

Chiara Cappelletto

Sulla storicità dell'immagine filmica

Paradossi intorno a Giovanna D'Arco e a una zolla di terra

Se si ripercorre la consistente filmografia dedicata alla figura di Giovanna D'Arco [1], si può notare come ciascuna pellicola ne sottolinei, anche al proprio interno, tratti diversi quando non contraddittori. In particolare, la vocazione religiosa, l'intento patriottico delle sue gesta, la determinazione guerriera e la sprovvedutezza di fanciulla del popolo, emblematicamente incarnata dal volto stranito e limpido di Ingrid Bergman in *Jeanne D'Arc* di Victor Fleming, sono i registri cui per lo più viene fatto ricorso. Si è inoltre considerato il contesto sociale in cui Giovanna crebbe, come ha fatto ad esempio Jacques Rivette nella prima parte di *Jeanne la Pucelle*. Per quanto riguarda invece lo studio della sua psicologia, questa sembra venir risolta con maggior facilità, delineando una più o meno marcata personalità isterica attribuita, di volta in volta, alla pastorella ignorante piuttosto che al soldato impavido.

Forse la malia che Giovanna D'Arco ha continuato a esercitare lungo i secoli, sollecitando scrittori e studiosi [2] fino a colpire il nostro immaginario di uomini moderni, risiede in quella speciale commistione di impazienza e calma incarnate da un donna protetta dalla stessa solitudine cui è condannata e che non rinuncia a far valere con una impudenza insieme pervicace e mite. Questo sembra infatti essere il tratto che permane e ricorre nelle sue pur diverse rappresentazioni.

Occorre però comprendere se la ragione per cui il cinema è tornato tante volte a cimentarsi con un simile soggetto riguardi una caratteristica propria di questo *medium*, e cioè il fatto che la settima arte sfida la possibilità di narrare il divenire di una storia intesa come perdita, della Storia, dando un volto ai suoi fantasmi. Questo articolo vorrebbe provare a discutere se e come sia possibile mostrare attraverso le immagini di un film, cioè di un'opera di finzione, il carattere storico di un fatto realmente accaduto, realizzando ciò che si

intende con l'espressione *film storico*. Occorre tener presente che il *medium* cinematografico produce un tipo di immagine che nasce come infinitamente riproducibile [3] e che dunque, in linea di principio, è del tutto indifferente alle metamorfosi che il tempo può arrecare al suo supporto materiale, tanto più ora con la riproduzione in digitale. Per l'immagine filmica in particolare, anzi, e cioè per un'immagine la cui fruizione è svincolata dalla presenza materiale dell'oggetto film, la *pizza* - cosa che non vale invece per la foto, ancora legata alla stampa -, si potrebbe parlare di immagine *trans-storica*, una volta che si faccia astrazione dalle cifre stilistiche che caratterizzano ciascun determinato film, le cui riprese sono state fatte in condizioni date, in un dato luogo e in un dato momento. Tale immagine infatti sembra in grado di esercitare uno speciale esercizio di contemporaneità tra il momento passato della ripresa e quello sempre presente della fruizione, che risultano così ricongiunti, obliterando la distanza temporale che li separa di fatto.

1. Ventimila ritratti per nessun volto. Giovanna D'Arco tra documento e immaginazione

Da un punto di vista metodologico ed epistemologico, il *soggetto* storico di un film ripropone la questione, a lungo discussa in storiografia, del rapporto tra retorica e prova, e cioè del rapporto che sussiste tra la strategia con cui viene condotta la costruzione narrativa di un fatto e il documento che attesta come proprio questo certo avvenimento sia realmente accaduto [4]. È all'interno di tale tensione che si gioca la possibilità stessa della memoria, tanto privata quanto collettiva, di ciò a cui non abbiamo potuto assistere di persona, di quanto è accaduto prima di noi e lontano, in un altro tempo e in un altro luogo [5]. Nel dominio dell'immagine il problema della salvaguardia e dell'attualizzazione dei ricordi nasce e si declina innanzitutto alla luce del fatto che l'immagine, per sua costituzione, ci rende presenti alla nostra assenza, assumendo e risolvendo così l'oblio che di ogni ricordo possibile disegna i margini [6]. Ciò vale in due sensi. Da un

lato ogni immagine, una volta impressa, pone di fronte al momento in cui è stata colta, al momento cioè in cui qualcuno ha scattato una fotografia o ha ripreso una scena. Questo è vero, certo, per ogni manufatto e per ogni immagine, dalla maschera di Agamennone al ritratto dei coniugi Arnolfini alle serigrafie di Marilyn Monroe, ma la ragione per cui nel caso dell'immagine fotografica o filmica si tratta di un aspetto specificamente rilevante è che l'azione compiuta, il produrre un'immagine, è *contemporanea* all'evento colto da quella stessa immagine, che dunque è e rimane a sua volta contemporanea a ciò che è ritratto. Ne deriva, ed è il secondo punto e quanto ci interessa qui, che tale immagine, ritraendo il proprio oggetto, ci rende presenti al tempo in cui quanto viene ritratto è esistito, e questo per il solo fatto di averlo ritratto [7].

Si tratta di un tipo di relazione temporale indipendente dall'ampiezza dello scarto che separa il momento della fruizione da quello in cui i soggetti sono stati ripresi. Tuttavia, tanto più l'arco temporale aumenta, superando la vita come unità di misura, tanto meno siamo in grado di trovare conferme o smentite dell'accaduto e delle sue modalità. Quando poi non è propriamente un fatto a essere dato in immagine, ma un evento, un periodo, una storia, l'eventuale precisione realistica con cui la fotografia rende figurativamente volti, persone e cose e con cui ottiene di garantirne l'esistenza e le fattezze, risulta d'importanza secondaria rispetto alla *vividezza*, alla *evidenza*, per usare ancora categorie retoriche adottate dalla storiografia, della narrazione. Il cinema dunque, con i suoi volti d'attore, maschere neutre, e la capacità di mostrare il tempo e i suoi patemi attraverso il movimento, sembra essere l'arte destinata al racconto del passato e del suo trascorrere.

Ecco allora che la vicenda di Giovanna D'Arco risulta il soggetto cinematografico più adatto per indagare le sfide e i limiti che incontra un film storico. Innanzitutto, l'eroina di Francia è per noi due volte priva di volto: non solo ne manca un qualsiasi ritratto, una effigie che ne documenti le sembianze, ma il suo viso, il suo corpo furono bruciati. In tal modo siamo risparmiati dall'imbarazzo di un qualsiasi tentativo

di fedeltà imitativa. Lo ha mostrato con inappellabile evidenza Robert Bresson nella scena finale del suo *Le procès de Jeanne D'Arc* del 1962: il fuoco si spegne, il fumo si dirada, gli inquisitori guardano il rogo. Il corpo è scomparso, inquadrati al centro della scena solo il tronco di legno bruciato e le pesanti catene fumanti. André Malraux lo avrebbe detto con pari chiarezza nel discorso commemorativo che tenne nel 1964: *O Giovanna, senza sepolcro e senza ritratto. Tu che sapevi che la tomba degli eroi è il cuore dei vivi, poco importano le tue ventimila statue, senza contare quelle delle chiese. A tutto ciò per cui la Francia fu amata, tu hai dato il tuo volto sconosciuto.*

Questa donna priva di volto è d'altra parte uno dei personaggi meglio conosciuti del XV secolo, come ha evidenziato Jacques Le Goff ricordando la mole della documentazione dei due processi a lei intentati giunta fino a noi. Proprio attraverso questa documentazione, essa ci resta tuttavia intimamente misteriosa [8]. Ancora lo storico francese ha sottolineato come le sue dichiarazioni, pur riportate fedelmente, siano state redatte nella lingua dei giudici:

Il fossato culturale che separa Giovanna da chi la circonda, i politici, i militari e gli ecclesiastici, nel XV secolo e, da allora, dai suoi storici ha permesso ogni interpretazione. La storiografia di Giovanna D'Arco è così diventata il condensato dell'evoluzione della storiografia dal XV secolo ai nostri giorni. Per lo storico di oggi, questa evoluzione non è meno interessante della storia stessa di Giovanna. Come sappiamo, ci sono una Giovanna D'Arco gotica, una Giovanna D'Arco rinascimentale, una Giovanna D'Arco classica, una Giovanna D'Arco dei Lumi, una Giovanna D'Arco romantica, una Giovanna D'Arco nazionalista, ecc. [9]

La sua figura viene dunque alla storia sotto il segno dell'ambiguità. Cartina di tornasole dei criteri stessi dell'indagine storiografica, a cavallo tra mito e storia, retorica e documento, ogni attrice può in linea di principio prestarle il proprio volto senza timore di risultare

inadatta. Da questa dialettica di prove e incongruenze emerge tuttavia ineludibilmente la sua esistenza, e la quantità di informazioni che ne abbiamo è sufficiente per costringerci a porci il problema della veridicità delle sue rappresentazioni. Tale costrizione investe la realizzazione di un film storico.

2. Carnalità del fatto e pateticità dell'immagine

Queste prime considerazioni non devono però indurre a risolvere la questione riconducendo in modo semplificato i film dedicati a questa figura storica nell'alveo di un certo eventuale genere cinematografico. Al contrario, ed è la seconda ragione dell'interesse che il cinema ha dimostrato per Giovanna D'Arco, quanto ne rende unica la figura e i tentativi di rappresentarla dipende dal fatto che la sua storia, tanto più nella misura in cui arriva documentata dagli atti processuali, è la storia di visioni invisibili e di voci inudibili. Furono loro a offrire il destro per l'accusa di eresia per la quale verrà istruito un *processo in materia di fede*, secondo le parole con cui esordisce il Presidente del tribunale, Monsignor Pierre Cauchon, vescovo di Beauvais, nella prima udienza pubblica del 21 febbraio 1431, sapendo invece di inaugurare un interrogatorio il cui valore sarebbe stato assolutamente politico, come sarà politico il processo di riabilitazione, venticinque anni più tardi, chiamato a sancire la giustezza della cacciata degli inglesi dal suolo francese, e ancora quello di canonizzazione del 1920, che la proclamerà santa.

Voci inudibili e visioni invisibili, di cui Giovanna rivendica l'intima privatezza e insieme la loro effettività, sono dunque il filo conduttore del processo che le venne intentato con l'accusa di stregoneria, che figura accanto ad altre imputazioni, tra le quali le principali sono: portare abiti maschili, aver tentato il suicidio scappando dalla sua prima prigione, il rifiuto di sottomettersi alla Chiesa militante. Indipendentemente dal merito delle imputazioni mosse, in modo implicito esse si rifanno tutte a un capo d'accusa fondamentale, l'idolatria - anche di idolatria infatti

Giovanna sarà ritenuta colpevole -, come si evince da numerosi passaggi dell'interrogatorio. Tra i più significativi è il seguente (lo ripercorriamo ricordando che alle domande in materia di fede l'imputata opporrà sempre come risposta di poterne dire solo in confessione, salvo poi concedere qualcosa ai suoi giudici una volta che le voci - così lei - gliene avessero dato il permesso):

Giudice: Da martedì scorso ti sei incontrata con santa Caterina e santa Margherita? Giovanna: Sì, ma non so a che ora. Giudice: In quale giorno? Giovanna: Ieri e oggi. Non passa giorno senza che io le senta. Giudice: Le vedi sempre con lo stesso vestito? Giovanna: Le vedo sempre nello stesso modo. Hanno il capo cinto da ricche corone. Quanto ai vestiti non ne so niente. Giudice: Come fai a distinguere se quello ... quella cosa che ti appare sia uomo o donna? Giovanna: Eh, li riconosco dalle voci e dalle rivelazioni che mi fanno ... Giudice: Che specie di figura ti appare? Giovanna: Il viso. Giudice: E le sante che ti si rivelano, hanno capelli? Giovanna: Strana domanda! Giudice: Vedi qualcosa proprio tra i capelli e la corona? Giovanna: No. Giudice: I capelli sono lunghi fino alle spalle? Giovanna: Non ne so proprio niente. Non so se ci sono anche braccia o altre membra. Parlano molto bene, con gentilezza; e, io, le capisco, benissimo. Giudice: Come fanno a parlare se non hanno né braccia né gambe? Giovanna: Mi rimetto a Dio. [10]

Oltre a questo, molti altri passi vertono sulle fattezze che i santi avrebbero avuto durante le loro apparizioni. Sul loro calore, il loro profumo, le ali, le acconciature, le posture e gli abiti. Vertono dunque su che cosa Giovanna ha visto, dove la vista non è l'intuizione mistica o intellettuale, ma la facoltà sensibile del vedere. In una prospettiva religiosa l'alternativa si pone tra venerazione e adorazione: se la prima è ammessa, la seconda è bandita, scambiando la realtà fisica dell'immagine con ciò che in essa è descritto in forma di figura, e che

solo merita di essere venerato. Per quanto ci interessa qui, notiamo che sono le domande degli inquisitori a suggerire risposte di tipo idolatrico, ammettendo, per il modo stesso in cui vengono formulate, la possibilità di confondere l'icona con l'idolo, il prototipo con le sue sembianze umane [11], lì dove Giovanna oppone invece una certa resistenza.

Ora, lo scacco in cui i giudici vogliono mettere l'imputata rispetto alle sue visioni è il medesimo cui andiamo incontro noi in un film sulla figlia di Isabelle e Jacques D'Arc. Un film su Giovanna D'Arco sta alla vicenda della Pulzella di Orleans come l'interrogatorio alle sue visioni. L'invito dei giudici a pervertire lo statuto dell'immagine dandole corpo come garanzia di esistenza, è analogo all'illusione cinematografica alla luce della quale il film ci invita a credere che quella storia si sia svolta in quella forma, attraverso quei gesti. Un film su Giovanna D'Arco investe dunque la possibilità stessa di girare un film storico, che non va quindi confuso con un film in costume. Tuttavia, anche se Giovanna è esistita, come è esistita, anche se avesse visto quanto dice di aver visto, di ciò non è possibile dare sensibilmente conto, se non facendolo esplicitamente sul piano della pura invenzione fantastica [12]. Altrimenti, si risulta in un caso idolatri, nell'altro falsari.

Un film storico dedicato a Giovanna D'Arco che voglia raccontarne in modo veridico la storia produce dunque un paradosso. Tale carattere paradossale è stato affrontato nel modo più puntuale e impavido da Carl Dreyer. Fin dal titolo egli indica la soluzione cui si affida per risolverlo. *La passion de Jeanne D'Arc* [13] mostra la passione della donna, con un'eco implicita alla Passione di Cristo [14], mostrando con ciò, prima del fatto storico, una disposizione dell'anima che prende forma man mano che il film procede e, per differenza, tanto più quanto più esso si costruisce sulla falsariga degli atti processuali. Dreyer, che era stato cronista giudiziario dal 1936 al 1941, rivendica anzi una sorta di scrupolo filologico, che corrisponde per altro alla sua attenzione per la scrittura e il testo: nella prima scena due mani sfogliano i quaderni in cui sono stati manoscritti gli interrogatori. Si immaginano gli occhi che li stanno leggendo. Esibizione di documenti reali, chiamati a

testimoniare che quanto verrà narrato nella finzione è effettivamente accaduto. Nei sottotitoli viene rilevata addirittura la precisione con cui all'epoca sono stati riportati i passaggi dell'interrogatorio. Quasi una nota a piè di pagina, un testo scorre informando sulla loro collocazione, la Biblioteca della Camera dei Deputati di Parigi. Avvertiti della realtà dei fatti, entriamo finalmente in una sala grande e spoglia, con un freddo pavimento di lastre di pietra, alcune guardie, il pubblico, finestre alte e lontane. I giudici assisi attendono con spudorata determinazione, unita a un'iniziale clemenza di modi, avvolti da vesti ampie e scure, quasi a provocare l'imputata e il suo abito semplice. M.lle Falconetti entra e Giovanna D'Arco resta in scena solo con il suo viso. Qui inizia il racconto filmico di Dreyer.

Sempre ripreso in primo piano, il volto nudo della Falconetti si modula e palpita sotto la luce che percorre e aderisce ai rilievi delle orbite degli occhi sgranati e alla pelle liscia, mentre i giudici, come animali da caccia, lo puntano con occhi indagatori incassati nei volti rugosi. Quasi una carrellata di fisiognomie possibili, l'animazione delle incisioni di Charles Le Brun sulle espressioni delle passioni: il loro disprezzo, l'orrore, lo spavento, la collera e, sul volto di Giovanna, il pianto, l'estasi, e ancora la compassione su quello del giudice che abbandona l'udienza e per questo verrà ucciso [15]. Ripresi il più delle volte da sotto in su, gli inquisitori hanno una gestualità lenta e magniloquente, muovono in modo eclatante braccia e sopraccigli, emergendo dalle pareti della sala come i doccioni nelle chiese gotiche. Il volto dell'imputata è invece privo di intenzione, anche se non remissivo, gli occhi garbatamente distratti dal mondo esterno, il sorriso e il pianto sempre rivolti altrove, più in là, a un interlocutore per noi invisibile. Nessun velo di sorpresa, di stupore, di spavento, semmai una traccia di familiarità quando evoca le visioni. D'altra parte, aveva detto al processo: *[gli angeli] li ho visti con i miei occhi, visti come li vedono tutti* [16]. Una frase involontariamente impietosa verso i suoi giudici, tacciati così di una irrecuperabile cecità dell'anima. I loro occhi attivi e ciechi, spesso chiusi come fessure per via di tutto quel loro accigliarsi, di contro a quelli fermi di Giovanna, capaci di vedere l'invisibile: è

una contrapposizione che si modulerà lungo tutto il film, contribuendo a dargli un ritmo a tratti incalzante.

L'azione del processo vero e proprio è affidata alle mosse degli inquisitori, alla fisicità con cui sostengono il susseguirsi serrato delle domande, formulate e ripetute indipendentemente da quanto l'imputata sa o può dire per soddisfarle, lì dove invece Giovanna, semplicemente, sta. Ferma, quasi fissa. Se i primi strabuzzano gli occhi, le poche lacrime della seconda scendono senza battito di ciglia, come regolari perle di vetro. Scongiurando il pericolo di falsificazione, Dreyer separa il mondo della sensibilità e della carnalità semplicemente umane da quello delle irrapresentabili immagini ultraterrene. Il primo è affidato alle smanie degli inquisitori che si sbracciano con foga confinati al di qua del loro bancone, per poi salire e scendere le scale della prigione con una rapidità contraddetta dalla calma e dalla lentezza del passo dell'imputata. Il secondo è protetto dagli occhi dell'anima di Giovanna, seduta compostamente di fronte a loro e che, altrettanto compostamente, trascina le proprie catene.

L'intento del regista danese era quello di mettere in scena una *mistica realizzata*. Raccontando come avesse iniziato a interessarsi al soggetto di Giovanna D'Arco, egli ricorda l'attenzione crescente che in quegli anni le veniva riservata in Francia dopo il processo di canonizzazione, oltre all'interesse cui lo avevano mosso lo scritto di Bernard Shaw [17] e il saggio di Anatole France [18]:

Ero consapevole delle esigenze specifiche di questo progetto. Trattare il tema come facevano i film in costume avrebbe forse potuto permettere di descrivere il XV secolo e il suo ambiente culturale, ma così ci si sarebbe limitati a sollevare un confronto con altre epoche. Si trattava al contrario di fare in modo che lo spettatore venisse assorbito dal passato; gli strumenti erano multiformi e nuovi. [19]

Ciò non significa però che fosse il carattere di passato del fatto a interessarlo. Se infatti egli riconosce che

era necessario studiare seriamente i documenti del processo di riabilitazione ... - tuttavia, dice - non studiavo l'abbigliamento e le altre caratteristiche dell'epoca. L'anno dell'avvenimento infatti mi sembra tanto poco importante quanto la sua lontananza dal presente. Volevo interpretare un inno al trionfo dell'anima sulla vita. [20]

Proprio per l'insistenza sul lato interiore, spirituale, della vicenda, la linea registica di Dreyer, tendendo a disincarnare la protagonista, produce un effetto di tragica ironia che sottolinea il carattere paradossale del processo, rispetto ai cui atti egli sceglie di riportare significativamente i passaggi che consentono di denunciarlo nel modo più palese, relativi alle fattezze di San Michele, e alle domande che vertono sul modo in cui Giovanna poteva sapere se fosse uomo o donna, nudo o vestito, se avesse i capelli lunghi o meno. Non è infatti possibile portare prove pubbliche a sostegno di una visione per sua natura intima e che non può essere portata in scena. Questo viene mostrato per assurdo in due sequenze emblematiche. Nella prima, la domanda se gli angeli avessero le ali è accompagnata da una mimica grottesca del giudice che solleva le braccia aprendo le maniche, a mimarle. Nella seconda, un altro giudice, chiedendo se i capelli dei santi fossero come i nostri, porta sornione la mano ai propri. Dreyer denuncia in tal modo l'intento degli inquisitori di far cadere Giovanna nell'errore di dar figura sensibile alle sue visioni.

L'ironia con cui viene trattata qualsiasi pretesa imitativa e la distinzione tra la carnalità del processo - carnalità letterale, si pensi all'uso della tortura - e la spiritualità della posizione di Giovanna danno ragione della lettura che in *L'immagine-movimento* Deleuze ha proposto del film. In esso troviamo ciò che il filosofo francese ha letto attraverso la contrapposizione tra quanto egli chiama *qualità-potenza*, vale a dire gli affetti, e i fatti. La prima è data innanzitutto nei primi piani di cui è costituito *La passione di Giovanna D'Arco*. Si tratta, dice Deleuze, di *immagini-affezioni*: *Sono come punti di fusione, di*

ebollizione, di condensazione, di coagulazione [21]. *La qualità-potenza non si confonde con lo stato di cose che l'attualizza* [22], poiché è libera dal carattere individuale che è invece proprio di ciascun fatto, di ciascun volto, anche se non può prescindere per esprimersi. Questo si vede chiaramente se riandiamo alle domande degli inquisitori, cioè al motore del processo. Non è per il loro significato che esse contano nel film. Da un lato infatti nulla di davvero significativo può accadere durante l'interrogatorio di un processo la cui sentenza, che noi per altro conosciamo, è già stata emessa; dall'altro le domande, anche se è possibile leggerne il labiale, sono scritte nei titoli che interrompono il fluire delle scene. Dal punto di vista dell'immagine, dunque, esse valgono per la qualità espressiva delle smorfie delle bocche, delle labbra mentre scandiscono le parole che precipitano sulla testa di Giovanna. Non la lampada e la lama del coltello di Jack lo squartatore, scrive Deleuze, ma il luccichio sulla lama del coltello [23].

È questa qualità di possibilità espressiva che dà densità patica al film di Dreyer, giustamente definito dal filosofo francese il *film affettivo per eccellenza* [24]. Proprio in tale qualità affettiva risiede la *passione* di Giovanna D'Arco che il regista mette in scena. Ne *La passione di Giovanna D'Arco*, scrive Deleuze:

sussiste tutto uno stato di cose storico, ruoli sociali e caratteri individuali o collettivi, connessioni reali tra di essi, Giovanna, il vescovo, l'Inglese, i giudici, il regno, il popolo, insomma, il processo [25] - *ma se - è la collera del vescovo ed è il martirio di Giovanna; però delle parti e delle situazioni sarà conservato solo ciò che è necessario, perché l'affetto si sprigioni e operi le sue congiunzioni, tale potenza di collera o di scaltrezza, tale qualità di vittima e di martire.* [26]

La passione di Giovanna è il ritmo con cui il suo volto si ostende, tagliato in primi piani spesso obliqui, inconseguenti, che fanno da controcanto al procedere delle domande con la loro presunta logicità. Essa sta al processo che le viene intentato come l'esecuzione allo

spartito, e non per l'interpretazione della Falconetti, ma per il modo in cui la luce si riflette sulla sua guancia ampliandone, ammorbidendone o indurendone la superficie, non per la grandezza della solista, ma per la qualità del legno del violino che risponde all'umidità dell'aria. Questa linea di analisi porta però a distinguere, almeno da un punto di vista concettuale, quanto invece un film non può che mostrare insieme. Il senso e il significato, l'espressione e la figura, l'interpretazione e l'accaduto, la permanenza dei tipi di esperienze possibili e la puntualità del fatto. La passione e il processo. Polarità che, nel cinema, si tengono l'un l'altra.

Ciò emerge chiaramente in una scena che può essere presa come dichiarazione di poetica dell'intero film: nella cella della prigioniera, provata dall'interrogatorio, il sole proietta sul pavimento l'ombra dell'inferriata alla finestra. Una croce appare agli occhi di Giovanna, che si rianima. Scrive André Bazin:

Il fantastico al cinema è consentito solo dal realismo irresistibile dell'immagine fotografica. È essa a imporci la presenza dell'inverosimile, a introdurlo nell'universo delle cose visibili. [27] - D'altra parte - ciò che piace al pubblico nel fantastico cinematografico è evidentemente il suo realismo, voglio dire la contraddizione fra l'oggettività irrecusabile dell'immagine fotografica e il carattere incredibile dell'avvenimento. [28]

Tale contraddizione declina ulteriormente quella indicata sopra tra gli occhi acuti e miopi dei giudici attenti alla oggettività materiale delle immagini, e le incredibili visioni della loro imputata. Bazin svolge queste riflessioni argomentando contro la contrapposizione tra il cinema documentario e il cinema di evasione. La figura, oggettivata nell'immagine, viene assunta e integrata dalla costruzione fantastica della storia. Se Dreyer dà realtà all'invisibile usando in tutta la sua potenza la violenza oggettivante della fotografia e la sua forza magica di presentificazione, è attraverso la capacità sovversiva dell'inquadratura

che costruisce la narrazione filmica, ritenendo che il cinema debba liberarsi dall'abitudine alla mera riproduzione fedele che gli viene dalla fotografia:

Ci siamo lasciati ipnotizzare dalla fotografia. Eccoci ora di fronte alla necessità di liberarcene. Dobbiamo servirci della cinepresa, per sopprimere la cinepresa. [29]

Il presupposto concettuale e culturale sotteso alle posizioni di Dreyer e Bazin è quello della verosimiglianza, sviluppando posizioni che sono già in nuce in quanto sosteneva Aristotele a proposito della preferibilità di una storia falsa ma verosimile rispetto a un racconto vero ma incredibile. In *Passione* dove, al contempo, il fatto è vero e il racconto deve risultare verosimile, Dreyer si preoccupa in primo luogo di non sovvertire il decorso temporale, violando la logica del prima e del poi che consente lo sguardo retrospettivo - e precorritore -. Egli colloca infatti la vicenda in un sobrio scenario genericamente medievale, eliminando ogni troppo precisa aspettativa di fedeltà mimetica. Quanto poi ai dettagli scenici, se il paio di occhiali portati da un attore sono simili a quelli che si vedono in alcune miniature del XV secolo, e lo stesso vale per gli elmi delle guardie inglesi [30], è perché egli si premura innanzitutto di evitare l'anacronismo più che non di ricostruire un ambiente e un'epoca. Inoltre, Dreyer non ha trovato in M.lle Falconetti un volto del XX secolo che potesse assomigliare a quello di Giovanna, tanto che sarà proprio il volto dell'attrice francese a diventare il prototipo del volto semplicemente presente. Commenterà Roger Leenhardt:

Ogni volto di donna, preso in primo piano, assomiglia - se il volto è senza trucco e mostra la grana della pelle ingrandita di mille volte - a Falconetti in Jeanne D'Arc. [31]

3. Filmare e documentare: i dispetti della realtà

Rispetto alle scene girate negli interni, in cui si svolge il processo, quelle in esterno introducono un ulteriore livello di problemi. Siamo in piazza: saltimbanchi, un seno cui è attaccato un poppante, donne in lacrime e tutta quella varia umanità che ci si aspetta in una piazza medioevale in attesa che venga decretata una condanna a morte. La folla scalpita, in parte svillaneggiando Giovanna, in parte appoggiandola, mentre il becchino scava la fossa: la terra che viene spalata e ricade ai suoi piedi è terra vera, come i vermi che si avvoltolano nel teschio dissotterrato. Come terra vera, cade liberamente e altrettanto liberamente si contorcono i vermi. Per Bazin questo incidente salva *La passione* dalla convenzionalità delle scene. Dreyer, da parte sua, ammette l'imprevisto, l'incursione della realtà, seguendo lo stesso principio che gli suggerirà di scegliere dei finlandesi come protagonisti della storia finlandese *Pagine dal Libro di Satana* e di preferire che la madre di Ordet in *Ordet* fosse veramente incinta, registrandone i gemiti durante il parto per poi utilizzarli nel film. Tuttavia, proprio la ricerca di Dreyer di una testimonianza figurativa della realtà da far intervenire nella finzione filmica per renderla meno statica, fa idealmente sfumare quest'ultima nel documentario, mettendo in questione i confini di due generi che, pur valendosi dello stesso *medium*, hanno ambizioni diverse quanto allo statuto dell'argomento che trattano.

Sollecitato dalle soluzioni di Dreyer ne *La Passione*, Siegfried Kracauer discute - in "Film" - il rapporto tra film storico e documentario. Nelle pagine dedicate al rapporto tra storia e finzione, il critico tedesco cita un esperimento mentale di Elie Faure. Immaginiamo, dice Faure, un documentario sulla passione di Cristo girato ora in una stella sufficientemente lontana e inviato sulla terra. Questa pellicola ci permetterebbe di essere testimoni oculari della Crocifissione, accorgendoci di tutti i minimi incidenti accaduti, le nuvole di polvere sollevate dai cavalli, le luci e le ombre di una strada deserta, e così via. Immaginiamo allora, continua Kracauer, un film di finzione che proponga gli avvenimenti della passione di Cristo

mostrando le stesse identiche immagini del documentario, costruite però *ad hoc*. Secondo Kracauer, la differenza che intercorrerebbe tra i due consisterebbe nel fatto che il film

non potrà dare l'impressione di esplorare un universo a libera disposizione del regista ... Lo spettatore ... [avrà] l'implicita consapevolezza che tutto quanto vede - le nubi di polvere, le folle, le luci e le ombre - è stato deliberatamente introdotto nel quadro e che i limiti delle immagini segnano una volta per tutte il margine del mondo che ha dinanzi agli occhi. [32]

Questo grado di deliberazione è d'altra parte la risposta a quella costrizione alla fedeltà storica cui ci riferivamo sopra.

Il problema che deve affrontare ogni film storico è quello di essere finito, circoscritto, mostrando una realtà che viene assunta come già inquadrata di per sé, come altra e altrove rispetto al *continuum* della vita su cui si può invece liberamente posare lo sguardo, tanto che,

assistendo a un film di questo genere, lo spettatore può provare un senso di claustrofobia. Si rende conto che il suo potenziale campo di visione coincide rigorosamente con quello reale, e che non può quindi superare, neanche d'un passo, i confini di quest'ultimo. [33]

Date queste premesse, per Kracauer il film di Dreyer rappresenta effettivamente un tentativo di soluzione possibile. Con *La passione di Giovanna D'Arco*, Dreyer avrebbe cercato di far spostare l'accento dalla storia vera e propria alla realtà fotografica [34]. Egli infatti

racconta, o cerca di raccontare, la storia della vita di Giovanna attraverso una serie senza fine di primi piani di volti intensamente intrecciati, eliminando così in gran parte gli effetti di artificio e di limite che s'accompagnano di regola ai film storici. [35]

Tuttavia, quest'operazione risulta inefficace:

Giovanna D'Arco elude le difficoltà inerenti ai film storici soltanto perché trascura la storia: negligenza sostenuta dalla bellezza fotografica dei suoi primi piani. Il film presenta ai nostri occhi una terra di nessuno, che non è né il passato né il presente. [36]

Nel suo film, Dreyer mira a trasformare l'intera realtà del passato in realtà fotografica. [37]

È quanto intendeva il regista parlando di *soppressione della cinepresa*. Egli fa aderire la pellicola a ciò che viene ritratto lì dove, riprendendo il volto della Falconetti, fa coincidere la superficie della pelle con la porzione della pellicola, portandolo in prossimità dello spettatore, portandoglielo in presenza, raggiungendo così, non paradossalmente, una esplorazione del volto umano *in stile documentario* [38].

Lo stile documentario, da parte sua, si sta modificando nel senso della *docu-fiction* a fronte della presenza sempre maggiore della presa in diretta degli avvenimenti, tanto da parte dei giornalisti quanto da parte di semplici cittadini armati di telefonino presenti in un certo luogo in un certo momento - basti pensare alle fonti delle immagini dello Tsunami del 2004 -. Le ragioni di questo sviluppo si trovano già in quanto Bazin aveva scritto nel 1946 a proposito dei reportage di guerra:

Viviamo in un mondo sempre più spogliato dal cinema. Un mondo che tende a trasmutare la propria immagine. Centinaia di migliaia di schermi ci fanno assistere, all'ora del cinegiornale, alla formidabile desquamazione che secernono ogni giorno decine di migliaia di macchine da presa. Appena formata la Storia cade in pellicola. [39]

Fino alla fotografia, il fatto storico veniva ricostruito sulla base di documenti ... Col cinema possiamo citare i fatti, stavo per dire in carne e ossa. [40]

Ciò accade anche perché, per dirlo ancora con le parole di Bazin, con il cinema

per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento. [41]

Questa trasmutazione dei corpi della storia nelle loro immagini sempre di nuovo aggiornate al tempo presente, sempre contemporanee all'occhio del fruitore, neutralizza ogni interferenza tra realtà e finzione. Lo slittamento della prima - la zolla, i gemiti - nella seconda non incide nel modo in cui la pellicola conserva la durata specifica di quanto viene filmato e si limita a produrre un'impressione di naturalezza, così come la drammatizzazione in un documentario contribuisce alla vividezza del racconto. La differenza che intercorre tra l'età della terra dissodata e quella della pala affittata in un negozio di costumi di scena non affetta la pellicola che, da parte sua, non è in grado di mostrarla, poiché assorbe e livella le diverse stratificazioni temporali nell'ora del momento in cui fissa in immagine i corpi filmati. Se Dreyer scongiura l'anacronismo è allora per fedeltà alla verosimiglianza della narrazione fantastica nel momento della sua fruizione, e non alla storicità del fatto narrato. Perciò la differenza tra film storico e documentario consiste, in ultima istanza, in quello che Karacauer ha individuato nella fruizione del limite con cui il primo può indagare il mondo. Un limite che è però concettuale, non sensibile. Lo spettatore è infatti *implicitamente consapevole*, perché *sa* che sta vedendo un film e non un documentario, ma questo non dice nulla della storicità propria di quanto è fissato e visto in immagine. Lo scrupolo filologico di Dreyer non incide sulla natura finzionale della *Passione* e la *fisiognomia finlandese* non fa di *Pagine* un documentario, innanzitutto perché noi *sappiamo* che sono film.

Questa insensibilità dell'immagine fotografica, fissa o in movimento, dipende dal carattere del suo *medium* che ne *La camera chiara* Barthes rileva dicendo che *una foto è sempre invisibile: ciò che noi vediamo non è lei. In poche parole, il referente aderisce [42].*

Ciò che concretamente è *stato* di fronte all'obiettivo targa la carta della stampa, finanche una scena vuota, un istante di nulla. Tale invisibilità della fotografia è la sua trasparenza, la sua irresponsabile capacità di presentazione per cui, guardando una foto dell'ultimo fratello di Napoleone, il critico francese poté ragionevolmente dire: *Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore* [43].

Passando dalla fotografia al cinema, dalla fissazione del *punctum* alla ripresa paziente della durata, la corporeità materiale con le sue cinestesi rivendica però i propri diritti. Non a caso Kracauer riconosce le più grosse difficoltà che un film storico deve affrontare nel fatto che, ad esempio, gli attori, pur in costume d'epoca, hanno inevitabilmente volti e gesti contemporanei. Di un simile scarto si sarebbe valso Bertolt Brecht volgendolo in positivo per ottenere un effetto di straniamento, per produrre cioè quel contraccolpo in grado di evitare che lo spettatore si immedesimasse empaticamente con la vicenda, come se fosse reale. Significativamente, il suo obiettivo andava in una direzione contraria a quella implicata dal lavoro di Dreyer. Attraverso l'effetto di straniamento, Brecht mirava infatti a lasciare riconoscere l'oggetto, rendendolo però al contempo estraneo [44], estirpandolo dal *continuum* storico rispetto al quale si può stabilire il luogo di un prima e di un poi, giustificare e prevedere.

Alla base delle considerazioni svolte fin qui, alla base stessa della nozione di verosimiglianza implicita in Dreyer e Bazin, sta infatti un'idea storicista del passato. È a questa idea che si rifà il film storico. I film storici escludono la nozione di infinità, perché *il passato ch'essi cercano di resuscitare non esiste più* [45], in quanto è inteso come dato una volta per sempre. Il film, tuttavia, sovverte immediatamente proprio una simile concezione in virtù delle sue caratteristiche di *medium*. Se l'immagine fotografica e filmica ci rende contemporanei al tempo in cui quanto viene ripreso è esistito, allora la *Passione* di Dreyer è contemporanea alla Falconetti, non a Giovanna D'Arco. La sospensione di tale ovvietà rende possibile l'illusione filmica, impedendo però al contempo al cinema di *mostrare* la storicità di quanto va raccontando, poiché quest'ultima viene obliterata nella

trans-temporalità della superficie su cui viene proiettata. D'altra parte, per la stessa ragione, il cinema dà volto a chi ne è privo. A Giovanna D'Arco. Ai morti.

Se Bonaparte, quello vero, tornasse, non lo riconoscerei, a meno che non assomigliasse ad Albert Dieudonné. Altrimenti, chiederei all'impostore di levarsi di torno - disse Fauré. [46]

Con le parole di Walter Benjamin:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. [47]

Ciò che va discusso è dunque il rapporto tra corpo e sensibilità da un lato, e storia dall'altro.

4. Dar corpo all'assente

Charles Péguy aveva intessuto il suo dramma *Jeanne D'Arc* di lunghe pagine bianche, silenzi da recitare, a testimoniare l'oblio che poteva così entrare sensibilmente in scena. Sul piano visivo, una soluzione analoga è quella proposta dall'opera di Mark Wallinger, *Via dolorosa*, realizzata nel 2002 e installata nella Cripta del Duomo di Milano nel 2005, in cui l'artista affronta la sfida del racconto di una storia passata senza eludere nessuno dei termini che costituiscono l'uno e l'altra: la sensibilità, la forma, il *medium*, il divenire e il sopravvivere nel tempo dell'accaduto.

Al centro un grande rettangolo nero della dimensione di una parete, la base di poco più lunga dell'altezza. Opaco e compatto. Eventuali disegni, segni, impronte figurative o variazioni cromatiche sono assenti. Ai bordi, una cornice di immagini in movimento proiettate senza

sonoro. Tralasciando qui le motivazioni [48] per le quali si è stabilito di collocare *Via dolorosa* vicino alle reliquie di Carlo Borromeo, consideriamo quanto è immediatamente evidente per il modo in cui quest'opera è costruita e per le stimolazioni percettive che sollecitano l'occhio del fruitore: il filmato è lo svolgimento di una storia. Siamo in grado di riconoscere con sicurezza le figure che distinguiamo, nonostante si scorgano solo alcune loro parti: sullo sfondo di un paesaggio arso dal sole, si stagliano persone che camminano, sostano, stanno. Quanto dei loro movimenti è possibile vedere si sviluppa secondo un'intenzione che ci risulta nota e plausibile; le stoffe degli abiti, ad esempio, si sollevano in direzioni congruenti con la nostra esperienza del vento sui vestiti. Se dunque il soggetto della storia non è immediatamente e interamente riconoscibile - ipotizziamo di non avere ancora alcuna informazione sulla proiezione -, al di là dei costumi e del paesaggio che danno un'indicazione semi mitologica del dove e del quando, sappiamo che è di una storia che si tratta.

Il racconto viene obliterato dal grande rettangolo nero, rispetto alla cui natura si rimane confusi. Non comprendiamo subito se sia un'immagine proiettata sopra un primo video con le figure, una parte della proiezione stessa, e dunque della pellicola, o se non sia invece un ostacolo materiale, corporeo, opposto alla visione [49]. Soprattutto non è chiaro se si possa propriamente definire un'immagine di qualcosa. Ad ogni modo, visto il nero, colore coprente per eccellenza, sembra ragionevole pensare che esso si trovi lì a cancellare, e con ciò a togliere. A sottrarre corpo alla storia, come un taglio sulla tela, il marmo eroso dalla pioggia.

E tuttavia, non si tratta di un buco, di un vuoto, di un meno. Il nero è al contrario una presenza animata attraverso l'uso di alcune semplici leggi percettive. A titolo esemplificativo: a seconda che percepiamo nelle persone filmate corpi che avanzano o che si allontanano dal nostro punto di osservazione, comportandosi nel modo descritto dalla *Gestalt* con le leggi percettive del *destino comune* e della *continuità di direzione*, il rettangolo si allontana da noi o ci si avvicina. Ugualmente, scorre verso sinistra o verso destra a seconda della direzione presa dai

corpi in movimento. Questo ampio spazio circoscritto, caratterizzato da un grado figurativo zero, si muove dunque in virtù del rapporto percettivo che lo lega alla sua cornice, risultando così il protagonista centrale dell'opera. Grazie a questo movimento, esso non è come morto, immobile fuori dallo scorrere del tempo cui sarebbe divenuto estraneo in quanto statico e muto, privo di storia. Al contrario, mostra la relazione originaria che si gioca tra presenza e visibilità *versus* assenza e oblio.

Il nero, dunque, avanza, indietreggia e scorre a velocità diverse col primo risultato di mettere in crisi lo statuto di quest'opera. È un'immagine fissa o in movimento? Un quadro o un film? Proprio il rapporto tra il rettangolo e la cornice indica però come questo sia un modo fuorviante di porre la questione. Il gioco tra quadro e cornice non è certo di oggi, ma non si tratta qui, ad esempio, della dinamizzazione di stampo futurista della cornice, la cui superficie viene invasa dai colori già stesi sulla tela, e ciò innanzitutto perché il gioco non si svolge sul piano della rappresentazione e della simulazione tra superficie pittorica e sfondo materiale. L'opera sacra di Wallinger, che ha come tema - lo apprendiamo infine - la crocifissione di Gesù per le cui immagini l'artista inglese si vale di diciotto minuti di pellicola tratti dal *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli, si sottrae infatti a un'analisi la cui forma ricalchi quella dell'antica opposizione tra iconofili e iconoclasti, sottesa invece alla vicenda, storica e filmica, di Giovanna D'Arco. *Via dolorosa* è preservata da qualsiasi rapporto mimetico con i corpi raffigurati, che siano i romani, gli ebrei, Gesù o la croce. Proprio del crocifisso sopravvivono nella cornice dell'opera solo le due sottili estremità del braccio corto e le due più ampie porzioni di quello lungo, che noi intendiamo come parti di un *unicum* in virtù innanzitutto della legge percettiva della chiusura, e non perché sappiamo che quella è la Croce. Il referente è tradito.

La prima regola della grammatica di un'opera d'arte è data da quel principio di finzione che ne sancisce l'inizio e l'extraterritorialità, il *c'era un volta in un paese lontano*. Nel caso dell'opera d'arte figurativa, questo compito è svolto dalla cornice. La cornice animata di Wallinger

invita invece a dubitare non tanto del rapporto tra finzione e realtà, dove cominci l'una e si sospenda l'altra, quanto della direzione di tale rapporto, se sia dalla realtà che prende avvio il racconto sotto forma di finzione o non si vada piuttosto da quest'ultima alla prima, dal racconto all'accaduto, tornando così alla tensione, citata all'inizio, tra retorica e prova.

La posta dell'opera è infatti la possibilità stessa di raccontare un fatto, un fatto storico nel suo farsi: nei margini del vuoto centrale sopravvive la cronaca della storia senza che alcuna relazione empatica possa instaurarsi tra lo spettatore e l'immagine, poiché manca il corpo di cui resta piuttosto un segno, un indizio, un dettaglio. La sensibilità di ciò che è accaduto è citata e sospesa. In quanto è passato, si tratta di un fatto immemorabile nella sua corporeità. Le lacrime, il sangue, il sudore, la polvere, i chiodi, le ferite slabbrate di Gesù crocifisso sono espunte. Il documentario stellare di Faure non esiste. Il corpo sul quale il tempo è diventato storia è esplicitamente, platealmente rimosso, ma - e qui sta la soluzione di Wallinger - viene mostrato con la sua assenza. Il nero, denso e pesante, opacizza sensibilmente la trasparenza delle immagini.

Note

- [1] La filmografia su Giovanna D'Arco conta i seguenti titoli principali, tra i quali figurano sia cortometraggi che film muti, in bianco e nero, col sonoro e a colori: 1895, USA, *Joan of Arc*, di Alfred Clark; 1899, Francia, *Jeanne D'Arc*, di Georges Méliès; 1905, Italia, *Giovanna D'Arco al rogo*, di Mario Caserini; 1908, Italia, *Giovanna D'Arco*, di Mario Caserini; 1908, Francia, *Jeanne D'Arc*, di Albert Capellani; 1909, Italia, *Vita di Giovanna D'Arco*, di Mario Caserini; 1913, Germania, *Eine Moderne Jungfrau von Orleans*, di Ernst Skladanowsky; 1913, Italia, *Giovanna D'Arco*, di Ubaldo M. Del Colle; 1913, Italia, *Giovanna D'Arco*, di Nino Oxilia; 1916, USA, *Joan the Woman*, di Cecil B. de Mille; 1928, Francia, *La merveilleuse vie de Jeanne D'Arc*, di Marc de Gastyne; 1928, Francia, *La passion de Jeanne D'Arc*, di Carl Theodor Dreyer; 1935, Germania, *Das Mädchen Johanna*, di Gustav Ucicky; 1948, USA, *Jeanne D'Arc*, di Victor Fleming; 1948, USA, *The Miracle of the Bells*, di Irving Pichel; 1956, Francia, *Jehanne*, di Robert Enrico; 1953, Francia-Italia, *La santa guerriera Giovanna*

D'Arco (episodio del film *Destini di donne*), di Jean Delannoy; 1954, Italia, *Giovanna D'Arco al rogo*, di Roberto Rossellini; 1956, Germania, *Jeanne oder die Lerche*, di Franz Peter Wirth; 1957, USA, *Saint Joan*, di Otto Preminger; 1961, Danimarca, *From Camille to Joan of Arc*, di Margherite Engberg; 1962, Francia, *Le procès de Jeanne D'Arc*, di Robert Bresson; 1966, Francia, *Jeanne D'Arc au bûcher*, di Roger Kahane; 1970, URSS, *Nachalo*, di Gleb Panfilov; 1973, Francia, *Le Sourire Vertical*, di Robert Lapoujade; 1977, Italia, *Giovanna D'Arco*, di Lino Del Fra; 1988, Belgio, *Jeanne la Pucelle*, di Ana Torfs; 1988, Francia-Repubblica Federale Tedesca, *Johanna D'Arc of Mongolia*, di Ulrike Ottinger; 1989, Francia, *Jeanne D'Arc: le pouvoir et l'innocence*, di Cécile Magnet; 1989, Italia, *Giovanna D'Arco*, di Werner Herzog; 1993, Francia, *Jeanne la Pucelle 1. Les batailles; 2. Les prisons*, di Jacques Rivette; 1993, Giappone, *Jeanne D'Arc au bûcher*, di Akio Jissoji; 1999, Francia-USA, *Jeanne D'Arc*, di Luc Besson; 1999, Canada, *Joan of Arc*, di Christian Duguay; 2000, Francia-USA, *Joan of Arc. The Virgin Warrior*, di Ronald F. Maxwell; 2000, Francia, *Jeanne aujourd'hui*, di Marcel Hanoun; 2003, Repubblica Ceca, *Johanka z Arku*, di Jozef Bednárík.

[2] Tra gli altri Voltaire, *La Pucelle*, negli anni Trenta del 1700; F. Schiller, *Die Jungfrau von Orléans*, 1801; J. Michelet, *Jeanne D'Arc*, 1853.

[3] Imprescindibile è naturalmente il riferimento a W. Benjamin, *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica*, in *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 1991, pp. 17-56, in particolare il § 2.

[4] Per il lungo dibattito relativo, ricordiamo a titolo emblematico le posizioni di Carlo Ginzburg, per le quali si vedano le raccolte *Rapporti di forza. Storia retorica prova*, Feltrinelli, Milano 2001, e *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006, in cui lo storico difende la necessità di salvaguardare la prova all'interno della costruzione narrativa, e quella contrapposta di Hayden White, di cui si vedano, si tratta anche qui di raccolte di articoli, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, 1987 e *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, 1999, più vicino a una concezione barthesiana per la quale il fatto si risolve nella sua linguisticità.

[5] Si veda G. Scaramuzza, *L'estetica e la memoria*, in C. Cappelletto e S. Chiodo (a cura di), *La traccia della memoria: monumento, rovina, museo*, Cuem, Milano 2004, pp. 5-26 e A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr. it. di S. Paparelli, il Mulino, Bologna 2002.

[6] Con un'espressione di Roland Barthes: *Che cos'è la Storia? Non è forse semplicemente quel tempo in cui non eravamo ancora nati? Io leggevo la*

mia inesistenza negli abiti che mia madre aveva indossato prima che potessi ricordarmi di lei (La camera chiara. Nota sulla fotografia, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Milano 1980, p. 66). Per l'uso che di tale potere delle immagini viene fatto in storiografia, si veda P. Burke, Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini, tr. it. di G.C. Brioschi, Carocci, Roma 2002.

- [7] Si veda la discussione di questo problema portata avanti da G. Didi-Huberman in *Immagini malgrado tutto*, tr. it. di D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005, in cui lo storico dell'arte legge le fotografie scattate nell'estate del 1944 dai membri di un Sonderkommando del campo di concentramento di Auschwitz alla luce del fatto che è all'incrocio di queste due impossibilità - scomparsa prossima del testimone, non rappresentabilità della testimonianza - che è sorta l'immagine fotografica (p. 19). Didi-Huberman si vale tra gli altri del lavoro di Walter Benjamin, di cui ricordiamo per il tema in questione *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, op. cit., pp. 57-78, dove leggiamo: *L'osservatore [di una fotografia] sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di hic et nunc, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine* (p. 62).
- [8] Si veda J. Le Goff, *Jeanne D'Arc*, voce dell'*Encyclopaedia Universalis*, Paris 1968, vol. 9, pp. 416-418, qui p. 416.
- [9] *Ibidem*.
- [10] T. Cremisi (a cura di), *Rouen 1431. Il processo di condanna di Giovanna D'Arco*, SE, Milano 1992, pp. 51-52.
- [11] Si vedano gli atti del secondo concilio di Nicea, pubblicati in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica edizioni, Palermo 1997. Per la discussione del rapporto tra immagine, invisibile e storia nei termini posti dai padri conciliari, si veda E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, in particolare al capitolo "Icône", pp. 77-106.
- [12] È quanto fa Luc Besson in *Jeanne D'Arc*, in cui mette in scena le visioni di Giovanna valendosi di effetti speciali giocati soprattutto sulla luce che improvvisamente invade lo schermo, oltre che sull'apparizione tentatrice di Dio, interpretato da Dustin Hofmann, con un effetto di involontaria dissacrazione. D'altra parte, se questa soluzione sottolinea la difficoltà di suggerire l'invisibile attraverso un corpo esibito, dimenticando che, come diceva André Bazin, *il cinema è un fenomeno idealista (Il mito del cinema totale, in A. Bazin, Che cos'è il cinema, tr. it. e cura di A. Arpà, Garzanti, Milano 1999, pp. 11-16, qui p. 11)*, va detto però che proprio simili soluzioni fantastiche esimono il regista dal confronto

con il carattere storico della vicenda narrata, che risulta così l'occasione per un film di fantascienza.

- [13] *La passion de Jeanne D'Arc* fu girato da Carl Th. Dreyer nel 1927, e uscì nel 1928 dopo numerosi tagli operati dalla censura. A pochi mesi dall'apparizione nelle sale, il fuoco ne distrusse il negativo originale, e anche il secondo negativo rimontato da Dreyer andò bruciato. Il pubblico conobbe quindi il film nella versione restaurata dallo storico del cinema Lo Duca, che lo montò accompagnandolo a una colonna sonora con musiche tra gli altri di Albinoni e Vivaldi, facendo inorridire Dreyer al punto da indurlo a disconoscerlo. Nel 1981, in un ospedale psichiatrico di Oslo, vennero casualmente trovate alcune copie dell'originale con i titoli in danese. Quanto alla pellicola da me visionata, è quella approntata dalla Cinemateca Francese, che si è basata su una copia trovata nel 1984 al Danske Filmmuseum di Copenhagen.
- [14] La passione di Cristo è un tema costante nella filmografia di Dreyer. Essa ritorna, con una posizione più o meno marcata, in *Pagine dal Libro di Satana* (1919), *La passione di Giovanna D'Arco* (1928), *Dies Irae* (1943) e *Ordet* (1955). Ricordiamo inoltre che il grande progetto di Dreyer, mai realizzato, era quello di dirigere un film sulla vita di Gesù.
- [15] Si veda C. Le Brun, *Expressions des passions de l'Ame*, edizione Audran, 1727. Si noti la corrispondenza incredibilmente puntuale tra i disegni del pittore e le inquadrature di Dreyer dei volti.
- [16] T. Cremisi, *op. cit.*, p. 38.
- [17] G.B. Shaw, *Saint Joan* (1923).
- [18] A. France, *Vie de Jeanne D'Arc* (1908).
- [19] C.Th. Dreyer, *Le mystique réalisée*, in C.Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Prefazione di Ch. Tesson, Cahiers du Cinéma, 1997, pp. 41-42, qui p. 41.
- [20] *Ibidem*.
- [21] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1997, p. 126.
- [22] Ivi, p. 128.
- [23] Si veda ivi, p. 125.
- [24] Ivi, p. 129.

- [25] *Ibidem*. Deleuze continua così il passo: *Ma c'è altro, che non è esattamente qualcosa di sovrastorico o che abbia a che vedere con l'eternità: è l'internità, diceva Péguy ... Péguy diceva inoltre che si passa lungo l'avvenimento storico, ma che si risale dentro all'altro avvenimento: il primo si è già incarnato da molto tempo, ma il secondo continua a esprimersi, e cerca persino ancora un'espressione*. Deleuze si riferisce qui in particolare a quanto possiamo leggere in Ch. Péguy, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Oeuvres en prose complètes*, a cura di R. Burac, Gallimard, Paris 1992, III tomo, pp. 1173-1777. Va ricordato che Péguy ha dedicato alla figura di Giovanna D'Arco due lavori. *Giovanna D'Arco del 1897 e Il mistero della carità di Giovanna D'Arco del 1910*. Si veda F. Fimiani, *La sovranità dell'evento. Saggio su Charles Péguy*, Guerini, Milano 1994, in particolare al capitolo "Memoria e storia", pp. 31-40.
- [26] G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 129-130.
- [27] A. Bazin, *Vita e morte della sovrapposizione*, in *op. cit.*, pp. 16-20, qui p. 17.
- [28] *Ibidem*.
- [29] C.Th. Dreyer, *Décrire la vie intérieure*, in P. Lherminier (a cura di), *L'art du cinéma*, Seghers, Parigi 1960, pp. 585-587, qui p. 585. Per alcune analisi di Bazin sul *Passione* di Dreyer si veda A. Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in *op. cit.*, pp. 74-83.
- [30] Si veda C.Th. Dreyer, *Ma seule grande passion*, in *op. cit.*, pp. 77-79, qui p. 77. Dreyer aveva infatti consultato un libro di miniature del XV secolo, le *Livres des merveilles*.
- [31] R. Leenhardt, *Tout l'effort technique*, in P. Lherminier, *op. cit.*, pp. 172-176, qui p. 174. L'affermazione di Leenhardt è critica, poiché in questo modo si otterrebbe un risultato non psicologico, ma *lirico e elementare (ibidem)*. Per la discussione di questa posizione da parte di Deleuze, si veda G. Deleuze, *op. cit.*, p. 126.
- [32] S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, introduzione di G. Aristarco, tr. it. di P. Godetti, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 153.
- [33] *Ivi*, p. 152.
- [34] *Ivi*, p. 154.
- [35] *Ibidem*.
- [36] *Ibidem*.
- [37] *Ibidem*.

- [38] *Ibidem*.
- [39] A. Bazin, *A proposito di Why we Fight?*, in *op. cit.*, pp. 20-27, qui p. 23, corsivo mio.
- [40] *Ivi*, p. 27.
- [41] A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *op. cit.*, pp. 3-10, qui p. 9.
- [42] Si veda R. Barthes, *op. cit.*, p. 8.
- [43] *Ivi*, p. 5.
- [44] Si veda B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, p. 131.
- [45] S. Kracauer, *op. cit.*, p. 152.
- [46] Elie Faure si riferisce al protagonista di *Napoléon* diretto da Abel Gance nel 1927 che, da parte, sua si era ispirato per questo suo film proprio al libro di Faure *Napoléon* del 1921.
- [47] W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Milano 1986, N 3,1.
- [48] Per le quali si veda M. Wallinger, *Via dolorosa*, Artache, Milano 2005. Si tratta del catalogo pubblicato in occasione dell'installazione dell'opera nel Duomo milanese. Si vedano in particolare le pagine dell'Arciprete del Duomo, Monsignore Luigi Manganini (p. 57) e quelle di Don Luigi Garbini (pp. 63-69).
- [49] A una indagine più ravvicinata, sembra di comprendere che il rettangolo è ottenuto dipingendo il muro bianco su cui viene proiettata la pellicola di uno spesso strato di colore nero, tanto che al tatto risulta un leggero sbalzo. Su questa superficie viene poi proiettata un'immagine delle medesime dimensioni e altrettanto scura, ricavata all'interno stesso della pellicola del film.