

ché; ma è talmente bella, d'una bellezza intollerabile per i suoi carnefici, da costringerli a coprire il suo volto con un fazzoletto. E questo fazzoletto, ancora sollevato dal respiro e dal mormorio ("fratelli, fratelli, fratelli...") diventa esso stesso intollerabile per noi spettatori. In ogni modo qualcosa, nell'immagine, è diventato troppo forte. Già il romanticismo si proponeva questo scopo: cogliere l'intollerabile o l'insopportabile, il dominio della miseria, e in tal modo divenire visionario, fare della visione pura un mezzo di conoscenza e d'azione.³⁰

Eppure, in ciò che pretendiamo di vedere non vi sono tanto fantasma e sogno, quanto apprensione oggettiva? Meglio ancora, non abbiamo una simpatia soggettiva per l'intollerabile, un'empatia che penetra quel che vediamo? Questo significa allora che l'intollerabile stesso non è separabile da una rivelazione o da un'illuminazione, come da un terzo occhio. Fellini simpatizza con la decadenza solo a condizione di prolungarla, di estenderne la portata "fino all'insostenibile" e scoprire sotto i movimenti, i volti e i gesti un mondo sotterraneo o extra-terrestre, "poiché il carrello diventa strumento di decollo, prova dell'irrealtà del movimento", e il cinema diventa non più impresa di riconoscimento ma di conoscenza, "scienza delle impressioni visive, che ci obbliga a dimenticare la nostra stessa logica e le abitudini della nostra retina".³¹ Ozu stesso non è il custode dei valori tradizionali o reazionari, ma il maggior critico della vita quotidiana. Egli deriva l'intollerabile perfino dall'insignificante, a condizione di stendere sulla vita quotidiana la forza di una contemplazione piena di simpatia o di pietà. L'importante è sempre che il personaggio o lo spettatore, e tutti e due insieme, diventino visionari. La situazione puramente ottica e sensoriale risveglia una funzione di veggenza, contemporaneamente fantasma e constatazione, critica e compassione, mentre le situazioni sensorie, per quanto violente, si rivolgono a una funzione visiva pragmatica che "tollerare" o "sopportare" quasi ogni cosa, dal momento che è presa in un sistema di azioni e di reazioni.

In Giappone, come in Europa, la critica marxista ha denunciato questi film e i loro personaggi, troppo passivi e negativi, a volte borghesi, a volte nevrotici o marginali, e che sostituiscono all'azione modificatrice una visione "confusa".³² Ed è vero che, nel cinema, i per-

³⁰ Paul Rozenberg vi vede l'essenziale del romanticismo inglese in *Le romantisme anglais*, Parigi, Larousse.

³¹ J.M.G. Le Clezio, "L'extra-terrestre", in *Fellini*, "l'Arc", n. 45, p. 28.

³² Sulla critica marxista dell'evoluzione del neorealismo e dei suoi personaggi cfr. *Le néo-réalisme*, "Etudes...", cit., p. 102. E sulla critica marxista al Giappone, in particolare contro Ozu, cfr. Noël Burch, *op. cit.*, p. 283. Bisogna sottolineare che in Francia la nouvelle vague, nel suo aspetto visionario, ha incontrato viva comprensione da parte di Sadoul.

sonaggi da ballata sono poco interessati perfino da quanto capita loro: sia alla maniera di Rossellini, la straniera che scopre la fabbrica, sia alla maniera di Godard, la generazione dei Pierrot-le-fou. Ma proprio la debolezza dei concatenamenti motori, i legami deboli sono adatti a liberare grandi forze di disintegrazione. Sono personaggi stranamente vibranti in Rossellini, stranamente comuni in Godard e Rivette. In occidente, come in Giappone, sono colti durante una mutazione, sono essi stessi dei mutanti. A proposito di *Due o tre cose che so di lei*, Godard disse che *descrire* è osservare delle mutazioni.³³ Mutazione dell'Europa dopo la guerra, mutazione di un Giappone americanizzato, mutazione della Francia nel '68: non è il cinema che si allontana dalla politica, diventa totalmente politico, ma in altro modo. Una delle due donne che passeggiano nel *Pont du Nord* di Rivette ha tutti gli aspetti di una mutante imprevedibile: in un primo tempo ha la capacità di identificare i Max, membri dell'organizzazione di asservimento mondiale, prima di subire una metamorfosi nel bozzolo ed essere trascinata poi nelle loro fila. Analoga l'ambiguità di *Le petit soldat*. Un nuovo tipo di personaggi per un nuovo cinema. Poiché quel che capita loro non gli appartiene, non li riguarda che a metà, essi sanno estrarre dall'avvenimento la parte irriducibile all'accadere: quella parte di inesauribile possibilità che costituisce l'insopportabile, l'intollerabile, la parte del visionario. Era necessario un nuovo tipo di attori: non solo quegli attori non-professionisti ai quali si era riallacciato il neorealismo ai propri esordi, ma quelli che potremmo chiamare dei non-attori professionisti o meglio degli "attori-medium", capaci di vedere e di far vedere più che d'agire, capaci talvolta di restare muti, talvolta d'intavolare una conversazione qualsiasi all'infinito, piuttosto che di rispondere o seguire un dialogo (come in Francia Bulle Ogier o Jean-Pierre Léaud).³⁴

Le situazioni quotidiane, come pure le situazioni-limite, non si segnano per qualcosa di raro o di straordinario. È solo un'isola vulcanica di poveri pescatori. È solo una fabbrica, una scuola... Passiamo a fianco di tutto questo, anche della morte, anche degli incidenti, nella nostra vita abituale o in vacanza. Vediamo, più o meno subiamo una potente organizzazione della miseria e dell'oppressione. E non siamo privi di schemi senso-motori per riconoscere queste cose, sopportarle o approvarle, comportarci di conseguenza, tenuto conto della situazione, delle nostre capacità, dei nostri gusti. Possediamo degli schemi per

³³ Cfr. *Jean-Luc Godard par...*, cit., p. 392.

³⁴ Marc Chevré analizza la recitazione di Jean-Pierre Léaud come "medium" in termini analoghi a quelli di Blanchot in "Cahiers du cinéma", n. 351, settembre 1983, pp. 31-33.

voltarci dall'altra parte quando questo è troppo sgradevole, per ispi-
rarci la rassegnazione quando è troppo orribile, per farci coinvolgere
quando è troppo bello. Osserviamo a questo proposito che anche le
metafore sono astuzie senso-motorie che ci suggeriscono qualcosa da
dire quando non si sa più che fare: sono schemi particolari, di natura
affettiva. Un cliché è appunto questo. Un cliché è un'immagine senso-
motoria della cosa. Come dice Bergson noi non percepiamo la cosa o
l'immagine intera, ne percepiamo sempre meno, ne percepiamo solo
quel che siamo interessati a percepire, o piuttosto quel che abbiamo
interesse a percepire, in ragione dei nostri interessi economici, delle
nostre convinzioni ideologiche, delle nostre esigenze psicologiche.
Abitualmente percepiamo dunque soltanto cliché. Ma se i nostri sche-
mi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un al-
tro tipo d'immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine in-
tera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmen-
te, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza, nel proprio carattere ra-
dicale o ingiustificabile, perché essa non deve più essere "giustifica-
ta", nel bene e nel male... L'essenza della fabbrica sorge e non si può
più dire "bisogna pure che le persone lavorino..." *Ho creduto di vede-
re dei condannati*: la fabbrica è una prigione, la scuola è una prigione,
letteralmente, non metaforicamente. Non si fa seguire l'immagine di
una prigione a quella di una scuola: sarebbe indicare semplicemente
una somiglianza, un rapporto confuso tra due immagini chiare. Al
contrario bisogna scoprire gli elementi e i rapporti distinti che ci sfug-
gono in fondo a un'immagine oscura: mostrare *in cosa e come* la scuola
è una prigione, i grandi complessi edilizi sono delle prostitute, i
banchieri sono degli assassini, i fotografi sono degli imbroglioni, lette-
ralmente, senza metafora.³⁵ È il metodo di *Comment ça va* (Come va)
di Godard: non accontentarsi di cercare, fra due foto, se "va" o "non
va", ma "come va" per ciascuna e per entrambe. Questo era il proble-
ma sul quale si chiudeva il nostro precedente studio, strappare ai cli-
ché un'immagine vera e propria.

Da una parte l'immagine ricade continuamente allo stato di cliché:
perché si inserisce in concatenazioni senso-motorie, perché organizza
o induce essa stessa queste concatenazioni, perché non percepiamo
mai tutto ciò che vi è nell'immagine, perché essa è fatta per questo
(affinché noi non ne percepiamo tutto, affinché il cliché ci nasconda

l'immagine...). Civiltà dell'immagine? In realtà è una civiltà del cli-
ché, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini,
non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci
qualcosa nell'immagine. Dall'altra, contemporaneamente, l'immagine
tenta continuamente di bucare il cliché, di uscirne. Non si sa fino a
dove può portare una vera e propria immagine: l'importanza di diven-
tare visionario o veggente. Non basta una presa di coscienza o un
cambiamento nei cuori (benché ci sia anche questo, come nel cuore
della protagonista di *Europa 51*, ma se non ci fosse nient'altro tutto ri-
cadrebbe allo stato di cliché, si sarebbero semplicemente aggiunti altri
cliché). Talvolta occorre ripristinare le parti perdute, ritrovare tutto
quel che non si vede nell'immagine, tutto quel che le è stato sottratto
per renderla "interessante". Ma a volte, al contrario, bisogna fare dei
buchi, introdurre vuoti e spazi bianchi, rarefare l'immagine, soppri-
mere al suo interno molte cose, aggiunte per farci credere che si vede-
va tutto. Bisogna dividere o fare il vuoto per ritrovare l'intero.

Il difficile è sapere in che cosa un'immagine ottica e sonora non è
anch'essa un cliché, al massimo una fotografia. Non pensiamo sola-
mente al modo in cui queste immagini ci ripropongono il cliché, appe-
na sono riprese da autori che le usano come formule. Ma a volte non
sono i creatori stessi a pensare che la nuova immagine deve competere
con il cliché sul suo stesso terreno, a porre l'enfasi sulla cartolina po-
stale, a esagerare, a parodiare, per cavarsela meglio (Robbe-Grillet,
Daniel Schmid)? I creatori inventano inquadrature ossessive, spazi
vuoti o sconnessi, perfino nature morte: in un certo modo arrestano il
movimento, riscoprono la potenza dell'inquadratura fissa, ma questo
non significa risuscitare il cliché che vogliono combattere? Per vincere
non è certo sufficiente parodiare il cliché, e nemmeno farvi dei buchi
e vuotarlo. Non è sufficiente scompigliare i legami senso-motori. Bisog-
na *associare* all'immagine ottico-sonora forze immense che non sono
quelle di una coscienza puramente intellettuale, e nemmeno sociale,
ma di una profonda intuizione vitale.³⁶

Le immagini ottiche e sonore pure, la macchina fissa e il montag-
gio definiscono e implicano proprio un aldilà del movimento. Ma
per la precisione non lo arrestano né nei personaggi, né nella cinepre-
sa. Fanno sì che il movimento non possa essere percepito in un'ima-

³⁶ A proposito di Cézanne, D.H. Lawrence ha scritto un importante testo a favore
dell'immagine e contro i cliché. Mostra come la parodia non sia una soluzione; e nen-
meno l'immagine ottica pura, con i suoi vuoti e le sue sconessioni. A suo parere, Cé-
zanne vince la battaglia contro i cliché più nelle nature morte che nei ritratti e nei paes-
saggi, cfr. "Introduction à ces peintures", in *Eros et le chiens*, Parigi, Christian Bour-
gois éditeur, pp. 253-264. Abbiamo visto come le stesse osservazioni si applicavano a
Ozu.

³⁵ La critica della metafora è presente tanto nella nouvelle vague, in Godard, quan-
to nel nouveau roman, in Robbe-Grillet (*Il nouveau...*, op. cit.). È vero che, più di re-
cente, Godard si vanta di una forma metaforica, per esempio a proposito di *Passion*: "i
cavallieri sono la metafora dei padroni..." (in "le Monde", 27 maggio 1982). Ma, come
vedremo, questa forma rinvia a un'analisi genetica e cronologica dell'immagine, molto
più che a una sintesi o comparazione d'immagini.