un'inquadratura mostra il porto vicino all'abitazione, ma questa volta si tratta di un campo lungo dall'alto: la grande nave attraccata,

pur continuando a presentarsi nella parte centrale dell'inquadratura – che è ora molto più aperta ed ariosa di quella che aveva aperto la sequenza, ed illuminata con luce diffusa – non occupa più quasi l'intero spazio del quadro, ma appare come una cosa tra le cose. Cosa è successo nella sequenza osservata?

L'immagine cinematografica (il segno iconico), ha funzionato su due livelli di significazione. Nella prima inquadratura presa in esame, cioè, non ha fatto che mostrarci una nave. Ha designato un oggetto, restituendolo nella sua *letteralità* semantica, e, a livello informativo, ha presentato allo spettatore semplicemente un elemento del racconto: la casa materna di Marnie si trova presso un porto. L'altra inquadratura, che – fatto tutt'altro che secondario – è l'ultima dell'intero film, letta accanto alla prima immagine del porto, ci ha mostrato che, lavorando attraverso la sua dimensione iconica, il film ha utilizzato una nave per significare qualcosa d'altro e precisamente l'*ingombrante peso interiore* che la protagonista ha portato con sé per l'intero racconto e che ora ha potuto rimuovere dal suo animo³. In questo senso si può dire che l'inquadratura sta alla nave come l'animo di Marnie al trauma che ha segnato la sua esistenza. La nave, insomma, è stata impiegata da Hitchcock in una direzione che potremmo definire simbolica: detto in altri termini, il film ha prima attivato un livello di significazione di tipo elementare (denotativo), limitandosi a designare uno degli elementi del profilmico, quindi ha trasformato la dimensione designativa di un'immagine in una dimensione chiaramente espressiva (connotativa), grazie alla quale ha non soltanto costruito una efficacissima *raffigurazione della sofferenza* (e della sua rimozione liberatoria), ma ha anche condotto la storia narrata alla sua più felice conclusione (l'*happy end*). Nel far questo la pellicola ha attiva-

to una serie di accorgimenti, ha sviluppato e coordinato alcune delle sue modalità discorsive: ha messo a lavoro codici di tipo *figurativo* (la nave ha ingombro quasi per intero la visione, quindi ha occupato gli spazi del quadro in modo da rendere aperta la visione stessa; la posizione centrale della nave ha inoltre facilitato la lettura di una evidente corrispondenza tra la prima e la seconda inquadratura, ecc.), codici di tipo *luministico* (le due inquadrature appaiono speculari ed opposte anche in termini di illuminazione: la prima è buia e battuta dalla pioggia, la seconda è chiara e luminosa), *fotografico* (la nave è prima inquadrata dal basso, in modo da favorire l'impressione della sua grandezza oppressiva, quindi dall'alto, in modo da disattivare quell'impressione), *narrativo* (la risoluzione del dramma di Marnie avviene, in accordo con le regole del cinema classico alla fine della vicenda), e così via.

Questo semplice esempio mostra in modo soddisfacente come un testo filmico sia un dispositivo che funziona in maniera enormemente complessa, un sistema che è capace di correlare tra loro aree espressive diverse, segni diversi ed infine codici diversi e che, lungi dal coincidere con i messaggi che veicola, si configura come un *discorso*, particolarmente articolato, capace di sviluppare le più diverse modalità di significazione.

Naturalmente, per poter sviluppare appieno tutte le proprie intenzioni comunicative, il film di Hitchcock ha richiesto l'attiva partecipazione dello spettatore, il quale è stato invitato a prendere parte ad un gioco sfumato e sottile. La sequenza che abbiamo preso in considerazione ha chiamato lo spettatore a individuare, nel confronto tra due inquadrature che delimitano un momento determinato e molto importante del film⁴, l'emergere di una *figurativizzazione testuale* (la nave/sofferenza) di estrema importanza nella definizione di

tutto il racconto. Essa riassume sinteticamente l'insieme di significati che la vicenda di Marnie sviluppa, è un'immagine simbolica che può da sola raccogliere in sé il senso stesso della narrazione. Insomma la figurativizzazione dell'oppressione che il film ha saputo costruire, invitando lo spettatore a portarla (attraverso la sua azione interpretativa) adeguatamente ad emergenza, mostra in maniera semplice ma efficace come il film, lasciando agire i propri specifici modi comunicativi, si faccia capace di *raffigurare* e trattenere in singoli costrutti testuali ampie o perfino amplissime costellazioni di senso.

Il cinema non è (solo) il cinema: appunti per un umanesimo della comunicazione

L'esempio discusso mi ha permesso di operare riferimenti, che in questa sede non potranno che assumere una valenza preliminare, ad alcune specificità ontologiche, metodologiche e funzionali che sembrano inerire in maniera significativa il dispositivo testuale cinematografico in sé e le diverse modalità di attivazione di tutti i suoi codici.

È in primo luogo il montaggio stesso — che è ciò che essenzialmente fa del cinema un *discorso sulla realtà* più che una traccia della realtà⁵ — che contribuisce a rendere un film il prodotto di decisioni precise in merito alle singole immagini selezionate e al legame tra queste posto in essere.

Individuate tra molte altre, che invece vengono annullate, e fatte tra loro interagire in funzione di esigenze particolari (talvolta pratiche o meramente spettacolari, talvolta artistiche, etiche, ecc.) in un ordine dato, attraverso il montaggio le immagini di un testo cine-

matografico si fanno anche sempre testimoni e portatrici di una scelta, in senso ampio, registica. Una scelta che, come una qualsiasi altra di ordine e portata differente, sottende ed attesta un preciso punto di vista, comunicato dall'autore (e recepito dallo spettatore) secondo diversi gradi di consapevolezza, ma comunque espresso a partire dalla possibilità di esercitare la propria libertà, il proprio discernimento, la propria facoltà decisionale.

È del resto in funzione del suo costituirsi come insieme di immagini scelte, strutturate in un ordine altrettanto selezionato, che il film (come a ben vedere ogni gesto comunicativo), da esercizio di libertà si determina anche come assunzione di responsabilità.

Un carico assai gravoso quest'ultimo, che il film accoglie su di sé soprattutto se si considera come dominante ed ineguagliata la funzione del cinema nella ridefinizione dei modelli sociali, delle categorie cognitive, dell'immaginario collettivo in generale.

Capace come nessun altro medium di riconfigurare il reale che rappresenta restituendo ad esso la sua parvenza di verità, producendo negli spettatori una profonda impressione di realtà grazie alla possibilità di rendere l'esistente in movimento ed immerso nella sua durata, il cinema, più della televisione⁶ e più della radio⁷, ha saputo e tuttora sa presentare i suoi mondi, le sue storie e i suoi personaggi come potentemente veritieri, credibili, o, per usare un'espressione drastica, potentemente umani⁸.

In funzione di quanto appena accennato, il cinema, fin dai suoi primi anni, è stato contraddistinto da una vera e propria forza mitopoietica, dalla facoltà di assegnare alla materia e ai protagonisti del suo raccontare per immagini una dimensione in tutti i sensi *ingigantita* e dalla capacità di riorientare in direzioni nuove e di-

verse non solo i gusti dei suoi spettatori, ma i loro modelli culturali, i loro valori, ecc.

Ecco dunque che se il dispositivo testuale cinematografico è, proprio come ogni altro tipo di testo, anche un esercizio di discernimento, responsabilità e libertà, esso, più di ogni altro tipo di testo, sa parlare in termini convincenti e coinvolgenti di *umanità* in senso ampio.

Anche da questo punto di vista, allora, proprio il cinema – e soprattutto *un certo cinema*, ma su questo punto ritornerò tra poco brevemente – sembra lo strumento comunicativo (o l'arte, a seconda del punto di vista) privilegiato a veicolare nuove possibili strade di umanesimo, nuove forme di attenzione all'uomo e di cultura dell'uomo, in questa era comunicativa avviata con la diffusione dei media elettrici ed ulteriormente rinnovata dall'introduzione di quelli elettronici.

È noto che è stato proprio il mezzo cinematografico, con la radio, il telefono, la televisione, ecc., quindi con l'apporto ulteriore dei nuovi media elettronici, a farsi promotore di una cultura *altra* rispetto a quella alfabetica e tipografica, all'interno della quale il più tradizionale umanesimo aveva trovato origine e sostentamento; e tuttavia, per quanto si è appena argomentato, appare plausibile che lo stesso cinema possa contribuire a marcare nuovi possibili percorsi umanistici. Nuovi, appunto, e mai riconducibili ad un sistema unitario di pensiero come quello che caratterizzava il precedente modello di umanesimo, ma comunque fondati su una altrettanto credibile e proficua attenzione nei confronti dell'uomo e sull'esercizio consapevole di facoltà conoscitive ed interpretative del reale.

Dispositivo testuale chiuso ed articolabile in un percorso di fruizione unitario, laddove i nuovi tipi di testo (l'ipertesto, ad esempio) risultano per natura aperti e irriducibili ad una sola modalità di fruizione, il film

eredita dalla precedente forma di cultura soprattutto l'attitudine a comunicare *per segmenti discreti e successivi*, opponendo al *flusso* informativo indistinto dell'attuale panorama comunicativo, intenzioni comunicative talvolta eccezionalmente articolate e ben definibili. All'interno di un dispositivo testuale come il cinema agiscono insomma ancora principi complessi di articolazione e di strutturazione, e altrettanto complesse forme di intenzionalità comunicativa.

Intendo dire che il film non ha mai smesso di costituirsi come un certo modo di pensare e di mostrare la realtà e nello stesso tempo come un certo modo di conoscerla, di analizzarla, di osservarla da vicino e dal dentro. Esso è *traccia* del reale che rappresenta, che ritrasforma nell'atto di metterlo in immagine, e insieme pensiero, articolazione, *disamina mostrante* del reale rappresentato. In un tempo e in una società in cui, almeno dalla fine del XIX secolo in avanti, l'inarrestabile progresso della tecnologia ci invita a sciogliere nodi fondamentali e a trovare o a ritrovare spazi e forme di comunicazione al cui centro non sopravviva ma *agisca* l'umano, il cinema costituisce una fondamentale ipotesi di rilancio di questa azione (culturale, conoscitiva) dell'umano. Se con Bazin l'interrogazione fondamentale sul medium vale la ricerca profonda della sua più profonda identità, se la domanda, in un tempo in cui i mezzi di comunicazione di massa disegnano gli spazi dell'umano, è ancora *Che cos'è il cinema*, una prima ipotesi di risposta sembra coincidere con l'affermazione secondo la quale, prima di tutto, il mezzo cinematografico è un luogo di *esercizio di umanità*. Uno dei suoi codici specifici più importanti, lo si diceva, è il montaggio: l'atto del tagliare come azione di crisi (*crino*, discerno), di rottura, è un luogo della decisione che interpella la libertà, e porta sempre con sé la responsa-

bilità dell'agire. Per questo il cinema diventa luogo di piena umanizzazione, cioè di esercizio della propria libertà, di scelta di un punto di vista, di discernimento, di decisione.

Luogo di crisi, di frattura, ovvero esercizio di libertà. In questo il cinema sembra continuare a presentare possibile la strada per un umanesimo rinnovato, non più concepibile come unitario, culturalmente monolitico, per una nuova cultura dell'uomo.

La tecnologia che governa le società contemporanee occidentali (e che fonda i mezzi di comunicazione di massa, cinema compreso) non condiziona, ma struttura la nostra esistenza. La necessità cui l'uomo è chiamato è quella di ridefinire la propria identità entro questa dimensione e di recuperare la propria capacità di orientare attorno alla propria nuova umanità - una umanità riformata ed aperta ai modelli futuri di comunità, di comunicazione, di comunione con l'altro, ma pur sempre e inderogabilmente una *umanità* - la tecnologia di cui si serve. Mi pare che il cinema offra continuamente a questa necessità delle ipotesi importanti.

Tutti i media, nuovi e nuovissimi - è evidente - ci chiamano oggi a ripensare, a progettare e a dare spazio ad una *dimensione umana della comunicazione*⁹; molti di essi, inoltre (basterà qui solo nominare gli *sms*, le *chat* ed i forum telematici di discussione) continuano a fornire forme comunicative il cui rilievo merita di essere opportunamente ed adeguatamente indagato; ciò che qui mi interessa sottolineare è che in questo quadro di radicale rinnovamento cognitivo, culturale, antropologico (che porta al «*remapping* sensoriale» di cui ha parlato De Kerckhove¹⁰) cui prima l'introduzione e poi l'azione sempre più incisiva dei mezzi di comunicazione di massa ha dato e continua a dare forma, il cinema pare presentare i tratti identitari più consoni, o ad-

dirittura *ideali*, per rappresentare la stella polare di un umanesimo della comunicazione.

Il cinema, l'invisibile, l'estroversione dello sguardo

È soprattutto un certo cinema, naturalmente, a poter raccogliere un tale compito, quel cinema che negli anni – dal muto al sonoro, dall'età classica a quella moderna –, con i suoi autori più grandi e più completi (quale che fosse la loro formazione intellettuale e religiosa, la loro provenienza culturale, la loro impronta stilistica: da Dreyer a Bresson, da Bergman a Kubrick, da Tarkovskij a Kieslowski, ecc.), non si è ritirato di fronte alla possibilità di misurarsi con le grandi questioni dell'esistenza, con i grandi interrogativi; al contrario, muovendo in questa direzione, ha sfidato se stesso (mettendo sempre alla prova il proprio potenziale comunicativo ed espressivo, vagliando la propria capacità di rappresentare l'irrappresentabile) e, in un confronto tanto impari quanto ineludibile, ha saputo sfidare l'assoluto cui di volta in volta si è trovato di fronte.

Dare immagine a ciò che non si vede, nel senso più ampio possibile, e ancora, cercare Dio nelle pieghe del visibile, misurarsi con la sua presenza o con la sua assordante mancanza: questo assoluto che ci circonda, e che il cinema più grande ha sempre cercato, è un altrove, un *muovere fuori di sé* che l'immagine cinematografica porta scritto nella sua stessa essenza, nel *fuori campo* che la delimita e ce la restituisce come tale. Lo sguardo del cinema è per essenza uno *sguardo estroverso*, un guardare che tiene sempre con sé, vivo ai bordi dell'immagine, quello che non si vede¹¹. Da questo livello linguistico primario fino alle più articolate architetture seman-

tiche, il testo cinematografico ci mostra i propri confini e si (ci) spinge ad oltrepassarli.

Insomma, il cinema è sempre capace di mostrarci un altrove, e spesso, mettendolo al centro delle proprie intenzioni discorsive, ce ne fornisce modelli e figure. Quello che mi interessa porre in risalto, comunque, è che l'intensità di questo tracciare, di questo formare e mettere in figura si dà come più forte e più vera quando ci è possibile riconoscere nell'*oltre* che l'immagine cinematografica chiama in sé non un asettico luogo dell'assoluto, non un ascetico territorio della contemplazione, ma l'essere dentro le cose dell'irrappresentabile, il suo splendore nella realtà. In questo modo il cinema cerca ciò che ci trascende mentre ce lo addita, si misura con gli ingorghi del senso mentre improvvisamente ce ne mostra l'immagine. O meglio mentre quasi *automaticamente* – oltre ogni articolazione discorsiva, oltre ogni principio razionalisticamente orientato – si dispone a cogliere il mistero dell'immanenza. Analizzando accuratamente un celebre momento di *Au hasard Balthazar* (*Id.*, 1966), uno dei grandi capolavori di Robert Bresson – la straordinaria scena finale, con la morte dell'asino circondato dalle pecore –, Scarlato sembra soffermarsi proprio sulla questione appena discussa:

L'asino agisce meccanicamente, involontariamente, e quindi in modo veritiero. E a sua volta, Bresson registra meccanicamente qualcosa di ignoto che sorprende [...]. Non vi è la parola che calcola razionalisticamente l'uscita dal regno della ragione utilitaristica, che tenta di calcolare l'imponderabilità della grazia, del «vento che soffia dove vuole». Mai come in *Balthazar* quello di Bresson è l'occhio del pittore, perché mai come in questo film il suo modello principale ha quell'intelligenza non libresca, non costruita dalle parole. L'occhio di chi «rinuncia» all'intelligenza del calcolo, dell'utile del proprio io. L'occhio idiota.

Che cosa vede quest'occhio? Non cerca la grazia come qualcosa al di là del visibile, ma piuttosto riconosce la bellezza inesprimibile del visibile stesso, ossia il mistero della sua stessa esistenza. Abbiamo visto Balthazar essere strumento delle umane passioni, essere il servo su cui quella piccola comunità di provincia sviluppava le sue relazioni, i suoi interessi. Questa sequenza è ora retta da un'emozione trattenuta, impercettibile, appena sottolineata dalle note della Sonata schubertiana. Ma è soprattutto registrazione meccanica della sorpresa dell'esistenza. Della sua grazia, che non è quindi l'altrove, ma questo stesso mondo, recuperato nella bellezza della presenza di ogni suo singolo ente. Qualcosa che cogliamo, al di là degli occhi dell'intelligenza, ma appunto con gli occhi idioti, semplici, del pittore; qualcosa di non riconducibile alle alternative logocentriche tra necessità e contingenza, tra caso e dono divino. Cogliamo la cosa stessa, la vita dell'asino, la radura assolata, il muoversi confuso e insieme partecipe del gregge. Al di là delle parole che muovono gli umani interessi, che cercano di stringere quei nodi tra cause ed effetti, quei nodi sempre alla fine deboli, pronti a sciogliersi, come dimostrano i legami «picareschi» tra i vari episodi del film. Vediamo qualcosa che è inafferrabile per la potenza discorsiva del nostro *lógos*, e che è ciò che ci è massivamente vicino: la presenza della cosa, presa nel suo momento sorgivo, prima della sua connessione causale, prima della sua spiegazione, della sua riduzione ad oggetto del nostro discorso, del nostro sfruttamento. Questo è l'invisibile che si rende visibile. E forse è questo che, almeno per quanto riguarda il *Balthazar*, possiamo chiamare la visione di Dio¹².

L'invisibile che si rende visibile, la visione di Dio *colta dentro le cose*, nel loro puro e semplice essere visibili. Bresson stesso descrive questo compito così arduo come quello che innerva la propria opera:

Io vorrei riuscire a vedere qualcosa d'altro sullo schermo che dei corpi in movimento, vorrei riuscire a rende-

re percepibile l'anima e questa presenza di qualcosa di superiore che si trova sempre là, di qualcuno che è Dio [...]. Mi sembra che se si riuscisse ad avvicinarsi il più possibile alle cose fin quasi a penetrarle, si otterrebbe ogni volta il soprannaturale¹³.

L'oltre che uno sguardo cerca di portare in immagine, di rendere visibile attraverso il proprio sforzo conoscitivo, è in realtà già prossimo a quello sguardo, è quanto lo circonda e l'avvolge. Occorrerà dunque disporsi a coglierlo, a ritrovarne la presenza nella presenza stessa dell'essere. Ad incontrare l'invisibile in tutto ciò che si vede.

Scrive Florenskij:

Il mondo spirituale, invisibile non è in un qualche luogo lontano, ma ci circonda; e noi siamo come sul fondo dell'oceano, siamo sommersi nell'oceano di luce, eppure per la scarsa abitudine, per l'immatrità dell'occhio, spirituale, non notiamo questo regno di luce, nemmeno sospettiamo la presenza¹⁴.

Ma non sempre – è ovvio – il cinema cerca o trova questa disposizione, questa inclinazione immane, capace di produrre tali (inaudite) esperienze della visione. Più spesso, più normalmente (ma vedremo che questa normalità è a tutti gli effetti quella del cinema più grande), esso sviluppa discorsi, articola movimenti, costruisce (e decostruisce) modelli narrativi in cui il suo dire l'invisibile (il suo dialogare con l'invisibile) equivale a costruirne delle figure. Allora, come scrive Lannotta, «alla domanda "è rappresentabile l'invisibile?"», che pone una sorta di *petitio principii*, dobbiamo aggiungere la domanda "come è rappresentabile l'invisibile?"¹⁵. Il problema centrale, a tutti gli effetti, è infatti proprio quello della rappresentazione. Il tema della speranza e della sua rappresentazione al cinema, allora, si presenta come un punto d'osservazione davvero profi-

cuo per inquadrare la questione del *come* e per riattra-
versare in qualche modo tutti i temi discussi fino a que-
sto momento.

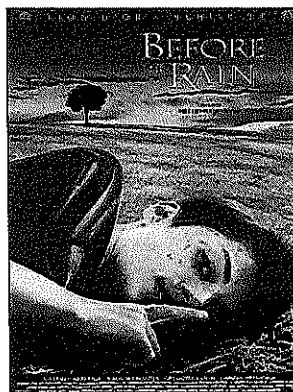
Torno dunque, alla luce di quanto sopra argomenta-
to, a concentrarmi sul problema della rappresentazio-
ne cinematografica della speranza. Si tratterà ora di rin-
tracciare, e discutere, come anticipavo all'inizio di que-
sto testo, prodotti emblematici dell'azione comunicativa
sviluppata dal dispositivo cinematografico, figure del te-
sto capaci di fornire dati ed elementi per una riflessio-
ne sul concetto della speranza. O, detto in altri termi-
ni, capaci essi stessi di raffigurare cinematograficamente
il concetto della speranza. Le mie analisi, selezionate tra
le molte possibili, verteranno su film differenti tra loro:
da *Prima della pioggia* (*Before the Rain*, 1994), sorpren-
dente opera prima del macedone Milcho Manchevski a
Nostalghia (*Id.*, 1983), diretto da uno dei massimi auto-
ri della storia del cinema, Andrej Tarkovskij; da *Viag-
gio a Kandahar* (*Safar È Ghandehar*, 2001), uno dei più
interessanti lavori dell'iraniano Mohsen Makhmalbaf a
Decalogo 2 (*Dekalog Dwa*, 1988), secondo capitolo del
grande ciclo di film ispirati ai Dieci comandamenti bi-
blici, diretto da Krzysztof Kieslowski.

Figurativizzazioni cinematografiche della speranza

La speranza o il cerchio che non si chiude: *Prima della pioggia*

Prima della pioggia è suddiviso in tre parti. Il racconto
è molto complesso e storicamente collocabile durante
la tragica esperienza della guerra dei Balcani, *vista* dal
Paese d'origine di Manchevski, la Macedonia.

La storia è presentata in modo che il suo sviluppo
cronologico non coincida con lo sviluppo sequenzia-



le delle tre parti che costi-
tuiscono la pellicola. In al-
tri termini, allo spettatore
viene mostrata una vicen-
da in un ordine tempora-
le diverso da quello in cui
la vicenda stessa si svilup-
pa. Egli avrà cioè il comp-
ito di riordinare crono-
logicamente i fatti rappre-
sentati, di individuare le
relazioni che legano alcu-

ni personaggi ed alcune situazioni che ritornano nel-
le diverse parti del film, di ricomporre in un flusso di-
scorsivo coeso ed organico le tortuose diramazioni del
materiale narrativo.

Il dispositivo testuale tuttavia fornirà al suo destina-
tario diverse istruzioni per poter effettuare questa ope-
razione di risistemazione degli avvenimenti della fabu-
la e lo farà durante tutto il suo svolgimento. È attra-
verso l'ultima inquadratura del film poi, quasi identica
alla prima, che Manchevski dichiarerà che *Prima del-
la pioggia* possiede una struttura circolare, ovvero che
il percorso attraverso il quale il discorso cinematografi-
co si sviluppa (e con esso il serrato iter interpretativo ef-
fettuato dallo spettatore), cominciando e concludendo-
si sulla stessa immagine, è assimilabile a quello che si
compie percorrendo un cerchio.

Da questo punto di vista, il film che sto per analiz-
zare fornisce già alcune indicazioni utili riguardo alla
sua capacità di generare figure: in questo caso, e a que-
sto livello di analisi, infatti, è in primo luogo il dispo-
sitivo testuale stesso ad autodeterminarsi come *figura*,
dal momento che, come si è detto, il suo svolgimento
discorsivo tenta, riuscendovi, di tracciare la figura del
cerchio.

Osserviamo ora più da vicino, anche se rapidamente, le tre parti (i tre capitoli) in cui è suddiviso il racconto di *Prima della pioggia*.

Nel primo, un giovane prete ortodosso, Kiril, accoglie e protegge nella cella del suo convento, all'insaputa dei suoi superiori, una fuggiasca proveniente da un vicino villaggio albanese: una ragazzina di nome Zamira, che ha ucciso un pastore macedone.

Nonostante i suoi tentativi, il giovane non riuscirà a salvare dalla morte la ragazza, che, benché sfuggita ai macedoni armati in cerca di vendetta (tra i due villaggi c'è ormai un'atmosfera di odio e di guerra), sarà brutalmente uccisa dai suoi stessi parenti quando, disperata, deciderà di seguire Kiril, che questi ultimi avevano malmenato e scacciato. Il capitolo si apre con una frase: «Il tempo non muore mai. Il cerchio non è rotondo», che uno dei sacerdoti più anziani rivolge al giovane prete. Questa frase ritornerà anche nei due capitoli successivi. Notiamo infine che durante questo primo capitolo, attraverso un inserto narrativo che pare autonomo rispetto al tessuto circostante, il film ha mostrato i funerali di un uomo, apparentemente estraneo alla storia dei due giovani, cui assiste una misteriosa straniera.

Nel secondo capitolo, ritroviamo questa donna: è un'inglese (il racconto si sposta a Londra) che lavora in un'agenzia giornalistica. Questa seconda parte del film mostra la storia dell'amore faticoso tra Anne (questo il nome della donna) ed il fotografo di guerra Aleksander (alle spalle del quale si intravede chiaramente un'espe-



rienza esistenziale estrema e dissipata) che ha deciso di tornare nella sua terra, la Macedonia.

Lo spettatore può facilmente notare che costui è l'uomo di cui ha visto, nel primo segmento, compiersi le esequie. Accoglie dunque questo dato e comprende di trovarsi di fronte a qualcosa che, nella vicenda narrata, accade prima dei fatti relativi alla storia del prete e della ragazzina albanese. Comunque, Anne decide, fra mille dubbi, di non seguire il fotografo ed incontra il marito, da cui si era separata, in un ristorante. Durante la cena l'uomo, assieme a molti altri avventori, viene brutalmente massacrato da un folle che parla con marcato accento slavo.

Nel terzo ed ultimo capitolo, infine, ritroviamo Aleksander in Macedonia. In parte perché stanco degli orrori cui, a causa del suo lavoro, è stato costretto ad assistere, in parte perché sospinto da un bisogno interiore oscuro e istintivo, egli ha deciso di tornare nel suo piccolo villaggio. Lo stesso villaggio in cui Zamira, la ragazzina del primo episodio, aveva ucciso un pastore e accanto al quale è il convento di Kiril. Aleksander tenta invano, anche lui, di salvare la giovane, che è la figlia di una donna che aveva amato in passato, ma viene ucciso da un componente della sua stessa famiglia. Zamira, comunque, riesce a fuggire e mentre il film si conclude, mentre rivediamo la stessa immagine che aveva aperto il racconto e torniamo ad ascoltare la frase del vecchio sacerdote – «Il tempo non muore mai. Il cerchio non è rotondo» – la vediamo correre verso il convento in cui, per qualche tempo, troverà riparo.

Dunque, lo spettatore di *Prima della pioggia* completa la sua esperienza interpretativa (come sempre ogni fruitore di qualsiasi testo) dopo aver raccolto tutti i dati, riconosciuto gli innumerevoli legami che si annodano tra tutte e tre le parti del racconto, del quale rior-

dina opportunamente le tessere. Rileva cioè l'evidente complessità narrativa del film. E tuttavia, i conti, alla fine, non tornano. Anzi, non tornano tutti. Qualcosa, di ciò che il film di Manchevski ha mostrato, si presenta come un particolare nodo di senso che rilutta ad essere tranquillamente ricomposto. Si tratta del momento in cui, durante il secondo capitolo, la donna inglese osserva con una lente di ingrandimento, sul suo tavolo da lavoro, alcune foto che ritraggono Kiril accanto al corpo senza vita di Zamira. È questo un vero cortocircuito temporale, una frattura interna alla ricomposizione cronologica che noi spettatori dobbiamo effettuare guardando il film di Manchevski. Se, infatti, come detto, la storia dell'amore tormentato tra Anne ed il fotoreporter si colloca, all'interno dell'intera storia, prima della fuga e dell'uccisione della ragazzina albanese, è di fatto *impossibile* che Anne si trovi a osservare quelle fotografie. Eppure il film ce la mostra mentre lo fa. Ciò significa che nel momento in cui guarda quelle immagini, Anne contempla qualcosa *che deve ancora accadere.*

Ebbene, nella sequenza in questione, il dispositivo testuale di *Prima della pioggia* ha costruito una particolare figura, ha raffigurato cioè un'apertura ideale, impossibile, utopistica, che corrisponde al punto in cui il cerchio costruito dal film (e mano a mano ricostruito dallo spettatore) *non si chiude.* Quel cerchio lungo il quale si sono avvicinate solo violenza e morte – dovute ad una guerra fratricida – da qualche parte resta aperto: il vecchio sacerdote, del resto (ecco un'informazione utile con cui il film comunica il suo funzionamento al suo destinatario), lo aveva detto fin dall'inizio: questo cerchio non è rotondo, ovvero non è perfetto. L'inesorabile *circolo* di morte e violenza, almeno in un punto, anche se si tratta di un punto ideale, si in-

terrompe, si spezza, lascia spazio alla possibilità di poter anche solo pensare una via d'uscita, una speranza. Questo spazio assume allora l'aspetto simbolico di un varco, diventa l'illogica, irrazionale via d'uscita all'orrore. Questa grande immagine di speranza, questa potente figurativizzazione del concetto stesso della speranza, rintracciabile a partire dalla struttura del film e pienamente individuabile attraverso lo sviluppo della pellicola, è stata ottenuta per mezzo di una straordinaria descrizione di un tempo spezzato.

Ha scritto Bourlot:

Nulla ritorna davvero uguale a se stesso, questo è il vero messaggio di *Prima della pioggia*. L'irruzione, nel tempo sempre uguale della ciclicità umana, di un tempo di salvezza, di un *Kairos*, di una possibilità di redenzione. Ma in modo serio, senza cadere in nessun facile (e troppo facilmente tranquillizzante e deresponsabilizzante) *happy end* [...]. Ecco allora che il classico film di denuncia sulla guerra diventa qualcosa di più o, perlomeno, qualcosa di più complesso: una rappresentazione del (drammatico) conflitto fra due concezioni del Tempo (del nostro tempo, del nostro essere mortali ed immersi nella storia) che hanno diviso e dividono gli uomini. *Chronos* e *Kairos*, l'eterno ritorno del sempre uguale e la singolarità sempre riscattabile di ogni momento della nostra vita. E tutto questo viene significato a livello di struttura: è la costruzione stessa del film a farsi vertiginosamente simbolo del conflitto e della scelta del *Kairos* come ipotesi offerta dal regista ai suoi spettatori¹⁶.

La speranza o il valore di una lenta carrellata laterale: *Nostalghia*

Nostalghia narra la vicenda di Andrej Gorciakov, poeta e scrittore russo, stanco e malato che, accompagnato da una giovane interprete, viaggia nel nostro Paese per raccogliere informazioni su un musicista del Settecen-

to (un suo connazionale che visse per qualche tempo in Italia) del quale sta scrivendo una biografia¹⁷. Durante una delle sue soste, nel piccolo borgo di Bagno Vignoni, incontra Domenico, un uomo di cultura che l'assenza di umanità e di valori del mondo contemporaneo ha reso folle e che in passato si è rinchiuso in casa, per sette anni, con tutta la sua famiglia, in attesa di una millenaristica fine del mondo. Ora Domenico vive isolato in una casa fatiscente, guardato con sospetto e sarcasmo dagli abitanti del villaggio.

Tra i due uomini, entrambi solitari ed entrambi emarginati dalla società che li circonda, si crea un profondo legame spirituale, benché costituito da radi ma intensi colloqui. Il folle dice ad Andrej che è necessario fare qualcosa per «salvare il mondo, per salvare tutti» e chiede al poeta di eseguire un atto a lungo premeditato e più volte intrapreso, ma che egli non può realizzare, poiché, ad ogni tentativo, viene fermato dai suoi allarmati compaesani. Si tratta di attraversare la grande vasca attorno alla quale si struttura il borgo toscano con una candela accesa in mano, riuscendo nell'impresa, tanto apparentemente gratuita quanto grandemente difficoltosa, di mantenerne viva la fiammella durante la traversata.

Andrej promette di accontentarlo, ma poi non tiene fede alla sua parola e decide di abbandonare Bagno Vignoni. Più tardi, riunitosi a Roma con altri poveri reietti come lui, da poco usciti dai manicomi, Domenico sale in cima alla statua di Marco Aurelio in Campidoglio e dopo aver gridato la sua denuncia dell'orrore in cui è piombato il mondo, disperato, si uccide, dandosi fuoco come un bonzo.

Senza sapere di questo gesto terribile, Andrej ritorna al villaggio del folle e mantiene la sua promessa, attraversando, non senza fatica, la vasca che è stata da poco

svuotata. Ma proprio quando è riuscito nell'impresa di mantenere accesa la candela percorrendo da un capo all'altro la vasca, il suo cuore malato lo abbandona.

Come si evince da questa descrizione della *fabula*, il film ha un'impronta tragica che conduce alla morte i due emarginati – entrambi potremmo dire *disperati*, soli e incompresi in una società disumana e abbandonata a se stessa. C'è però l'elemento dell'attraversamento della vasca, ovvero della promessa prima mancata e poi mantenuta da Andrej, a costituire in qualche modo una sorta di minimo contraltare alla generale assenza di speranza che pervade tutto il film.

Ciò che mi interessa osservare attraverso l'analisi di alcuni brani non è tanto il fatto che nel film sia presente un elemento di questo tipo, quanto, più a fondo, il fatto che attraverso l'insieme delle modalità con cui tale elemento viene rappresentato da Tarkosvkij è possibile cogliere lo straordinario valore, tematico e formale, che esso assume nella generale economia del racconto.

Osserverò ora la sequenza nella quale, per la prima volta, ci viene mostrata la grande vasca. Essa corrisponde anche al momento in cui, benché senza scambiarsi nemmeno una parola, i due protagonisti del film si vedono per la prima volta.

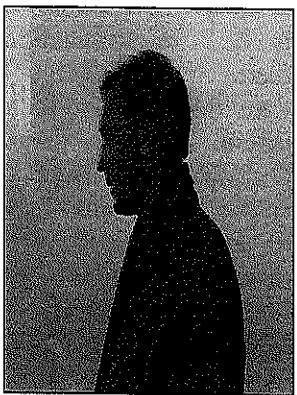
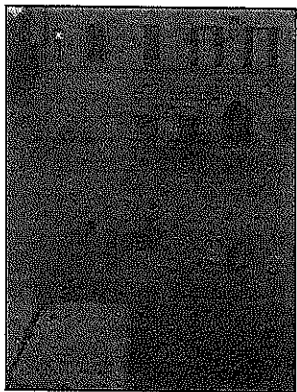
Un primo lento movimento di macchina all'indietro ci mostra le sagome scure dei due uomini che camminano, uno davanti all'altro, sotto un portico poco illuminato. Quindi ascoltiamo delle voci, maschili e femminili, che discutono del poeta russo giunto in Italia. Ad un



certo punto, la macchina da presa volta verso sinistra.

Comincia qui un carrello laterale molto esteso che ci presenta alcuni abitanti del villaggio, tre uomini e una donna, che si bagnano nella vasca e chiacchierano di cose prive di importanza. Sentiamo quindi la voce del folle che commenta, rivolgendosi al suo cane, le insulse parole dei bagnanti: «Tu non dovrai mai essere come loro», gli dice. Dopo aver visto Domenico, le persone immerse nell'acqua parlano di lui senza alcuna delicatezza o riguardo. Qualcuno dice che è stata la sua gelosia a farlo impazzire, qualcun altro la paura, un altro parla della sua fede eccessiva, un altro ancora afferma semplicemente che è inutile cercare spiegazioni: quell'uomo è soltanto un vecchio pazzo. È evidente che i bagnanti rappresentano l'indifferente stoltezza degli uomini, dei *normali*, di coloro che non sanno riconoscere e difendere, come dice Domenico, «le cose semplici», i valori primari della vita e della natura, e vengono dal film direttamente contrapposti alla mite e *scandalosamente saggia* figura del matto.

Un altro carrello laterale, molto simile a quello precedente, inquadra infine il poeta e sullo sfondo i bagnanti che interrompono i loro discorsi e



commentano il suo passaggio: «Guardate, c'è il poeta russo». Anch'egli, proprio come Domenico, in quanto poeta e in quanto straniero, sembra essere percepito come un *diverso* da quella che si presenta come l'umanità ufficiale e *normale*. I due protagonisti del film, qui per la prima volta mostrati uno accanto all'altro, ci vengono dunque presentati essenzialmente nello stesso modo. In altri termini, attraverso l'utilizzazione di un ripetuto e molto intenso carrello laterale da destra verso sinistra, Tarkovskij ha costruito un primo importante territorio di opposizioni semantiche. Il dispositivo testuale ha contrapposto la stolta normalità degli uomini e la saggia diversità di Domenico, cui in qualche modo sembra corrispondere la quasi misteriosa diversità del poeta. Ora è molto importante rilevare che lo stesso tipo di movimento di macchina qui preso in considerazione, il lento carrello laterale, lo si ritrova più avanti, nella sequenza in cui, per la prima volta, avviene il vero e proprio incontro tra Andrej e il folle: si tratta del momento in cui, su richiesta del poeta, la giovane interprete si reca per due volte da Domenico per chiedergli di incontrare Andrej. L'uomo si dimostra tutt'altro che interessato alla cosa, e la ragazza, già esasperata dagli atteggiamenti incomprensibili dello scrittore, si allontana, decisa a ripartire per Roma. Sarà allora Andrej stesso ad attuare quello che costituisce il terzo tentativo di convincere Domenico a parlare con lui. Ciascuno dei tre tentativi viene mostrato in un'unica ripresa: un ripetuto carrello laterale. Quando è lui stesso ad accostare il folle, Andrej ottiene di essere ricevuto: nel corso della loro conversazione, Domenico parlerà del suo proposito, disperato ma necessario, di fare qualcosa «per salvare il mondo» e chiederà al poeta di eseguire al suo posto il percorso con la candela. Quello che è importante notare è che il discorso cinematografico, attraverso il

riuso di un procedimento tecnico – il carrello –, qui ripetuto per tre volte, e attraverso lo sviluppo stesso del brano (il dialogo tra i protagonisti), sembra confermare quanto era stato appena accennato nel frammento osservato prima: l'insieme dei valori di Domenico, prima tratteggiato come contrapposto a



quello degli abitanti del villaggio, viene qui esplicitamente assimilato a quello del poeta, con cui l'uomo accetta di incontrarsi.

Le solitarie diversità dei due uomini, prima abbozzate attraverso due distinte carrellate, vengono ora presentate come *una stessa, sostanziale diversità*, raccolta all'interno di un unico movimento di macchina ripetuto. L'incontro tra i due è quindi anche l'incontro di due prospettive assimilabili e convergenti, come dimostra poi il colloquio dei due personaggi e il fatto che Domenico, che non parla con nessuno, chieda proprio ad Andrej di eseguire il compito cui tiene tanto e che lui non può effettuare. Un momento successivo del film confermerà questa vera e propria comunione umana tra i protagonisti, mostrandoci come Andrej, guardandosi in uno specchio, veda in esso riflesso il volto del folle¹⁸.

Anche i tre tentativi effettuati per convincere Domenico hanno un ruolo tutt'altro che casuale. Come si vedrà osservando il terzo ed ultimo segmento che analizzerò, essi stanno a significare la necessità, cui si trova di fronte il poeta, di affrontare fino in fondo, con disperata caparbia, gli impedimenti che la sua stanca

disillusione nei confronti della vita frappone al suo intimo bisogno di assoluto. Essi annunciano il compito difficile e faticoso che Andrej dovrà portare a compimento per conto di Domenico: attraversare, senza far spegnere una candela accesa – saranno necessari tre tentativi per riuscirci – la vasca vuota e



abbandonata (essa è stata completamente privata dell'acqua ed è oramai soltanto un misero cumulo di detriti). La qual cosa è come dire attraversare il deserto di valori in cui consiste il presente degli uomini proteggendo disperatamente dal degrado una piccola speranza di luce. Il momento in oggetto consiste in un unico, eccezionale piano-sequenza della durata di ben nove minuti, realizzato attraverso un lentissimo carrello laterale da destra verso sinistra, che ci mostra come Andrej, dopo tre prove accurate e sofferte, riesca a proteggere dal vento la piccola fiamma della candela. La difesa dolorosa (che per Andrej, malato di cuore, richiederà il sacrificio della vita) di una minima ed anche in questo caso assolutamente ideale ipotesi di speranza, della quasi mistica possibilità che nel mondo possa ancora esistere e resistere un barlume di luce («sono le cose piccole che restano», dice Domenico prima di morire) è presentata in *Nostalghia* attraverso questo momento di eccezionale tensione spirituale. Le diversità assolute, di Domenico e di Andrej, prima distinte, poi assimilabili in un'unica diversità, vengono perfettamente racchiuse in questa grande, triplice carrellata in continuità che ne specifica la principale determinazione: è capace

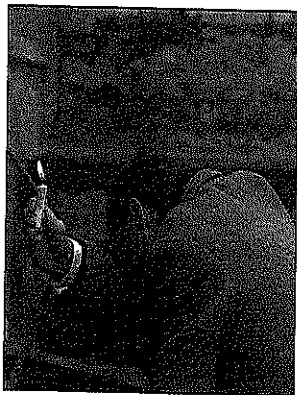
di diversità chi è *disperatamente capace di sperare*, di proteggere ancora la luce interiore dell'uomo dall'oscurità che avvolge la Storia.

È questo ovviamente il senso della grande sequenza dell'attraversamento della vasca che appare (come già la mancata chiusura del cerchio per *Prima della pioggia*) uno dei momenti più importanti del discorso sviluppato da Tarkovskij. Anche in questo caso, questa raffigurazione della speranza mostra con quale perspicuità e quale profondità un film possa offrire i più articolati motivi di riflessione.

Andare è sperare: *Viaggio a Kandahar*

Apri *Viaggio a Kandahar* dell'iraniano Mohsen Makhmalbaf una breve serie di immagini, cui fa da unico commento una evocativa colonna sonora (la melodia accorata di una canzone in lingua araba), le quali mostrano un cerchio di luce su sfondo scuro.

A seguire, una ripresa aerea mostra una distesa di colline brulle. Il compito di dare avvio alla vicenda è affidato a una voce femminile, fuori campo: è quella di Nafas, la protagonista del film, che intes-



se con la sorella distante un dialogo a distanza, incidendolo su un registratore portatile.

Istruita, intelligente, emancipata, Nafas è una giovane afgana che ha abbandonato il suo Paese d'origine e vive in Canada, dove è ricercatrice universitaria.

Distante dall'Afghanistan per scelta, in opposizione con le linee ideologiche e politiche che hanno determinato la svolta fondamentalista del suo Paese, Nafas, che in Occidente ha in più occasioni pubblicamente denunciato la tragica condizione esistenziale delle donne afgane, è ora diretta a Kandahar. Sua sorella, mutilata di entrambe le gambe da una mina antiuomo a forma di giocattolo, non ha mai abbandonato la sua città natale: ha preannunciato a Nafas, per lettera, l'intento di suicidarsi in occasione dell'ultima eclissi solare del secolo e la ricercatrice sta tentando di raggiungerla, tra imprevisti continui e laboriosissimi, per impedirle di attuare il suo proposito. All'eclissi – ecco l'oggetto della rappresentazione che le immagini di apertura della pellicola hanno inteso evocare – mancano solo tre giorni e Nafas prosegue a tappe lente e stentate il proprio viaggio.

Dapprima un elicottero della Croce Rossa Internazionale la lascerà presso un precario ospedale da campo iraniano, dove si accoderà ad una famiglia di profughi afgani di ritorno nella propria terra fingendosi una delle spose del capofamiglia. In seguito si farà guidare a piedi da un ragazzino, cui la poca attitudine allo studio ha negato anche l'unica concreta possibilità di sostentamento offertagli dalla frequentazione di una scuola coranica.

Quindi – con l'aiuto di un ex soldato afro-americano che seguendo una sua personale ricerca spirituale ha combattuto in Afghanistan a fianco di fazioni diverse ed ora si finge medico (oltre che afgano) per tentare a

suo modo di alleviare le sofferenze della gente del posto – Nafas si unirà ad un corteo nuziale, che la porterà finalmente a percorrere l'ultimo tratto di strada che la separa da Kandahar.

Qui giungerà probabilmente in tempo per salvare la sorella e per consegnarle le voci dei suoi occasionali compagni di viaggio e i suoni della terra afgana che lei ha inciso nel suo tragitto e che – secondo lei – costituiscono da soli un buon motivo per continuare ad amare la vita.

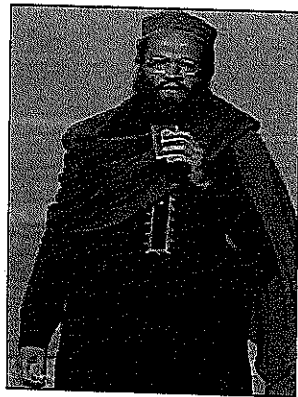
È proprio alle prese con questi pochi chilometri di strada che il film lascia la sua protagonista, chiudendosi con immagini, simili a quelle iniziali, che tornano a mostrare un'eclissi solare.

Come pare evidente, a differenza dei film in precedenza discussi, *Viaggio a Kandahar* sembra sviluppare in maniera molto diretta il tema della speranza e fare ad esso chiaramente riferimento almeno in due momenti precisi.

Siamo nella prima parte del film e Nafas, alle prese con il bambino che le fa da guida nel deserto, in una delle sue «conversazioni» con la sorella incise sul suo registratore, le si rivolge dicendole di essere in cerca di «tutto quello che può darti speranza».

Più tardi, quasi alla fine del film, la donna chiede al sedicente medico di indirizzare lui stesso a sua sorella, sempre attraverso il registratore, un messaggio «che parli della vita, della speranza».

L'uomo, dopo aver dichiarato che la speranza è quella forza che sospin-



ge naturalmente l'uomo verso l'oggetto del proprio desiderio, divenendo di quest'ultimo immagine e simulacro (facendosi pane per l'affamato, acqua per l'assetato, possibilità futura di essere guardate per le donne afgane cancellate dal *burqa*), conclude la propria riflessione sostenendo che la speranza continua ad esercitare la sua straordinaria capacità di orientamento anche sull'individuo che versa nelle condizioni più drammatiche, perché in tal caso essa si fa di per sé ragione di vita e motivo di tensione («nelle condizioni più difficili è la speranza la ragione per vivere»).

Ma, per tornare a quanto dicevo all'inizio di questo testo, non è per l'evidente dialogo contenutistico che dimostra di intessere con il tema della speranza che mi interessa analizzare il film di Makhmalbaf, ma per il fatto che *Viaggio a Kandahar* sa costruire una figura del tema della speranza e sa rielaborarlo, rendendolo materialmente visibile attraverso l'impianto testuale.

Certo, ad un primo grado di analisi, la pellicola, nel raccontare il tentativo salvifico di Nafas, è attraverso i contenuti che consegna alla sua protagonista un'identità metaforica. Nafas, cioè, che spera di raggiungere la sua città prima dell'eclissi, che lungo il proprio cammino va in cerca di tracce di speranza (raccolte sotto forma di voci e suoni registrati), che di possibile speranza si fa *materialmente* portatrice, della speranza stessa costituisce evidentemente anche una inequivocabile metafora.



È però ad un secondo e più interessante grado di analisi che il film di Makhmalbaf sembra sviluppare il proprio confronto con il tema della speranza e dialogare con esso, figurativizzandolo nelle modalità che presiedono alla specifica messa in immagini dei materiali narrativi.

Mi riferisco al fatto che l'autore iraniano mette in atto una scelta registica drastica, di grande pregnanza semantica: non mostrare mai le fattezze della sorella di Nafas. Esclusa visivamente dalla rappresentazione, invisibile nel corso dell'intero film, la donna fa invece avvertire la propria presenza richiamando costantemente l'attenzione dal permanente fuoricampo in cui è confinata e in cui *agisce*, incentrando a tutti gli effetti sul proprio destino l'intero racconto.

Nella fusione tra chi *muove* per recare il proprio dono (i suoni della vita, che merita di essere vissuta) e chi (senza saperlo) *resta* per riceverlo, tra dinamismo e stasi, tra visibilità e invisibilità, in campo e fuori campo, immagine piena e immagine vuota, il film produce una tensione bipolare costante, che resta rigorosamente aperta per l'intera pellicola, le cui parti, opposte e complementari, descrivono una figura della speranza ben più complessa della sua contenutistica declinazione sororale ed anzi leggibile in tutta la sua universale pienezza.

Nefas *cammina verso l'invisibile* per tenerlo in vita, gli va ostinatamente incontro per salvarlo e in questa invisibilità assoluta, che il film mantiene intatta fino all'ultima inquadratura è raccolta tutta l'universalità del suo desiderio.

Il suo andare è un tendere assoluto, infinito, per il fatto che Makhmalbaf non ce ne mostra mai veramente la fine: è sperare allo stato puro.

Imporre la speranza: *Decalogo 2*

Andrzej è un giovane malato di cancro, ridotto ad agonizzare in un letto d'ospedale, cui le statistiche mediche sembrano poter pronosticare, nel migliore dei casi, una sopravvivenza vegetativa.

Sua moglie Dorota, da sempre ritenuta sterile, è ora inspiegabilmente incinta del proprio amante e chiede ostinatamente all'oncologo che ha in cura il marito di comunicarle una prognosi certa sulla sua morte o sulla sopravvivenza, per decidere se portare avanti o interrompere la propria gravidanza. Il medico, però, è un ospedaliero di lungo corso, che conosce i casi ambigui e difficili dell'esistenza e che per questo non sa, non può e non vuole emettere una sentenza sulle sorti dell'ammalato.

Questi sono i tre personaggi principali di *Decalogo 2* (1988), il secondo capitolo del *Decalogo* kielsovskiano.



Estremamente spinoso è il materiale narrativo del film, in cui risulta dominante il tema della scelta: quella non procrastinabile di Dorota, comunque dolorosa e irreparabile, tra l'unico figlio che il destino le ha concesso di poter avere e che ritiene di dover abortire nel caso che il proprio sposo sopravviva, ed Andrzej, che ha tradito ma che pure continua ad amare e che di sicuro la abbandonerebbe qualora venisse a sapere, una volta guarito, della sua infedeltà e della gravidanza che ne è conseguita; quella continuamente differita del medico, chiamato a decretare, a prescindere dal contenuto effettivo del proprio responso e dalla propria volontà, la morte di un uomo o quella di un bambino.

Caratterizzato da quella sobrietà che ha costituito uno dei pregi più rilevanti della cinematografia di Kieslowski, *Decalogo 2* costruisce impeccabilmente sul motivo della decisione di Dorota e su quello dell'agnonia del marito un'angosciosa e attanagliante linea di *suspense*.

Essa, scandita dai gesti nevrotici della donna, alimentata dal gocciolare ossessivo delle mura fatiscenti della stanza d'ospedale in cui giace incosciente il giovane uomo, trova il suo punto di massima condensazione e la sua sublimazione patetica nell'epilogo del film, che si presenta come uno dei più audaci tentativi di figurativizzazione cinematografica della speranza.

Laddove per una vera possibilità di riscatto non sembra esservi traccia (le due alternative risoluzioni della vicenda profilatesi attanagliano comunque i personaggi in un gorgo di disperazione), quando Dorota ha sì rinunciato ad abortire, ma perché ormai l'oncologo le ha preannunciato la morte certa e prossima di Andrzej, quest'ultimo, in maniera assolutamente prodigiosa, guarisce e si presenta di fronte all'anziano medico,

sul volto del quale non appare la benché minima meraviglia.

«Chieda al suo Dio di trovare la soluzione», aveva chiesto sardonicamente Dorota al dottore, in un colloquio privato. E la soluzione, quel Dio chiamato a duello, la trova: le due vite in ballo avranno diritto di continuare ad esistere insieme, entrambe per miracolo, perché Dorota non confesserà al marito che il figlio che attende ha un altro padre e la coppia crescerà, unita, un bambino che diversamente non avrebbe potuto avere.

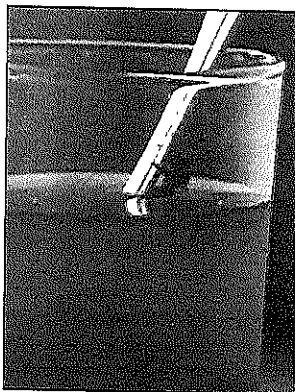
Evento senza ombra di dubbio provvidenziale, il prodigio della guarigione del malato oncologico terminale che conclude *Decalogo 2* mette in immagine l'idea stessa della speranza.

Dopo aver assiduamente manipolato anche stilisticamente e formalmente la materia del proprio discorso, rendendola – come si è visto – asfittica e predisponendone l'epilogo in direzione tragica, il film che ha costruito attorno ai suoi personaggi un labirinto cieco, di strade alternative tutte inaccettabili, sembra ricercare in sé una possibilità di fuga.

Dove non c'è speranza, insomma, esso *impone* la speranza, compie un miracolo, filma la via d'uscita utilizzando i propri strumenti in maniera altrettanto miracolosa, mettendo in immagini la salvezza attraverso una scena caratterizzata da una estrema complessità e al tempo stesso da una schietta asciuttezza, priva di qualsiasi retorica.

La scena in questione, infatti, supportata dalla sola colonna musicale, si snoda attraverso un falso piano sequenza che, avvalendosi di ripetuti stacchi «invisibili» di montaggio, raccorda dapprima con una panoramica verticale e, quindi, con una laterale le inquadrature ravvicinate (e con queste quasi i pensieri e gli stati

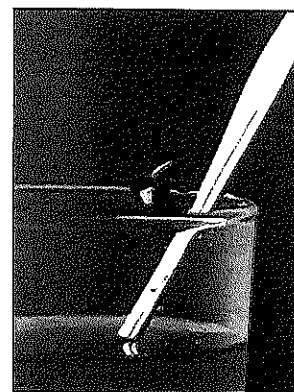
d'animo) di Dorota, dell'anziano medico e di Andrzej agonizzante, per poi soffermarsi, nuovamente attraverso un movimento laterale, su un bicchiere colmo di una bibita rosastra, da cui una vespa, che in essa è caduta e nella quale è presa in trappola, tenta disperatamente di liberarsi, arrampicandosi su un cucchiaino.



È attorno alla sorte di questo piccolo animale che noi spettatori, attranagliati nel meccanismo mortifero e vibrante che il dispositivo cinematografico ha costruito, fino ad ora impossibilitati ad attivare linee interpretative che in qualche modo conducano a una felice risoluzione della linea di plot, troviamo, in maniera inattesa, qualcosa in cui sperare: una creatura per la quale sopravvivere non equivalga ad uccidere o a lasciar morire.

Nel frammento appena descritto, la capacità propria del cinema di chiamare a un'impossibile compresenza persone, spazi, oggetti tra loro distanti ha costruito delle linee di senso fortemente espressive, volte in primo luogo a delineare il fitto intrico dei pensieri dei personaggi, tra loro legati e partecipi l'uno della sorte dell'altro, quindi tese, in secondo luogo, a raccontare il prodigio della speranza che si impone sulla cieca verità di fatto.

Uno stacco di montaggio conduce alle due inquadrature conclusive della scena, che mostrano rispettivamente il malato finalmente cosciente e la vespa che, definitivamente scampato il pericolo, faticosamente avanza sul bordo del bicchiere.



Due inquadrature che insieme, connotativamente intese, costruiscono un suggestivo paragone e che, soprattutto, enunciano che la grazia è stata concessa (l'uomo, come la vespa, ha lottato strenuamente per non morire ed entrambi, ora, hanno insperatamente salva la vita), assumendosi così il compito di rappresentare il miracolo caparbiamente e volentariamente necessario a *Decalogo 2* per rivendicare, mettendola in figura, la possibilità di sperare nonostante tutto.

Note

- ¹ «Pensiamo al film: ben lontani dall'essere un universo chiuso in se stesso, fiero della propria autonomia e della propria autosufficienza, e ben prima d'essere preso da qualcuno, conquistato di forza, scassinato con destrezza, esso possiede una propria intrinseca disponibilità. La cosa trova una conferma quasi ad ogni passo, anche nei fatti più elementari. Ad esempio là dove vengono annullati gli scarti o vengono integrate le assenze grazie alla collaborazione di chi assiste allo spettacolo (basta ricordare la

scomparsa del nero tra fotogramma e fotogramma, o il riaffiorare della terza dimensione nel quadro); là dove viene regolata l'informazione in base alla certezza di un sistema d'artese (basta ricordare l'intervento di una proiezione o di una identificazione a profitto di questo o quell'elemento del récit): là dove vengono costruite figure vicarie su cui modellare e modulare l'accesso alla storia (basta pensare all'emblematicità e nel medesimo tempo alla funzionalità di molti personaggi della diresi). [...] Dunque a ogni istante il film pone davanti a sé un punto a cui ricordare le proprie mosse e in cui cercare una replica; in ogni momento spinge le occhiate e le voci che lo popolano oltre i margini della scena – verso chi si presume, o meglio verso chi si pretende, debba raccogliarli – in attesa di un cenno di risposta» (R. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 17).

² G. GOLLA, *Elementi di linguaggio cinematografico*, La Scuola, Brescia 1979, p. 31.

³ Sul confronto analitico tra le due inquadrature considerate cfr. G. RONDOLINO - D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 1995, pp. 56-59, cui in questa sede abbiamo in larga parte fatto riferimento.

⁴ Non solo Marnie scopre qui qual è l'origine del suo dramma, ma anche lo spettatore con lei.

⁵ «La fotografia resta soprattutto un *analogon*, uno pseudo reale; il film è soprattutto discorso. [...] Perciò, al fondo della semiologia del cinema, si ritrova ancora il montaggio. Se, paradossalmente, sotto certi punti di vista, non c'è granché in comune tra cinema e fotografia, è perché il cinema è formato da molteplici fotografie e perché con il montaggio incomincia un'altra avventura» (C. METZ, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano 1975, pp. 229-230).

⁶ È appena il caso di ricordare come cinema e televisione attivino nel pubblico modalità di fruizione ed attività interpretative molto differenti. Se l'immagine cinema-

tografica, infatti, strutturalmente capace di suscitare una profonda *impressione di realtà*, viene recepita nella sua interezza dal fruitore, l'immagine televisiva, più schematica e sintetica, in virtù della sua particolare struttura a *pixel* richiede allo spettatore di riempire idealmente le distanze che separano tra loro i diversi punti che la compongono: «L'immagine televisiva è visivamente scarsa di dati, [...] offre allo spettatore circa tre milioni di puntini al secondo, ma egli ne accetta soltanto qualche dozzina per volta e con esse costruisce un'immagine. L'immagine cinematografica offre ogni secondo molti milioni di dati in più e lo spettatore, per formarsi un'impressione, non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco. [...] L'immagine televisiva ci chiede in ogni istante di "chiudere" gli spazi del mosaico con una convulsa partecipazione dei sensi» (M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano 2002, pp. 333-334).

⁷ Che ricomprende i suoi ascoltatori in una dimensione comunicativa orale fortemente evocativa – «un'unica stanza degli echi», diceva McLuhan (*Ibid.*, p. 318) – almeno quanto fortemente astratta.

⁸ Mi sembra solo in parte scontato precisare che, parlando di veridicità dell'immagine cinescografica, non intendo assolutamente chiamare in causa la presunta facoltà di questa immagine di costituirsi come *oggettiva riproduzione* del reale – o anche solo di tutto il reale racchiuso nell'inquadratura. Com'è ovviamente noto, qualsiasi fotografia è la risultante di un procedimento selettivo riguardo ad una molteplicità di aspetti (il punto di vista, l'angolazione, l'inclinazione, il soggetto, lo sfondo, ecc.), che induce il proprio autore ad un atto comunicativo tutt'altro che neutrale; diffusasi all'origine del medium fotografico, l'ingenua opinione relativa alla presunta *oggettività* riproduttiva del medium stesso testimonia comunque di diverse e significative questioni che riguardano il rapporto tra la fotografia ed il reale. La fotografia, da cui il cinema proviene,

infatti, è il primo medium a poter informare della realtà *attraverso la realtà stessa*, restituendo sempre e comunque, al di là delle specifiche decisioni attuate dal singolo operatore fotografico (anche nel caso di fotomontaggi ed altri simili espedienti), una *traccia* del dato reale. L'immagine cinescografica, dunque, proprio per la relazione ineludibile che intrattiene con ciò che esiste, più che veridica o oggettiva, si rivela straordinariamente *credibile*, capace di determinare nel suo fruitore una possente *impressione di realtà* e di assumere una valenza rappresentativa che tende ad autodefinirsi come *sostitutiva del visibile*.

⁹ Ho discusso più nel dettaglio questi temi in *Eremiti di massa. La dimensione umana della comunicazione*, in I. SANNA (a cura di), *Legge di natura e interculturalità*, Edizioni Studium, Roma 2006, pp. 53-61.

¹⁰ D. De KERCKHOVE, *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna 1993. Per un più rapido inquadramento della nozione considerata si veda Id., *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie cibernetive*, in P. L. CAPUCCI (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994, pp. 45-60.

¹¹ A questo livello, è nuovamente con il concetto di montaggio, inteso questa volta in un'accezione più estesa e pregnante, che la nozione di estroversione dello sguardo cinematografico ci fa confrontare. Se infatti il cinema, come abbiamo appena argomentato, ci chiede di dialogare sempre anche con quanto rimane al di fuori dello sguardo orientato della macchina da presa, allora è con il fuori che inizia oltre i bordi dell'immagine che ci domanda di mettere in relazione i dati della rappresentazione, ricomprendendo l'uno e gli altri in un unico percorso attraverso le più varie modalità interpretative e in generale sensanti di montaggio, di carattere non tanto sintattico, quanto in senso proprio semantico. Inoltre, poiché l'immagine cinematografica, in ragione dello sguardo estroverso che ne media i termini della rappresentazione, oltre ad essere

segno manifesto (rappresentazione e rfigurazione) di ciò che è in campo, diviene segno di un fuori campo che rivendica un proprio diritto ad essere rintracciato, si costituisce in qualche modo anche come interfaccia tra una specifica realtà conosciuta (ciò che è nell'immagine) e selezionata a partire da un punto di vista (quello del soggetto conoscente: il regista, in prima battuta, ma anche gli spettatori) e le altre diverse e paritarie realtà (quelle al di fuori dell'inquadratura) conoscibili a partire da punti di vista altri.

¹² A. SCARLATO, *Robert Bresson. La meccanica della grazia*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 146-148. Una prospettiva per molti aspetti avvicinabile a quella proposta da Scarlato, benché spiccatamente orientata in chiave bazziniana e rivolta al documentario, è discussa in L. BARISONE, *Patto di fede con la realtà. I miracoli del documentario*, in AA. VV., *Tentazione di credere. Il cinema di fronte all'assoluto: un percorso*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 77-86.

¹³ F. WEYBERGANS (a cura di), *Robert Bresson né visto né conosciuto*, in F. VERGERIO (a cura di), *Cinema del nostro tempo*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 30 e 22.

¹⁴ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977, p. 59.

¹⁵ D. IANNOTTA, *È rappresentabile l'invisibile? Fondamenti teorici e prassi cinematografica*, in D. IANNOTTA - D.E. VIGANÒ, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2000, p. 101.

¹⁶ A. BOURLLOT, *Un film, una storia del tempo e dell'amore (Before the Rain)*, in AA. VV., *La parola "ripresa". L'uso della parola, delle immagini e della drammatizzazione nella Bibbia*, «Quaderni di nostro cinema», 38 (1997), p. 20.

¹⁷ Tra i contributi critici più importanti relativi a *Nostalghia* cfr. G. BUTTAFAVA, *Nostalghia, Nostalghia*, in «Bianco & Nero», 4 (1983); M. CHION, *La maison où il pleut*, in «Cahiers du cinéma», 358 (aprile 1984); A. DE BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma,

Parigi 1989, pp. 41-45, 55-60 e 80-85 e B.A. Kovács ~ A. SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, L'age d'homme, Lausanne 1987, pp. 145-173.

¹⁸ Una ulteriore conferma della avvenuta fusione tra la figura del matto e quella del poeta si ha alla fine del film, quando Andrej viene mostrato nella sua *dacja*, in Russia, disteso a terra accanto al cane di Domenico.

L'intricato filo: grammatica e distonie della speranza

Giovanni Scarafile