

TEORIA

Dagli Atridi a Shakespeare, la famiglia come foyers degli orrori, nido di crimini. Per gli utopisti se gli orrori fossero stati mostrati il vizio sarebbe sparito...

di Bruno Roberti

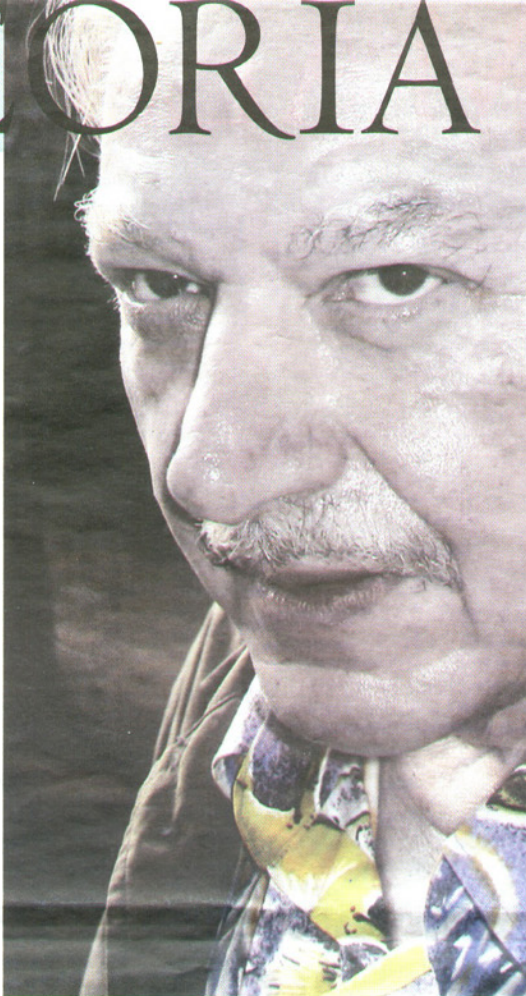
Dal numero 3 della rivista Fata Morgana - quadrimestrale di cinema e visioni (Pellegrini editore), diretto da Roberto De Gaetano e dedicata alla «Trasparenza» (uscirà il 5 febbraio), pubblichiamo parte della conversazione con il cineasta, critico e teorico francese Jean-Louis Comolli, autore del volume «Vedere e Potere», che aprirà un numero che contiene saggi di Mario Perniola, Marcello W. Bruno, Daniele Dottorini, Roberto De Gaetano, Rinaldo Censi, Vincenza Costantino, Luca Venzi, Alessia Cervini. Sito web: <http://fatamorgana.unical.it>, e-mail: fatamorgana.rivista@yahoo.it

Partirei da una tua considerazione: hai citato Bazin a proposito dell'idea che una inquadratura è anche un «nascondiglio», nascondere significa anche nascondere: «le cadre est un cache». Se esiste uno schermo che nasconde, o, come tu dici in «Voir et pouvoir», l'idea di schermo è qualcosa che contemporaneamente espone e nasconde, che cos'è diventato per te oggi questo rapporto tra mostrare e nascondere? Che cos'è la pratica del «fuori campo», una pratica precipuamente cinematografica, su cui peraltro tu hai molto lavorato.

Bazin ha detto appunto «le cadre est un cache», definizione paradossale ma molto ricca, molto fertile che cirioscrive il cinema nella sua epifania, fin dalla sua nascita. Il ruolo del non-visibile è più importante di quello del visibile. A differenza della fotografia, nell'inquadratura cinematografica il movimento agisce. Ciò vuol dire che dei corpi, delle figure, delle automobili, dei cavalli, tutto ciò che si muove, può entrare nell'inquadratura e diventare visibile e uscire dall'inquadratura e diventare invisibile. Si tratta di ciò che alcuni teorici definiscono erotizzazione dei bordi dell'inquadratura. I bordi del campo, del quadro, dello schermo sono eccitati perché soggetti a una continua apparizione-sparizione, entrata-uscita. Ciò vuol dire una logica binaria che è vicina a una logica pulsionale. La pulsione funziona sull'apertura-chiusura.

Anche in rapporto alla luce, apertura-chiusura dell'obiettivo o dell'otturatore...

Sì, è sempre un entrare-uscire, apparire-scompare, quando diciamo questo impliciamo necessariamente il fatto che la parte visibile è potenzialmente invisibile, e viceversa che l'articolazione delle due cose realizza l'inquadratura cinematografica. Tutto ciò che non è



■ FATA MORGANA ■ CINEMA E TRASPARENZA ■

Jean-Louis Comolli al palazzo di cristallo

visibile può diventare, e tutto ciò che è reso visibile può diventare invisibile. Dunque la funzione *cache* del *cadre* è un modo per definire ciò che è esattamente l'inquadratura cinematografica. Ed è precisamente ciò che appare, la porzione di visibile che è inquadrata all'interno di una porzione più grande che è non-visibile ma che potenzialmente può diventare visibile. Il fuori campo è, al tempo stesso, il «diventato» e il «diventare» del tempo. Ciò che è interessante è che il cinema stesso può essere definito (e definisce) il potenziale-visibile che è il potenziale-invisibile. Quindi il cinema articola, lavora, per così dire, riformula ciò che possiamo chiamare il «campo generale della visibilità», in cui si introduce un fattore di invisibilità, ciò che altri modi di rappresentazione non introducono, ecco perché il cinema è assolutamente innovativo. Succede, con il cinema, qualcosa che attiene alla trasformazione interna della visibilità nel suo potenziale «diventare», lavorato dall'invisibile. Il «campo del visibile», che è lavorato dall'invisibile, contiene in sé una attesa, un implicito di possibilità che qualcosa cambi, che succeda qualcosa che concerne il passaggio dall'invisibile al visibile, e viceversa. Il cinema radicalizza questo processo perché introduce un invisibile in stato di potenza, attivo. Si tratta di un'attivazione del-



l'invisibilità all'interno del «campo del visibile». Ciò è appunto l'apporto del cinema. Riattivare l'invisibile in attesa, o che viene atteso, formularlo spazialmente e temporalmente. Quando diciamo questo, introduciamo già qualcosa di importante. Ma la definizione baziniana di *cadre* come *cache* implica anche qualcosa di più e cioè che il cinema possa rendere percepibile esattamente ciò che non è inquadrato. Ciò che senza la nozione di inquadratura cinematografica resterebbe impercettibile. Ciò comporta ap-

Dall'alto: Jean-Louis Comolli; locandina del suo documentario «Rêves de France à Marseille» (2003) e una immagine dal suo film «Buenaventura Durruti, anarquista» (2000)



punto che una porzione del campo visibile diventa percepibile come non-visibile. C'è allora una modificazione profonda del «campo del visibile» con l'avvento del cinema (...).

La questione della «trasparenza», una questione che ti appare ed è connessa al tuo lavoro. È possibile secondo te dire che esiste una «buona» e una «cattiva» trasparenza (come in Hegel c'è un «buono» e un «cattivo» infinito)? Tu dici che il dispositivo cinematografico «implica» un filtro, cioè la restituzione del reale come fantasmatico, come un «altro» reale. Uno schermo trasparente si interpone tra l'occhio e il reale, qualcosa perviene al nostro sguardo attraverso uno schermo, un diaframma trasparente, un filtro invisibile. Questa sarebbe una buona trasparenza? Una trasparenza implicita nel rapporto tra visibile e invisibile. Esiste una cattiva trasparenza che implica invece un «tutto visibile», senza resto, l'impossibilità che resti qualcosa al di fuori del visibile. In «Vedere e potere» tu definisci ciò la «saturazione del sociale», l'ipervisibile. Nel cinema «resterebbe» un rapporto continuo tra visibile e invisibile. In che senso secondo te il filtro, la trasparenza, può essere una «buona» trasparenza, cioè può «permettere» la visione?

Non so fino a che punto, seguendo il tuo ragionamento, si può parlare di buona e cattiva trasparenza. Mi sembra che ci sia una determinazione storica che fa funzionare oggi la nozione generale di trasparenza. La metafora della trasparenza oggi si può collocare e trasferire su tutta una serie di piani. Risulta quindi difficile preservare un concetto di trasparenza cinematografica, dal momento che questo concetto è inserito in una rete di significazioni storiche, che fa sì che la trasparenza sia diventata un termine politico, e questa accezione politica non era necessariamente presente agli albori del cinema, e forse nemmeno all'epoca in cui i «mahaboniani» parlavano di «messinscena trasparente».

Per i critici dei Cahiers, allora, la «buona trasparenza» della messinscena hollywoodiana nascedeva qualcosa...

Appunto la messinscena. La messinscena era nascosta, lo era proprio perché trasparente. Oggi il termine «trasparenza» non può limitarsi all'aspetto tecnico-stilistico, ma va rimesso in circolazione nell'ambito di una polissemia, di un insieme polisemico del termine «trasparenza». Qualcuno ad esempio ha detto *glaucos*, e ciò ha a che fare con la storia...

C'è un tasso storico-politico del termine...

Non lo si può più isolare. Ed è molto interessante perché dimostra come il linguaggio è preso nelle maglie della storia, non è innocente, è implicato. Tra la fine degli anni 70 e la metà degli anni 80, in questo senso l'estrema sinistra subisce un crollo, va in crisi, e si installa la potenza dei media. Assieme a ciò si consolida la pretesa che tutto sia accessibile. E nel tutto accessibile c'è la pretesa che tutto sia visibile. Parallelamente a ciò emerge la nozione di trasparenza. La trasparenza diventa una parola d'ordine mediatica. I media si impadroniscono della nozione di trasparenza. Il «quarto potere» dei media è connesso alla possibilità di desiderare, immaginare, fabbricare un tutto trasparente, i media assumono la funzione di svelare ciò che è nascosto. Pretesa di «dire la verità» contrapposto al gioco delle finzioni, delle menzogne. Ciò diventa fideistico, il «credo» dei media, o la loro credenza. Il motivo della trasparenza diventa un motivo ideologico. Di questo si fa carico la classe poli-

tica in generale. Per cui la necessità della trasparenza diventa un inganno. Evidentemente niente è diventato trasparente, e questa fissazione della trasparenza instaura il falso, la trasparenza e l'inganno, il trasparente è il falso. Evidentemente, come sempre, il segreto è ben custodito. La trasparenza diventa un atto di fede, una credenza, una superstizione. In realtà niente è trasparente. Dunque si tratta di una trasparenza proiettata. Si tratta di immaginario, di fantasmizzazione. Si è indotti a fare un collegamento storico. Gli utopisti, tra XVIII e XIX secolo, avevano immaginato la «casa di cristallo». Una casa trasparente, un'abitazione dalle pareti di vetro, trasparenti.

E insieme si elaborò il luogo del «panottico»...

Sì, ma sul panottico si è molto lavorato. Si è meno pensato alla «casa di cristallo»...

Ciò è connesso anche alle Esposizioni Universali...

Sì, in quel caso è il «palazzo di cristallo», è il mercato, la fantasmagoria delle merci. Il concetto del tutto-esposto, l'esposizione appunto universalizzata. La «casa di cristallo» per gli utopisti equivale a dire: se le mura degli interni familiari diventano trasparenti tutti possono vedere quello che succede nel privato della famiglia, con i suoi orrori. Dagli Atridi a Shakespeare la famiglia è sempre stata il foyers degli orrori, il nido di crimini. L'utopia sosteneva che se questi orrori fossero stati mostrati rendendone trasparente il luogo, allora il vizio sarebbe sparito. Tutto sarebbe stato sovraesposto, esibito allo sguardo del pubblico. Tutto sarebbe stato sotto lo sguardo i tutti, per le turpitudini non avrebbero avuto più senso: è la televisione! La logica stessa del Panopticon, però applicata alla famiglia, il nucleo familiare esposto agli occhi di tutti.

Questo sapere di essere osservati, per gli utopisti implica che la famiglia «recita» il non-vizio, o un vizio sottoposto a osservazione: sapendo di essere guardati, il vizio scompare proprio perché viene in qualche modo nascosto, dissimulato...

Ciò viene da molto lontano, dalle radici del pensiero umano, c'è un legame tra segreto e orrore. Il segreto è il luogo dell'orrore, o l'orrore è il luogo del segreto. È un nesso che ci attraversa da sempre, e che la psicanalisi ha esplicato.

È anche la tragedia greca. Nel tragico l'orrore è il fuori campo, il delitto fuori scena...

C'è un nido segreto-orrore. Nella modernità con una mossa ideologica, togliendo dal campo il segreto si pensa di eliminare l'orrore. C'è uno schema ideologico che suppone il fatto che sia possibile una società senza orrore. Da quel momento in poi la stessa nozione di società cessa di implicare il segreto e l'orrore. Gli utopisti hanno introdotto una nozione politica di trasparenza. È esplicitamente programmata nella città ideale di William Morris. (...) Mi sembra che la costruzione di una società si fondi necessariamente su una parte di orrore, parte che deve essere scongiurata, e l'orrore respinto. Si vedano Freud e René Girard, ma anche Foucault. (...)

Il desiderio di vedere (la pulsione scopica) è affascinata dalla trasgressione dei limiti del visibile, l'immotabile, l'insopportabile: tutto questo è la storia dell'occhio. La storia del desiderio come ciò che si consuma di fronte all'evanescenza del suo oggetto.