

## Trascendenze

BRUNO ROBERTI

*"Mia madre dice che sono figlio di lui; io, da me, non lo so: nessuno sa chi è il proprio padre"*  
(Omero, *Odissea*)

La "paternità" come luogo delle origini, come punto cieco e legge irrapresentabile e mai certa che dà origine al tragitto delle immagini, punto dal quale ha inizio un "lungo viaggio di ritorno" delle immagini, una sorta di peregrinazione odissea che è anche una divergenza, una fuga dalla propria origine cieca attraverso il mare delle immagini, per ritornare "dentro la visione" a una immagine originaria, alla stessa scaturigine trascendentale della visione: questa figura, e l'interrogarsi sulla sua radicale sostanza rispetto al processo creativo e al "tempo" di racconto, fabbricazione e memoria dell'immagine, sembra essere una chiave ermeneutica insita nelle pieghe, nascosta nelle ellissi, depositata nei "silenzi" dei film che a Venezia quest'anno ci hanno "parlato" e "accompagnato", e che abbiamo "parlato" e "accompagnato". Dico così

João César Monteiro:  
*L'ultimo tuffo*



proprio nel senso di una "durata" che scaturisce da una conversazione, fatta di pause e silenzi o da una passeggiata, da una deambulazione, fatta di soste e di raccoglimenti. "Racconti filmici" come *Die Zweite Heimat* di Reitz, *Morte di un matematico napoletano* di Martone, *O último mergulho* di Monteiro, hanno questa vibrazione in comune: film che si depositano e riverberano nei tempi e sui tempi giocando una durata radicale, un sentimento del tempo che è innanzitutto interrogazione trascendentale sulle immagini, sul procedimento creativo, senza però essere teoremi, o meglio assumendo un respiro "neoromantico" nell'interrogarsi "teoremativo" sul proprio statuto di racconto. Tessiture del desiderio e insieme "romanzi" di formazione, nel senso antico e associato al racconto classico, di "pothos" (movimento erotico di desiderio nostalgico): "Platone lo definisce nel *Cratilo* come il desiderio struggente per un oggetto distante, e nel corpus della letteratura classica era associato al desiderio per ciò che non può essere raggiunto: lo struggimento per un figlio o un padre perduto, o per la terra madre o il desiderio di sonno e di morte. (...) Pothos è qui il romantico e malinconico fiore dell'amore che idealizza o sospinge il nostro vagabondare; o come dicevano i romantici, non siamo definiti da ciò che siamo o da quel che facciamo, ma dalla nostra *sensucht* (...) noi siamo quello verso cui tendiamo, l'immagine idealizzata che muove il nostro girovagare". Film trascendentali e romantici in questo senso, *Heimat due*, *Morte di un matematico*, *L'ultimo tuffo* mettono in scena "nelle pieghe" di un tragitto, della passione di un corpo, nell'esemplarità di un "marchen", nella "epicità" di un apologo brechtiano, nella "mitografia" di un bildungsroman, un interrogativo e un mistero radicale: la nascita dell'immagine. Se Reitz dissemina il "fiume" del suo racconto, la "formazione" di una giovinezza lungo i tempi, le durate, le distanze, che oltrepassano e incidono il corpo del giovane Hermann che "elabora" nei tredici capitoli un'arte della fuga da se stesso e dalla propria immagine specchiata, racchiusa "ab initio" nel bianco e nero di uno specchio "contenuto" in una inquadratura a colori (laddove il bianconero sarà lo spazio diurno dell'alterità e dell'alienazione razionale, e il colore lo spazio notturno della appartenenza e della comunità "impossibile" e irragionevole), Martone scandisce musicalmente, come in una sonata di fantasmi o nel mistero di una fuga musicale (quel pezzo per pianoforte di Cage oppure le aperture e gli squarci delle improvvisazioni al piano del matematico, dove "sanguina" la sua genialità "a perdere"), il rapporto individuo-comunità, tempi interiori-spazi sociali nel lento divergere di Caccioppoli dalla sua stessa immagine, in quel "fuggire" da un occhio trascendentale che insieme si identifica e contraddice il "punto di vista" scelto per ogni giornata dell'avvicinamento di un uomo alla "verità" della sua morte. Fughe musicali, desiderio e impossibilità della "verità" della propria immagine, città-metaphora, terra madre e punto cieco della paternità come indicibilità della propria origine in quanto immagine (il rapporto parentale tra Caccioppoli e



Mario Martone:  
*Morte di un matematico napoletano*

Bakunin così chiaramente inciso nella somiglianza di una fotografia e così impossibilmente cercato-negato dal matematico, oppure l'inconoscibilità del destino e la riconoscibilità di un "eterno ritorno" nelle fughe di Hermann e in quell'incontro finale con il "compaesano" che come un padre-simbolico, un Ulisse rovesciato e mai partito dalla sua patria-origine, gli mostra le cicatrici lungo la strada infinita che "sembra" ritornare nel luogo originario delle immagini: Heimat) le figure dei racconti di Reitz e Martone si rispecchiano lungo il crinale della temporalità radicalmente dilatata lungo gli anni o compressa nell'arco di una settimana, e ci accompagnano proprio come una conversazione filosofica (peripatetica) "al di là" della stessa compiutezza-incompiutezza dei due film.

#### L'ultimo tuffo

"Con Platone si è delineato un mondo della pura apparenza che ha troncato i propri legami con quello dell'essere, e ha trovato in questa esclusione dal reale le basi per uno statuto paradossale, medio tra il non essere e l'essere; assimilata alla sembianza, all'apparire, l'immagine non è puro nulla senza per questo essere qualche cosa. Questa equivoca promozione dell'apparire inaugura in un certo senso il cammino psicologico dell'immagine: l'analisi non deve fare riferimento al soggetto ai cui occhi l'apparenza si dà a vedere? E l'immagine può funzionare come imitazione di ciò che appare se non c'è uno spettatore a guardarla? Sembra così aperta la via che condurrà a dotare l'immagine di uno statuto di esistenza puramente interiore, a farne un modo della soggettività, non avendo essa altra forma di esistenza, oltre a quella che le è conferita dalla coscienza individuale".<sup>2</sup>

Piccolo trattato di filosofia del cinema, ma anche geniale rapsodia di un cinema a venire, *L'ultimo tuffo* di Monteiro, ci parla e ci accompagna

forse in modo ancora più misterioso rispetto ai due film di Reitz e di Martone, lungo il discorso pericoloso della trascendenza immaginale, laddove il "superamento" dello iato esistente tra idea e esperienza ci confronta con la metamorfosi, e la sua idea, che è "un dono che viene dall'alto, molto solenne ma al tempo stesso molto pericoloso. Esso conduce all'assenza di forme..."<sup>3</sup>

Anche qui il tragitto verso la messa a morte dell'immagine, un suicidio per acqua rimandato e realizzato nel punto stesso di sutura della nascita o rinascita dell'immagine. Anche qui il rapporto con il labirinto spaziale di una città, Lisbona, che diventa deposito di immagini, metafora delle divergenze dei corpi. Anche qui l'incontro-allontanamento lungo la durata trascendentale con lo statuto della paternità. Estremamente concreti eppure "segnati" come idee nei nomi: il corpo del padre, Eloi un angelo paterno, un Elohim-marinaio, angelo capriano o "eroe sulla via del ritorno" fordiano, che distoglie il figlio destinato, Samuele, (fin nel nome "prefigurazione" di colui che verrà) dalla morte per acqua salvo ad accompagnarlo nel tragitto della "speranza" lungo i lavacri purificatori delle immagini femminili, tre puttane "sante", ma soprattutto sua figlia, Speranza, incorporazione dell'immagine-anima, ninfa delle acque identificata, nel suo mutismo, con l'intransitività dell'immagine pura e trascendentale. Come il passaggio dal "vecchio testamento" cinematografico a un "nuovo testamento", quasi un nuovo "verbo" da declinare per un cinema futuro, il film di Monteiro lavora sulla "memoria" dell'immagine nell'atto stesso della sua fabbricazione. E ancora una volta l'astrazione musicale diventa una via della conoscenza, l'epifania di una "nascita di immagini": quella danza di Salomè che divarica il film precipitandolo nella sua messa in abisso e avvia un processo di "lavatura" dell'immagine, di purificazione della visione (che eclatantemente farà "derivare", nel senso di foce e di deriva, il finale con la corsa tra i girasoli, fiori gialli dell'essere, "sospinto" dal rumore fuori campo del mare). La danza di Salomè di Strauss "emersa" nella sua durata integrale e "riemersa" senza sonoro nella sua radicale "memoria di apparenza", con quelle note finali che "ritornano" come appunto la nascita di una immagine, il suo "avvento" (mixate con le note finali di Strauss ascoltiamo i vagiti di un neonato, e subito prima avevamo visto una delle "tre grazie", prostituta sacra, vergine madre, allattare un bambino), è molto più che un omaggio straubiano all'ascolto filmico, è perlappunto il segno di una trascendenza.

"Io sono il padre e ti darò da fottare la mia speranza" questa frase detta in una taverna da Eloi è quasi il segno mistico che improvvisamente ci fa leggere il film come una messa in scena del "battesimo", ultimo tuffo versus ultima tentazione, e allora il Battista diventa il "dio" Giovanni "voglio la testa del "dio" giovani" dice Salomè: la "trimurti" ancestrale padre-spirito, figlio-immagine, figlia-anima, fa "scorrere" il film lungo tutti i suoi specchi d'acqua, e attraverso il "coito originario" dall'eternità

<sup>2</sup> J.P. Vernant *Nascita di immagini in "Aut Aut"* 184-185

<sup>4</sup> Chevalier-Gheerbran, *Dizionario dei simboli*, Milano 1987.

“fuori campo” (una delle più belle scene d’amore viste al cinema, quel guardare in macchina di Esperancia e Samuele mentre da fuori campo, dal “nostro” specchio di “spectatori” arrivano i rumori “interiori” del sesso), fino al suo “sbocciare” - “sboccare” nel nero finale (“abocao de un film” è il sottotitolo non solo “abbozzo” filmico, ma anche “sbocciare” di un cinema, anche lo “sbocco” di un fiume eterno nel mare dell’infinitamente “nulla”).

### Raising Cain

“Seguendo una inversione abituale nella simbologia, il padre delle origini, nota Paul Ricoeur, si muta in Dio che deve arrivare, è ad un tempo arcaico e prospettico, la generazione che si ritiene che egli porti diventa una rigenerazione, la nascita una nuova nascita, secondo tutte le accezioni analogiche del termine. Nel suo trattato “De l’interprétation” (Parigi 1966), Paul Ricoeur attribuisce la ricchezza del simbolo del padre in particolare al suo potenziale di trascendenza”.<sup>4</sup>

La “costruzione” di una imago. Il processo creativo come continua ricerca-divergenza dell’onnipotenza paterna, il rapporto cruciale di questo processo con la temporalità, col tempo visto come abolizione di spazi e processo di reversione, di creazione continua, e di apertura all’infinito di spazi d’apparenza: ecco il senso segreto di quel “costruire” o “far

Aurelio Grimaldi:  
La discesa di Aclà  
a Floristella



crescere” Caino, l’altro da sé o il fratello oscuro, il doppio-ombra: *Raising Cain*, laddove De Palma come ci dice fin dal titolo “disloca” continuamente lo statuto di identità immaginale, intrattenendo con lo spettatore un gioco di spiazzamento, e “costruendo” insieme l’immagine e la percezione, scompigliando (è il senso idiomatico di *Raising Cain*) insieme chi guarda e ciò che si guarda. Il sovrapporsi di personalità precipitanti una nell’altra, del protagonista, è anche il vorticoso aprirsi e chiudersi del film su se stesso, quei sogni nei sogni nei sogni in un processo all’infinito per raggiungere ciò che non può essere raggiunto: il padre costruttore di immagini che aboliscono l’identità e la distinzione tra il falso e il vero, insomma ancora una volta lo scaturire originario delle imago. E l’ossessione del tempo interno, la costruzione astratta e “a perdere” come altrettante ferite nel film e nel corpo-puer del protagonista-doppio che fa proliferare le identità proprio nel corpo “mentale” del bambino, apre come mai in De Palma una “suspence astratta”, pura “sospensione” delle immagini nel loro proprio “stare”, nel moto della propria estasi.

Gli orologi, come oggetti trascendentali alla Dalì, si liquefanno e liquefano il film “affondandolo” nella sua stessa virtualità immaginale. Il lago dove affondano e riemergono i corpi è un lago -specchio del tempo un deposito trascendente delle immagini, una bolla infinita di realtà “virtuale”, come “virtuale” e concettuale è la costruzione delirante e lucida del set in *Raising Cain*, il parco-giochi, la camera da letto, l’ascensore, il lago sono altrettanti set chiusi su se stessi e aperti continuamente su altri universi dell’identità.

“Per noi non c’è che una evidenza iniziale, la rarità del bambino dal momento in cui è diventato proprietà della coppia. Questa proprietà comanda le forme in cui egli s’inserisce nel corpo sociale. Essere raro perché non circola trattenuto nei luoghi obbligati da fili che, in caso, possono anche allungarsi, ma che lì lo riporteranno immancabilmente”.<sup>5</sup>

L’intransitività e insieme lo spalancato inconsistere del corpo-bambino, il tragitto di questa figura così adattabile a cifra dello stato nascente dell’immagine, il suo assurgere a cifra assoluta del trascendere, a slittamento desiderante a fuga in rapporto all’origine che si maschera in legge di identificazione immaginaria: questa indomabile “mobilità”, questa figura di una fuga interminabile del corpo rispetto all’immagine e viceversa, questa incancellabile “differenza” rispetto al destino di “ripetizione”, di riproducibilità dell’immagine, sono i segni che emergono accompagnando ancora il tragitto della trascendenza, in altri film di Venezia ’92. Innanzitutto due donne, la moldava Muratova e la georgiana Gogoberidze, due film come due lunghe poesie, elegie dell’immagine perduta, della luce che emette, abbagliante, il posto vuoto dell’origine, il feticcio magico, luce che si sposta e, senza mai essere raggiunta, dà “origine” al racconto; due favole. *Il poliziotto sentimentale* inizia come una favola, e se nel film di Monteiro la metafora dello stato nascente era

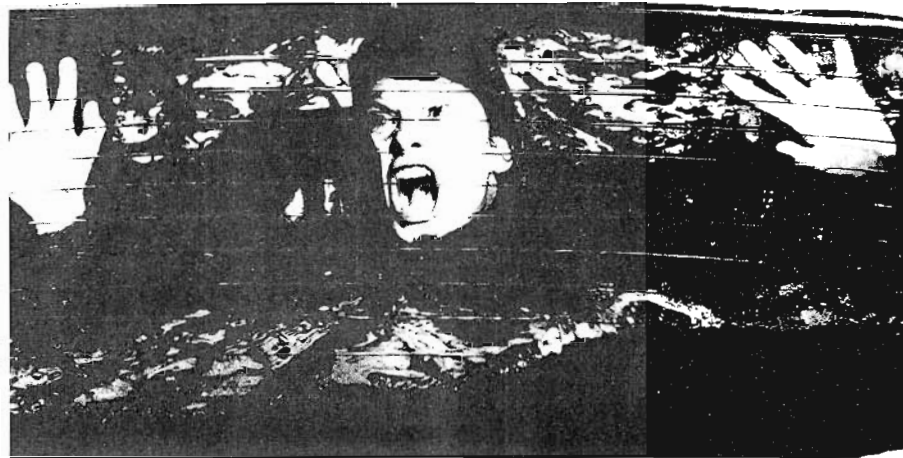
<sup>6</sup> G. Deleuze *Logica del senso*, Milano 1975

in quel volo finale di cicogne, qui si distende su un grande campo di cavoli dove un poliziotto stralunato e ballerino quanto il Benigni di *La voce della luna* trova un neonato, come nelle favole, sotto un cavolo. Muratova disegna intorno a questa immagine lunghissima e folgorante un intrico di barrature, ancora una volta di spazi forclusi dai tempi, saturati e squarciati, come quella crepa nel muro che si trasforma in “quadro”-inquadratura, da una coazione a ripetere, giocata sulla durata e insieme sulla sua messa in discussione.

Le “ripetizioni” verbali nel film funzionano, come già in Monteiro, da “mise en abyme” del processo spaziotemporale dell’inquadratura, che insieme racchiude i corpi ma, ferendoli nelle sue barrature, lascia fluire dal film soffi di trascendenza. Ecco allora i set mentali della clinica, o del tribunale che vengono perforati da porte che si spalancano da sole o da plastiche squarciate, ecco quei sogni o visioni raccontati dalla coppia che “vuole” il bambino trovato, così come si vuole la “rarità” di un origine senza fondamento, sogni e visioni che insistono su spazi in cui non si riesce ad entrare, oppure su improvvisi “spuntare” di bucaneeve che marciano di nuovo il bisogno di incrinare silenziosamente, a partire dalla “coppia”, dalla “diade” che innesta il movimento, gli spazi costruiti e precondizionanti: la Muratova sembra dire con Deleuze: “Vi era un’incrinatura silenziosa, impercettibile, unico evento di superficie come sospeso su se stesso, che aleggia su sé, che sta al di sopra del proprio campo. La vera differenza non è tra l’interno e l’esterno. L’incrinatura non è esterna, è alle frontiere, insensibile incorporea, ideale. Così ha, con ciò che accade all’interno e all’esterno, rapporti complessi di interferenza e di incrocio, di congiunzione saltellante, un passo per l’altro, con due ritmi diversi...”<sup>6</sup>

Altrettanto ellittico e straziante al suo interno, in un lavoro struggente con il fuoricampo, è *Valzer sul fiume Perciora* di Lana Gogoberidze.

Brian De Palma:  
*Raising Cain*



Ancora un corpo bambino che penetra, sconnettendolo, un universo chiuso, insieme luogo imprigionante e atopico “angolo” della memoria. La casa dei genitori, il luogo originario, dove la bambina ritorna, irruzione della capacità originaria dell’immagine come memoria, è occupata, barrata, da una metafora paranoide del padre: un ufficiale del KGB in epoca staliniana. I luoghi concentrazionari si rispecchiano ellitticamente: la casa dove a poco a poco tra l’ufficiale e la bambina si stabilisce un gioco di reversibilità carcerato-carceriere, un rovesciamento continuo delle loro “spoglie” sentimentali (i vestiti “materni” e i flamencchi della bambina, irruzioni della memoria della madre, e l’uniforme appesa dell’ufficiale, e quel gioco di mani, mirabile, carezze alla reciproca immagine “spogliata” del ruolo) che ricorda il rapporto di sospensione nel *Servo* di Losey, e il campo di concentramento, allontanato nel bianconero abbacinante della distanza, dove è relegata la madre, persa nella deriva di lettere che non arriveranno mai e alla fine, insieme agli altri corpi di donna come lei “isolati” in un non-luogo dell’immagine, persi nel bianco vagare delle distese siberiane. Allora il “valzer” finale (o il “flamenco” e il “tango” del ricordo che contrappunta il film), sono le cifre “danzate” su una superficie ghiacciata che silenziosamente si incrina e da cui emergono i flussi di desiderio, su cui slitta ellitticamente il respiro di libertà del film. “Non c’è un rapire che non sia andare verso un movimento, così come non c’è una fuga che non sia andare incontro a un rapimento possibile e anticipato...”<sup>7</sup>

La sottrazione e il ritorno del corpo bambino, la sua trasformazione e il conseguente sfuggire alla legge e al nome del padre, la sua irruzione nelle viscere originarie della comunità o della “sacra famiglia” come un angelo giustiziere, il suo sottrarsi al tempo divergendo in un infinito trascendere, l’impossibilità di una sua “doma”, l’irriducibilità del suo essere animale di fronte alla parola del padre, il nascondersi creativo all’occhio del dio, per “sostituirsi” alla sua legge instaurando una legge mimetica, la legge divergente dell’apparenza luminescente del corpo che scompare e riappare.

Così, lungo queste figure, si muove il corpo-bambino in tre film: *Sondsbarn* scritto da Bergman e girato, in un paradossale “sdoppiarsi” del rapporto originario padre-figlio (essendo la storia, “lanterna magica”, del rapporto originario tra Ingmar e suo padre), dal figlio Daniel, *La discesa di Aclà a Floristella* di Aurelio Grimaldi, e *Olivier-Olivier* di Agneska Holland. Chi nasce di “domenica”, giorno del signore e giorno del padre (e ci sono nati padre e figlio), ha la vista divergente sui due tempi di Aion e Cronos, tempo trascendentale e tempo cronologico, vede al di là, anticipa il futuro e si apre la vista nella foresta del passato. Ancora il tempo (l’incubo dell’orologio e dell’anima tra-passata racchiusa nel corpo della grande pendola) e ancora l’acqua lustrale (il bagno finale o la caduta in acqua che segnano la violenza e insieme l’amore, quasi fisico, tra i corpi del figlio e del padre) fanno scorrere il figlio-fanciullo eterno e il padre-eterna legge lungo il fiume della memoria, ancora un fiume



“immaginale” che non ha né inizio né fine e che ricongiunge il puer al senex, nell’origine interminabile e nel processo di creazione continua: il film dei due Bergman è perlappunto una meditazione sul “formarsi” (raising) del processo creativo colto nella crucialità del rapporto con il “paterno”, colui che “presuppone” la “creatura”, così come l’opera. Le viscere della terra, le miniere “originari” luoghi da cui si cava lo zolfo, quasi come da un corpo materno, e però luogo tutto maschile di corpi che si scambiano senza identità, che sudano e “si violentano” in un disperato tentativo di liberarsi dalla legge del padre-padrone che li destina a questo inghiottimento, così come fece nel mito il Padre Tempo, Saturno. Imprigionato in un cattivo corpo genitoriale l’Aclà di Grimaldi, come un corpo sottile e luminoso (tal quale lo zolfo che piccona), perfora continuamente la terra per fuggire, e viene insistentemente picchiato, violentato, domato e invariabilmente a ogni “ratto” oppone una “fuga”, come se ogni violenza subita gli servisse iniziaticamente come ferita simbolica sulla carne tenera di puer per trasformarsi in un libero spirito della natura, come quel congiungersi finale con il mare, nella fuga truffautiana da “enfant-doinel-sauvage”, farebbe pensare. La stessa “letterarietà” e impaginazione da album fotografico del film, le sue stesse luci caravaggesche, insomma la stessa elaborazione “alessandrina”, “decadente”, delle immagini, così “scritte” e insieme così “fotografate” rendono al film di Grimaldi una iperbole che mentre può essere “irritante”, proprio nel senso di rendere arrossata e pruriginosa una superficie schermica che ci si aspetterebbe cruda e secca, ne costituisce anche il disegno, neckimpahiano nel senso di una violenza “arabescata” e di scrittura. Come in *Teorema* di Pasolini, *Olivier* della Holland, il corpo del figlio scomparso nell’orizzonte cieco della immagine, in un buco ellittico che divarica il film, ritorna “mutato” metamorfosi di un angelo selvaggio, ritorna proprio come immagine di ciascuno dei componenti della famiglia, come cifra mutabile e inidentificata, ad essere “come tu mi vuoi” per la sorella, per la madre, per il padre, nel nido incestuoso cocteauniano, “parents terribles”. Olivier, sembrerebbe, ha subito violenza e perciò è scomparso, o è morto, ma allora quell’altro Olivier non è l’Olivier “originario”, proprio letteralmente, è una copia, un simulacro, una immagine, qualcosa che è e non è, che compare e scompare, che intrattiene un rapporto psicocinetico col reale, proprio come sua sorella, doppio incestuoso, che sposta gli oggetti con la forza del pensiero. Ma è solo attraverso la figura del doppio sacrificale, dell’origine e del fondo selvaggio, ancora una volta solo nella trascendenza del corpo e nel suo ritorno, lungo il tempo dell’immagine, come una carne dalle ferite cicatrizzate (e la cicatrice del mozzicone rovente che ha piagato la carne della sorella nel solco tra i seni e su cui Olivier depone un bacio sensualissimo, è il segno di questa necessità di trascendere il corpo per far “risorgere” la carne) è possibile prima decomporre e poi ricomporre, in un aldilà “impossibile” e in un superamento delle identità, la “scena originaria”.

La discesa di Aclà a Floristella

Olivier Olivier

---

Nella pagina accanto:  
Edgar Reitz:  
*Die Zweite Heimat*

---