

IDEA DI UN FILM SOVRANO

di Jean-François Lyotard

a cura di Paola Fornara

Introduzione

Idée d'un film souverain è l'ultimo importante contributo che Jean-François Lyotard dedica al cinema. Si tratta di una conferenza tenuta nel novembre del 1995 presso l'Istituto francese di Monaco di Baviera. Il tema del colloquio è *L'avvenire del cinema*. Lyotard morirà di leucemia tre anni più tardi. È in questo saggio che Lyotard rivede e ridiscute le sue precedenti riflessioni e posizioni, soprattutto quelle contenute nel saggio *L'acinema* del 1973, si apre all'analisi dei film narrativi e rappresentativi e vi individua la presenza imprevedibile di un fatto filmico sovrano.

*

IDEA DI UN FILM SOVRANO

Sovrano in questo titolo pomposo non è il sovrano. Il sovrano è l'autorità suprema, Dio, Imperatore, Re, Popolo. Ma Georges Bataille, in *La letteratura e il male* o in *L'esperienza interiore*, chiama sovrana un'esperienza che non è autorizzata e non fa appello a nessuna autorità, un'esperienza o un'esistenza che appare, accade senza alcuna relazione al diritto che essa potrebbe addurre o rivendicare di essere «ciò che essa è».

Uno scrittore scrive senza essere autorizzato a farlo, un pittore, un cineasta dipinge e filma così. Non si sta dicendo che si ribellano all'autorità. Il caso è più grave: non si aspettano nulla dall'autorità, non le chiedono nulla. La vera colpa di cui possono soffrire (ma questa sofferenza non è necessaria) non è di entrare in conflitto con la figura dell'autorità, ma di trovarsi altrove, di cominciare a scrivere, dipingere o filmare, di cominciare a fare frasi nella lingua, nel colore o nell'immagine — senza aspettare il diritto di farlo.

Questa situazione non sarebbe che un caso, sarebbe soltanto marginale se, seguendo ancora Bataille, questa sovrana indifferenza all'autorità non potesse talvolta (perché

niente qui è certo, garantito, autorizzato...) offrire l'occasione per una «comunicazione» (è la parola di Bataille), per una comunione non comparabile a un qualsivoglia scambio di segni. Una sorta di comunicazione tra il lettore del libro e lo scrittore, o tra chi guarda il quadro e l'artista, o tra lo spettatore e il cineasta — che non è sottomessa alla regola dello scambio: tu mi dici questo e io capisco questo e ti rispondo quello, scambio interlocutorio; tu mi dai questo, io ricevo questo e ti rendo quello, scambio contrattuale socio-economico. La sovranità non scambia nulla. L'opera letteraria, pittorica o filmica, quella di Kafka o di Beckett, quella della Staël, quella di Robert Flaherty, di Yasujirō Ozu o di Federico Fellini — questa opera comunica degli istanti intensi, degli spasmi temporali che non sono trascendenti se non perché emanano immanenza, cioè un'esperienza e un'esistenza realiste — in filmografia si dice neo-realista.

Chiamerò realista un'arte (letteraria, pittorica o filmica) che rappresenta la realtà percettiva (visuale, sonora, ecc.) e le voci umane che appartengono a questa realtà. E anche che racconta il movimento della realtà, che restituisce la sua successione in una narrazione. Un inizio, un evento che è una sorta di conflitto, di crisi, e il suo svelamento che costituisce la fine della narrazione. In musica la forma sonata, imposta dal romanticismo alle composizioni per strumento solista, per piccoli ensemble o grandi orchestre, obbedisce al principio narrativo. Nel cinema c'è stata allo stesso modo una forma rappresentativo-narrativa ottenuta grazie al rispetto di regole tecniche abbastanza severe che riguardano ciò che è in campo, l'inquadratura, l'organizzazione in sequenze o montaggio e il *découpage* globale. Le grandi produzioni di Hollywood obbedivano a questa forma, sempre la stessa quale che fosse la sceneggiatura di partenza.

Intorno alla seconda guerra mondiale si è visto apparire un nuovo modo di filmare in Italia in primo luogo con Rossellini, più tardi con la Nouvelle Vague in Francia intorno al 1958, poi in Germania verso il 1968. Quel cinema italiano fu chiamato nel suo insieme neo-realista, anche se tra *Paisà* di Rossellini, *Ladri di biciclette* di De Sica, *Cronaca di un amore* di Antonioni o *La dolce vita* di Fellini, le differenze di stile o di scrittura erano evidenti. Esse non lo erano meno tra Rossellini e *Quarto potere* di Orson Welles. Eppure il grande pensatore del cinema che fu André Bazin non esitò a metterle insieme: «Hanno lo stesso proposito estetico essenziale, hanno la stessa concezione estetica del realismo». Dobbiamo collocare l'estetica di Yasujirō Ozu sotto il segno di un'intuizione analoga, anche se di nuovo in questo caso la scrittura cambia.

Qual è questa concezione o questa intuizione? Prima di tutto un rapporto con il tempo che fa passare il materiale filmico dall'immagine-movimento all'immagine-tempo, per riprendere i termini del libro di Gilles Deleuze sul cinema. Nella forma classica, l'immagine è subordinata al movimento narrativo, è inquadrata e montata per fare seguire la storia che il film racconta, per preparare l'evento critico che costituisce il suo culmine e per trarne le conseguenze. La forma è quella di un movimento che è, al tempo stesso, il movimento della storia raccontata (dunque dei personaggi e delle inquadrature), quello della narrazione (che si può distinguere dal primo quando per esempio il narratore della storia è lui stesso messo in scena — ma senza perdere il suo rapporto con la storia), e infine quello delle immagini stesse nell'ordine e nel ritmo secondo i quali il film le presenta. Tutti questi movimenti sono posti sotto l'autorità di una forma generale, sono autorizzati da essa.

Nel neo-realismo o nei neo-realismi degli anni 1940-1960, la forma dei movimenti può mantenersi e continuare a esercitare la sua autorità sulla narrazione filmica in tutte le sue componenti. Ma essa ammette o tollera, in diversi gradi, dei momenti che non scorrono con lo stesso ritmo del flusso dell'insieme, dei blocchi di temporalità sospesa la cui l'aritmia relativa non segnala necessariamente che ci si trova al culmine della narrazione.

Nel piccolo saggio del 1973, *L'acinema*, scrivevo: «L'acinema [...] si situerebbe ai due poli del cinema inteso come grafia dei movimenti, dunque l'immobilizzazione e la mobilitazione estreme. È solo per *il pensiero* che questi due modi sono incompatibili. Nell'economia, invece, sono necessariamente interrelati: lo stupore, il terrore, la collera, l'odio, il godimento, tutte le intensità, sono sempre degli spostamenti *sur place*. [...] Le arti della rappresentazione offrono due esempi simmetrici di queste intensità, l'una in cui ci appare l'immobilità, il “tableau vivant”; l'altra in cui si manifesta l'agitazione: l'astrazione lirica»¹ (*Dispositifs pulsionnels*). Da una parte la *Visita della regina di Saba a Salomone*, affresco di Piero della Francesca nel coro di Arezzo, o anche il *3 maggio* di Goya; dall'altra i grandi Pollock o gli ultimi acquarelli di Cézanne fatti di alcuni tocchi evanescenti di colore.

Cercavo in quello stesso testo di spiegare qual è la rispettiva implicazione di queste due polarizzazioni sul rapporto libidinale tra l'opera e l'osservatore. Ero un po' ingenuo:

¹ J.-F. Lyotard, “L'acinéma” (1973), tr. it. di C. Tartarini, *aut aut*, 338, 2008, pp. 27-28. Traduzione modificata. (NdT)

suggerivo che l'immobilizzazione del soggetto induce l'estrema agitazione passionale dell'osservatore, mentre costui veniva colpito da paralisi senso-motoria davanti a movimenti minimi incessanti e disordinati iscritti sul supporto.

Non miravo allora a comprendere il neo-realismo, ma piuttosto a opporre il lavoro delle avanguardie cinematografiche alla grande forma narrativo-rappresentativa del cinema commerciale. Ora, nei migliori film "sperimentali" regna una sorta di ingenuità, una buona ingenuità d'esploratore: si crede di poter sopprimere il realismo che è legato alla forma narrativo-rappresentativa e fare un film totalmente sovrano. Ma la sovranità è assolutamente allergica alla totalità. Essa occupa degli spazi vuoti [vacuoles] o dei blocchi di tempo nello svolgimento realista-narrativo. Questi momenti-blocchi che si trovano nei film "neo-realisti" possono essere recuperati nel movimento generale della forma narrativa, ma possono anche non esserlo: questa indifferenza alla loro sorte manifesta la loro sovranità. Quanto alla polarizzazione mobilità/immobilità estreme, la si può trovare in seno alle opere neo-realiste. Ozu va piuttosto nella direzione di un acinema immobile, certe scene di Welles nella direzione di una velocità eccessiva, di una precarietà dell'oggetto che sfida la sua identificazione e la sua memoria (che è il soggetto stesso di *Quarto potere*). Ma in verità i due casi sono poco diversi da un punto di vista sensoriale: un oggetto fissato a lungo dallo sguardo si sottrae fino a non essere più visto perché perde i suoi riferimenti nel contesto; viceversa, un movimento molto rapido, come un turbino che si solleva su uno strato d'acqua, può essere percepito come una forma immobile.

La sovranità di questi momenti nel film ha a che fare nei due casi con l'incontro di un piano, di un piano sequenza o di una concatenazione necessaria all'intrigo, dunque "funzionale" nei confronti del progetto globale, con uno spazio-tempo che non è finalizzato, chiamiamolo provvisoriamente grezzo [brut]. Durante questi istanti si riconoscono sempre gli oggetti e le persone, anche se il movimento della macchina da presa impone loro un'evanescenza a furia di fissità come nei film di Michael Snow (*Wavelength*) o di Andy Warhol (*Sleep, Eat*), o a furia di celerità come negli studi di Richter (*Fugue 20, Rythmus 21*) o di Eggeling. Cito di proposito degli esempi presi dai film sperimentali perché essi studiano gli effetti rispettivi delle due aritmie, la lenta e la rapida, in quanto tali. A maggior ragione nel neo-realismo, dove il riconoscimento, la capacità di identificare l'oggetto o la persona o la situazione è raramente persa. Ciò che è

alterato, reso altro, è lo spazio-tempo nel quale questa situazione, questo oggetto o questa persona che appartengono di fatto alla narrazione sono presentate.

Il respiro si fa irregolare, quel respiro che anima in modo regolare la narrazione. Un movimento di macchina in avanti o all'indietro molto lento o molto brusco, uno zoom, una panoramica, un fermo immagine, una dissolvenza, una messa fuori fuoco, un'ellissi nella successione dei piani, molti altri procedimenti ancora possono dare questo effetto di affanno. Non sono uno specialista. Ma da appassionato, qualunque sia la manovra tecnica impiegata, non ci si può sottrarre dal notare tali dirottamenti nello svolgimento di un film narrativo.

È un po' come se la descrizione di un oggetto, di una situazione, di persone, di un volto, di una mano (in Bresson per esempio è spesso la descrizione di una mano fatta dalla macchina da presa che prende il valore *unheimlich* che può avere quella di un volto in altri), come se questa descrizione, che può anche realizzarsi come una fuga improvvisa e rapida, rivelasse la presenza di una realtà inconsueta nella realtà abituale.

Il tempo descrittivo è solo una sospensione del tempo narrativo oppure è un altro tempo? La domanda è discussa fin dalle origini della retorica e della poetica. Ma nelle opere sottomesse alle regole di queste discipline di saper-fare o di saper-dire, si conviene che la descrizione debba restare subordinata all'intenzione generale del discorso narrativo e alla sua economia. Il tempo descrittivo è una parentesi, un sospiro nel tempo narrativo. La realtà percepita grazie alla descrizione non è niente di più di un ingrandimento di un elemento della realtà raccontata.

Il neo-realismo altera questo rapporto. Attraverso le finestre, i *vacuoles* descrittivi, esso scopre che la realtà, cioè quell'elemento che appartiene alla storia raccontata, gode di una sorta di autonomia in rapporto a questa storia. In questo istante la realtà si sottrae al ruolo che la narrazione le fa giocare. La pentola d'acqua che la donna si accinge a mettere sul gas per fare il caffè assume improvvisamente un'intensità speciale. Come se questa semplice pentola che serve tutte le mattine da anni a scaldare l'acqua del caffè, con il calcare incrostato sul fondo dall'acqua bollente, con il manico consumato, con le tracce di ammaccature che porta sul suo bordo, raccontasse un'altra storia.

O, piuttosto che un'altra sequenza narrativa, come se il piano-sequenza suggerisse una rete di immagini associate, una costellazione potenziale di situazioni, di persone, di oggetti. La macchina da presa può aiutarci a dispiegare questa rete ed è qui che interviene

l'aritmia: o molto rapida o molto lenta. Ma la macchina da presa può anche cessare la sua attività, cessare i suoi movimenti, stazionare stupidamente davanti all'oggetto come uno sguardo pensieroso assente. La pentola diventa allora una realtà ambigua che sotto un aspetto vive la sua vita sottomessa all'autorità della forma della narrazione, ma sotto un altro aspetto appare nella sua materialità sovrana, immobile e sfuggente, che tende legami da tutte le parti, delle valenze impreviste con altri oggetti, parole, situazioni, volti e mani che si associano alla pentola e si sottraggono appena apparsi. Non sono dei ricordi, sono delle briciole di realtà passate, di speranze, di realtà possibili, imprevedibili. In questo momento «il tempo non scorre». André Bazin scriveva a proposito di una biografia filmata di André Gide: «Il tempo non scorre. Si accumula nell'immagine fino a caricarla di un potenziale formidabile». Allo stesso modo nella scena della cucina di *L'orgoglio degli Amberson* il piano-sequenza fa sorgere dei rapporti nascosti all'interno del blocco spazio-tempo che determina.

In *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1978), Paul Schrader chiama questi strani momenti delle stasi. La parola suggerisce l'immobilizzazione del tempo cronologico, l'arresto dello scorrere degli oggetti percettivi o dei contenuti di pensiero nel flusso temporale, ma evoca anche una sorta di spasmo che contrae lo spazio-tempo della percezione. La pentola si stabilisce in una a-temporalità? Si può in effetti parlare di stasi atemporale. Si può anche sostenere, insieme a Gilles Deleuze, che essa è il tempo stesso, non ciò che cambia e trascorre nel tempo, ma la forma del tempo, che non cambia e non trascorre. Secondo quest'ultima accezione la «stasi» di Paul Schrader presenterebbe per così dire grazie all'umile pentola, la condizione trascendentale del tempo. Condizione da prendere nel senso di sintesi originarie *a priori* per la formazione di oggetti concepibili nell'esperienza che Kant analizza nella *Critica della Ragione Pura*: se possiamo sentire che il flusso della durata porta e porta via gli oggetti dell'esperienza, bisogna che la capacità di cogliere il flusso non sia essa stessa sottomessa a questo flusso. O ancora: la sensibilità o l'immaginazione tiene insieme presenti, anche in un istante, ciò che è appena passato e ciò che succede. Ed è un istante, questo paradosso: il già-più e il non-ancora sono tenuti insieme qui e ora. Questa struttura paradossale (l'istante è anche la sua derivata) fa capire l'indiscernibilità del movimento e del riposo come i due casi estremi dell'acinema. La stasi sulla pentola non racconta, non fa espandere il seguito degli eventi che forma la storia della pentola, è uno sguardo che prende insieme, in un colpo solo, tutti

gli eventi passati e possibili associati a questa pentola senza posizzarli in una successione, ma co-presentandoli in una simultaneità virtuale. La macchina da presa lavora qui alla maniera della *Zusammennehmung* kantiana.

La definizione classica dello spazio la caratterizza come una disposizione di parti separate le une dalle altre, *partes extra partes*, ma anche date tutte nello stesso tempo, *tota simul*. Sono anche delle proprietà della stasi di Paul Schrader: gli elementi associati alla pentola sono discontinui ma presentati tutti insieme. Si potrebbe dire che la *Zusammennehmung* kantiana sia costitutiva dello spazio di simultaneità necessaria affinché il tempo scorra come successione. Questo spazio non è quello nel quale gli oggetti sono presentati secondo la loro distanza gli uni dagli altri e all'occhio, ma è lo spazio non percettivo, trascendentale, spazializzante, indispensabile alla percezione del cambiamento degli oggetti nel tempo. È lo spazio del tempo.

Possiamo trovare un analogo di questa situazione nella rappresentazione freudiana dell'inconscio. Nell'articolo "L'inconscio" che fa parte della *Metapsicologia*, Freud scrive: «I processi del sistema *Ics* sono atemporalmente, cioè non sono ordinati nel tempo, non sono modificati dal trascorrere del tempo, non hanno assolutamente alcuna relazione con il tempo. La relazione al tempo è legata al lavoro del sistema *Cs*». Possiamo comprendere la stasi di un momento strano [étrange] come un'emanazione diretta dell'atemporalità dell'inconscio nel senso freudiano? Un blocco di inconscio smarrito che risalirebbe dal profondo come un pezzo di lava emergerebbe in pieno oceano e formerebbe un'isola: così lo strano blocco di tempo interromperebbe la fluidità dello svolgimento rappresentativo-narrativo; come un testimone di un'altra vita della psiche.

Ma Freud stesso si oppone a questa ipotesi. Aggiunge infatti: «I processi *Ics* non hanno più niente a che fare con la realtà. Sono sottomessi al principio di piacere», essi «sostituiscono la realtà psichica alla realtà esteriore». Sottolineo: sostituiscono. Tale non è il caso degli strani momenti nei film neo-realisti: la pentola resta riconoscibile, stavo per dire: ragionevole, secondo i criteri abituali del principio di realtà, alla superficie del mondo. E lo stesso per le situazioni, gli oggetti, i volti che danno occasione a questi momenti. Non si può dunque prendere in considerazione l'ipotesi di una emanazione brutta dell'inconscio, come è il caso del sogno. Il sogno non è realista, mentre i neo-realismi restano realisti. Non cercano di presentare l'equivalente di immagini oniriche come fa il cinema surrealista. Non fanno subire agli oggetti, alle persone, alle situazioni,

alle voci, le deformazioni analizzate da Freud con il nome di lavoro del sogno: deformazioni, condensazioni, spostamenti, «figurazioni», simbolizzazioni.

I sogni, spiegava la psicanalisi, sono realizzazioni di desiderio. Anche quando questo è concepito come ambivalente, allo stesso tempo desiderio erotico e desiderio di morte, la loro realizzazione produce un mondo immaginario a partire dai residui delle percezioni e degli eventi passati, e questo mondo si sostituisce in effetti al mondo della realtà detta cosciente. Questo mondo, precisa Freud, non assomiglia alla realtà percettiva ma a un rebus. Ma i film neo-realisti mantengono la forma generale narrativo-rappresentativa e, con essa, il principio di realtà. Si accontentano di inserire degli istanti dove questa realtà lascia affluire nelle sue componenti familiari un “reale” che sembra liberarsi dalla realtà stessa, e non di una realtà soltanto psichica. Non è il “mio” inconscio (del cineasta o dello spettatore) che si manifesta allora, ma l’inconscio della realtà.

L’intensità di questi momenti riguarda l’ambiguità delle realtà che essi presentano. Sottomesse sia all’organizzazione sensomotoria e culturale del nostro corpo e del nostro spirito sia rilevatrici di un’altra verità per la quale questa organizzazione è incompetente. A queste vedute succede la stessa cosa di un paesaggio di Cézanne o di una natura morta. La Montagna Sainte-Victoire e la fruttiera con le mele sono ben conosciute sia dal maestro che da un contadino provenzale. Ma lo strano sguardo distingue nella roccia e nel frutto tutt’altra esistenza. Merleau-Ponty scriveva in *Il dubbio di Cézanne* che questa esistenza era quella della realtà che sta per nascere, prima della sua realizzazione nella percezione normale: *in statu nascendi*. Ma questo giudizio pecca di ottimismo, voglio dire: per il privilegio o il pregiudizio che il grande fenomenologo accorda a quanto appare in mezzo alle apparenze, l’apparizione. E quindi all’infanzia del mondo. Pertanto si può dire anche che la stranezza dei quadri a olio e (soprattutto) degli acquerelli consacrati alla montagna e ai frutti deriva sia dal senso profondo della sparizione delle apparenze sia dal declino del mondo visibile.

La pentola, nel momento strano, appare e scompare nello stesso tempo. Non può apparire come apparizione senza sparire come apparenza. Ugualmente il tempo come blocco che è costellazione [constellatoire] non appare mai nel neo-realismo se non al prezzo dell’eclissi o dell’ellissi del tempo cronologico. Il gesto “neo-” è necessariamente doppio. Il reale è svelato nella realtà ordinaria solo se l’evidenza di questa è per un istante esitante; bisognerebbe dire: sbiadita. Si riconoscono bene i cavalli e le mucche sulle pareti

di Lascaux ma la loro “realtà” non è di ordine percettivo. È inutile chiamarla simbolica (anche se la loro funzione è stata rituale) perché non si sa di cosa sono i simboli. Il momento neo-realista coglie il reale nella realtà senza suggerire che potrebbe valere per qualcos’altro rispetto a ciò che è.

Georges Braque scriveva che la pittura non ha per oggetto simulare una situazione reale, ma costruire un fatto pittorico. La pentola neo-realista diventa un fatto filmico. Pier Paolo Pasolini chiamava la visione implicata in questi strani momenti una «visione indiretta libera» come il romanziere può usare il discorso indiretto libero. In quest’ultimo caso, un turbamento si impadronisce del lettore nei riguardi della voce narrativa: è l’autore, il narratore o il personaggio che parla? Ugualmente nell’istante filmico strano, lo spettatore si chiede se è il personaggio o il regista che guarda la pentola. Non è né l’uno né l’altro, la pentola è vista da un occhio cieco e sottile che è immanente alla realtà visibile e agli sguardi umani, come il discorso indiretto libero lascia sentire una voce che non è di nessuno, una capacità di voce comune agli umani che parlano, l’autore e i personaggi. Nel caso del film come della narrazione, questi momenti corrispondono a degli affioramenti del visivo o del vocale sulla superficie del visibile e dell’udibile.

Tale è il fatto pittorico, filmico, o il fatto poetico come diceva Reverdy. Questo fatto, fattualità trascendentale immanente alle sensazioni, è sovrano. Non è sottomesso al progetto di raccontare, illustrare, fare capire (la sola critica che si deve fare ai film di avanguardia è che sono didattici, quindi subordinati a un programma). Il fatto non è neppure prodotto dall’autore, esso gli accade, e questo evento esige una sorta di ascesi da parte dello scrittore o del regista (e del direttore della fotografia). Dico ascesi perché l’istante strano dove succede il fatto del visivo o della voce esige che lo scrittore o il regista sappia cancellare la sua voce o la sua vista per lasciare affiorare il vocale o il visuale. Ascesi della quale i trattati destinati ai pittori-scribi cinesi e giapponesi decretano la condizione preliminare verso la verità o la percezione del tratto tracciato dal pennello: ascesi di cancellazione della volontà, di eliminazione delle intenzioni, di cecità a ogni identificazione.

La sovranità è agli antipodi dell’autorità, o piuttosto le è estranea. Essa ci apre il mondo, un mondo né permesso né difeso, né buono né cattivo, né alto né basso, né bianco né nero, o piuttosto che è tutto questo, indiscernibilmente — come alla fine di *La morte corre sul fiume* le voci di Mitchum e di Lilian Gish, del male e del bene, si uniscono per

cantare la stessa aria, come fa notare Marguerite Duras, anche se in modo diverso (*Leaning, leaning on the everlasting arms / leaning on Jesus*). Un mondo che è nel mondo ma che la macchina da presa o la penna da sole possono fare intravedere, a condizione di non disturbare nulla e di farsi dimenticare. La semplicità della scrittura di Kafka o di Rossellini è un modello di questa riserva, di una visione indiretta libera. Non è un caso se agli occhi di Bataille Kafka è uno scrittore sovrano per eccellenza.

Penso che un regista, se non è un commerciante di immagini, porti in sé l'idea di un film sovrano dove, a tratti, l'intrigo realista lascia passare la presenza del reale ontologico. Questa idea deve restare un'Idea nel senso di Kant, una concezione alla quale nessun oggetto, qui nessun film, può corrispondere nell'esperienza. Non esiste un film sovrano dal momento che la sovranità è incompatibile con una totalità oggettiva. Un film detto sovrano sarebbe, in verità, un film che fa autorità, cioè il suo opposto. Ma l'Idea persiste ed è sufficiente a far sì che ci sia della sovranità nei film e a far nascere sempre dei nuovi film.