

# L'APPRODO AL CINÉMATOGRAPHE DELL'ULTIMO LYOTARD

di Paola Fornara

Di cinema Lyotard non scrive molto e neanche in modo sistematico. Possiamo leggere alcuni saggi, qualche intervista e molti accenni alla settima arte dispersi lungo tutto il suo percorso. Il cinema appare come una costante nel suo pensiero, ma una costante di cui si deve andare in cerca.

Non si può allora parlare di una teoria del cinema in Lyotard (e si sa come Lyotard fugga da ogni chiusura teorica e sistematica); si può parlare piuttosto di un pensiero, in evoluzione, sul cinema e per il cinema. Le riflessioni lyotardiane sul cinema sono finestre che accompagnano e bucano la vastissima produzione maggiore. Quando si indaga il rapporto tra Lyotard e il cinema, la maggior parte dei commentatori si ferma all'analisi di *L'acinema*, saggio del 1973, il più famoso testo di Lyotard sull'argomento. In pochi sono andati a cercare oltre, così come pochi sono gli studi che danno un'immagine completa del rapporto tra Lyotard e la settima arte<sup>1</sup>. Fermarsi a *L'acinema* significa avere una visione molto parziale del percorso lyotardiano e rimanere ancorati all'idea che il filosofo si sia interessato in modo pressoché esclusivo di cinema sperimentale. Continuare a esplorare significa allora trovare un Lyotard che si spinge oltre e va a cercare in direzione del cinema narrativo e rappresentativo: per ritrovare infine l'acinema nel cinema.

In *L'acinema* Lyotard descrive il cinematografo come scrittura e iscrizione su pellicola di ogni tipo di movimento. Ma il punto di partenza del filosofo è che la canonica immagine cinematografica, narrativa e rappresentativa, si compone per esclusioni e non per inclusioni. Il cinema è movimento ma è soprattutto controllo e scelta. Per Lyotard i movimenti esclusi dal cinema *mainstream* negano il cinema come dispositivo pulsionale e come *jouissance*, godimento positivamente sterile, fine a se stesso. Lyotard individua due movimenti estremi e opposti, emblematici dell'acinema, del cinema non

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Eizykman, G. Fihman, "L'occhio di Lyotard, da 'L'acinema' al postmoderno" (2008), tr. it. di A. Bigini, *aut aut*, 338, 2008, pp. 42-72 e J.-M. Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, PUF, Paris 2009.

normalizzato: da una parte, l'immobilizzazione e il *tableau vivant*; dall'altra, l'eccesso di movimento e l'astrazione lirica — caratteri propri del cinema sperimentale e *underground*. In entrambi i casi l'ortopedia e l'ecclesia della visione narrativa tradizionale sono distrutti. Ognuno di questi due estremi provoca e induce una diversa e opposta reazione pulsionale nell'osservatore. Nel *tableau vivant*, cioè nella immobilizzazione del soggetto iscritto sulla pellicola, si ha l'estremizzazione del movimento pulsionale e libidinale nell'osservatore. Nell'astrazione lirica, dove l'immagine non è più riconoscibile perché costituita da movimenti minimi e incessanti, lo spettatore è pietrificato e immobilizzato, colpito da paralisi senso-motoria. La concezione lyotardiana del cinema appare in questo primo lavoro molto manichea: tutto ciò che sta dentro a un sistema ordinato viene ricondotto all'idea di ripetitività dell'identico e viene accusato di escludere il libidinale, il disordine, la pura *jouissance*. Ciò che viene escluso dal cinema *mainstream* narrativo e rappresentativo di grande distribuzione viene allora cercato e ritrovato in un altro tipo di cinema, quello sperimentale, non narrativo e non rappresentativo, un cinema che è apertura e inclusione di tutte le esclusioni<sup>2</sup>. Lyotard appare molto riduttivo ed estremo: è evidente che l'acinema è solo una piccolissima porzione dell'intero panorama cinematografico.

Ecco allora perché la nostra attenzione può spostarsi, con un salto di due decenni, al decisivo contributo che Lyotard dedica al cinema in una conferenza organizzata dall'Istituto francese di Monaco di Baviera nel novembre del 1995. Il tema del colloquio è *L'avenir du cinéma*. Il contributo di Lyotard si intitola *Idée d'un film souverain*<sup>3</sup>. Lyotard torna a riflettere sul cinema alla fine del suo percorso filosofico e della sua vita — morirà tre anni più tardi. Il sovrano del titolo della conferenza non fa riferimento al significato più comune del termine, ovvero il sovrano come colui o come ciò che esercita e detiene un'autorità. Lyotard usa questo termine nella particolare accezione che ne dà Georges Bataille: sovrana è un'esperienza che non si rifà ad alcuna autorità ma che, semplicemente, *accade*. Sovrani sono allora quegli scrittori, pittori, *cinéasti* che non si

---

<sup>2</sup> Va ricordata la deriva registica e sperimentale del filosofo che realizza in quegli stessi anni dei cortometraggi radicalmente sperimentali, tentativi di applicare nella pratica le sue posizioni acinematografiche: *L'Autre Scène* (1969-1972), *Mao Gillette* (1974) e la trasmissione televisiva *Tribune sans tribun* (1978).

<sup>3</sup> Il testo dell'intervento di Lyotard viene pubblicato solo dopo la sua morte in *Misère de la philosophie*, raccolta di testi uscita nel 2000 e voluta dalla moglie del filosofo, Dolorès Lyotard. Cfr. J.-F. Lyotard, "Idée d'un film souverain" (1995), in Id., *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000, pp. 211-221, tr. it. di P. Fornara, "Idea di un film sovrano", pubblicata in questa stessa sede.

curano dell'autorità e che scrivono, dipingono, filmano senza preoccuparsi di ottenere una legittimazione dall'esterno. Questa esperienza sovrana dà luogo a una comunicazione incerta, non garantita e non autorizzata, che supera ogni altra comunicazione intesa come scambio di segni e di informazioni. «La souveraineté n'échange rien. L'œuvre littéraire, picturale ou filmique, celle de Kafka ou de Beckett, celle de Staël, celle de Robert Flaherty, de Yasujirō Ozu ou de Federico Fellini — cette œuvre communique des instants intenses, des spasmes temporels, qui ne sont transcendants que parce qu'ils émanent de l'immanence, c'est-à-dire d'une expérience et d'une existence réalistes — on dit en filmographie : néo-réaliste»<sup>4</sup>.

Liotard parla di *istanti* intensi, di spasmi temporali ancorati alla realtà: tutte le opere sovrane mantengono e non perdono il legame con la realtà e in campo filmico vengono perciò da lui definite *neo-realiste*. Il termine si rifà al celebre momento storico e cinematografico italiano del secondo dopoguerra, ma il filosofo lo usa in un'accezione più ampia che gli permette di descrivere e portare l'attenzione sulla realtà, sul cinema-verità, su un cinema sempre immanente e realista. Lyotard non nomina qui nessun esponente del neorealismo italiano, ma cita alcuni nomi di importanti registi, nomi che mai prima erano comparsi nei suoi interventi: Robert Flaherty, Yasujirō Ozu, Federico Fellini. L'importanza di questo passaggio è sicuramente notevole. Flaherty, Ozu e Fellini non sono registi sperimentali, i loro film sono narrazioni e rappresentazioni di impronta realistica, ma sono anche film che comunicano spazi intensi e sovrani. Mai prima d'ora c'era stata in Lyotard un'apertura così diretta ed esplicita al narrativo e al realismo cinematografici. Lyotard è un fiume in piena: parla del neorealismo e di Rossellini, nomina la Nouvelle Vague francese, fa cenno al nuovo cinema tedesco. Cita *Paisà* di Rossellini, *Ladri di biciclette* di De Sica, *Cronaca di un amore* di Antonioni, *La dolce vita* di Fellini, *Quarto potere (Citizen Kane)* di Welles e ancora Ozu. Tutti questi film e registi hanno la stessa concezione del realismo e un comune proposito estetico, sostiene Lyotard citando André Bazin. Registi come Rossellini, De Sica, Antonioni, Fellini, Welles e Ozu hanno scritture filmiche diverse, ma stanno dentro e si muovono nella stessa estetica del (neo)realismo. Il filosofo cita e sostiene con Gilles Deleuze che il rapporto

---

<sup>4</sup> «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 proprio perché emanano immanenza, cioè un'esperienza e un'esistenza realiste — in filmografia si dice neo-realista». Ivi, p. 212.

che sussiste al cinema con il tempo ha portato al passaggio da un'immagine-movimento a un'immagine-tempo. All'interno della forma cinematografica classica l'immagine che si vede sullo schermo, immagine-movimento, è totalmente subordinata all'autorità del movimento narrativo. Ma questa stessa immagine, e veniamo all'immagine-tempo, «admet ou tolère, à des degrés divers, des moments qui ne coulent pas au même rythme que le flux de l'ensemble, des blocs de temporalité en suspens, dont l'arythmie relative ne signale pas nécessairement qu'on se trouve à l'acmé du récit»<sup>5</sup>. Lyotard sostiene, in sintonia con Bazin e Deleuze, che la forma dei film neorealisti esercita la sua autorità su tutte le sue componenti. Tuttavia, ed è qui che Lyotard focalizza la sua attenzione, è possibile che questa stessa forma tolleri dei *momenti* anomali dove l'autorità non viene più rispettata e riconosciuta. Questi momenti sono contraddistinti da un ritmo diverso dal resto del film.

Il lessico usato da Lyotard si avvicina e rimanda qui a quello di *L'acinema*. Lyotard ritorna, a sorpresa e in modo critico, a parlare del suo «petit essai de 1973» e ne cita un passaggio, quello dei due poli del movimento. Le posizioni del 1973 appaiono molto lontane da quelle del 1995 dove Lyotard sottolinea la possibilità di inciampare in momenti anomali ovunque in un film, anche e soprattutto in film narrativi e rappresentativi, a prescindere dall'andamento della narrazione e dalla velocità del fluire delle immagini. Dopo anni di silenzio Lyotard parla di *L'acinema* e ce ne dà, 22 anni dopo, una spiegazione: il suo era stato un tentativo di mostrare come i due poli estremi del movimento fossero implicati nel rapporto libidinale che andava a instaurarsi tra l'opera e lo spettatore. Ora, nel 1995, Lyotard si dà, con tenera consapevolezza, dell'ingenuo: «J'étais un peu naïf». Il filosofo ammette di non avere considerato il cinema vero e proprio, narrativo e rappresentativo, e corre ai ripari perché non ci possono essere dei film totalmente sovrani dato che nei film sperimentali regna una sorta di ingenuità. «La souveraineté est absolument allergique à la totalité. Elle occupe des vacuoles, ou des blocs de temps, dans le déroulement réaliste-narratif. Ces moments-blocs qui se trouvent dans les films "néo-réalistes" peuvent être récupérés dans le mouvement général de la forme narrative, ils peuvent ne pas l'être : cette indifférence à leur sort manifeste leur

---

<sup>5</sup> «Ammette o tollera, in gradi diversi, dei momenti che non scorrono con lo stesso ritmo del flusso dell'insieme, dei blocchi di temporalità sospesa la cui aritmia relativa non segnala necessariamente che ci si trova al culmine della narrazione». Ivi, p. 213.

souveraineté»<sup>6</sup>.

Liotard qui percorre la sua svolta. Ne *L'acinema* la contrapposizione tra le avanguardie del cinema sperimentale e il cinema narrativo-rappresentativo-commerciale era nettissima. Anche dopo *L'acinema*, Lyotard intrattiene un dialogo privilegiato con il cinema sperimentale<sup>7</sup>. Ma via via si convince che non si può avere un film totalmente sovrano così come non si può mai sopprimere totalmente il realismo legato alla forma narrativo-rappresentativa<sup>8</sup>. La sovranità è relativa e non totalizzante, occupa dei *vacuoles*, dei blocchi di temporalità sospesa all'interno del percorso realista-narrativo. Si tratta di momenti che alterano lo spazio-tempo che possono essere fatti rientrare (così come anche possono non esser fatti rientrare) nel movimento generale della forma narrativa. È proprio in questo apparire e *accadere* di momenti anomali che sta la sovranità del cinema. Quando il film respira in modo regolare e tranquillo, questi momenti sovrani spezzano e alterano lo scorrere delle immagini sullo schermo. Ma non si tratta mai di una rottura insanabile.

C'est un peu comme si la description d'un objet, d'une situation, de personnes, d'un visage, d'une main (chez Bresson par exemple, c'est souvent la description d'une main par la caméra qui prend la valeur *unheimlich* que peut avoir celle d'un visage chez d'autres), comme si cette description, qui peut aussi se faire à la manière d'une fuite subite et rapide, révélait la présence d'une réalité inhabituelle dans la réalité coutumière.<sup>9</sup>

Ecco allora che la macchina da presa può indugiare a guardare un particolare e dargli un valore *unheimlich*. *Das Unheimliche*, il perturbante di Freud, è qualcosa che non appare più come familiare (*das Heim*, il focolare domestico), ma come estraneo e destabilizzante. È qui che appare il nome di Robert Bresson. Lyotard parla non a caso dell'attenzione che il regista francese rivolge alle mani e alla loro potenza espressiva,

---

<sup>6</sup> «La sovranità è assolutamente allergica alla totalità. Essa occupa degli spazi vuoti 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». Ivi, p. 214.

<sup>7</sup> In questo stesso intervento Lyotard cita *Wavelength* di Michael Snow, *Sleep e Eat* di Andy Warhol, *Fugue 20 e Rhythmus 21* di Richter, gli studi di Eggeling.

<sup>8</sup> Rimandiamo all'analisi di *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, esposta per la prima volta in un convegno del 1979, un'analisi aurorale che ha aperto varchi e strade al successivo percorso lyotardiano. Cfr. J.-F. Lyotard, "Due metamorfosi del seduttivo al cinema" (1979), tr. it. di A. Bigini, *aut aut*, 338, 2008, pp. 33-41.

<sup>9</sup> «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». J.-F. Lyotard, "Idée d'un film souverain", cit., p. 215, tr. it. cit., pubblicata in questa stessa sede.

come nella stupefacente sequenza alla Gare de Lyon in *Diario di un ladro (Pickpocket)*. Quando è stato chiesto a Bresson il motivo della scelta di girare questa sequenza così complessa e difficile, affollata e piena, risponde: «Pour ne capturer que du réel»<sup>10</sup>. Ecco il valore *unheimlich* delle mani in Bresson, mani che vivono di una vita propria, quasi distaccata dal resto del corpo e del film, mani proprie di uno spazio-tempo sospeso.

Il neo-realismo non mantiene più, in queste situazioni, un lineare e tacito rapporto che vede il narrativo e il descrittivo legati tra loro, ma lo sospende: dentro al descrittivo fa stare dell'altro che non risulta più legato alla narrazione. La realtà dell'elemento ripreso dalla macchina da presa viene a godere di un'autonomia e di un'intensità speciali. I *vacuoles* raccontano altre storie nella storia. Lyotard usa un singolare esempio, quello dell'apparizione di una pentola piena d'acqua per preparare il caffè. In questa finestra di realtà, la pentola diventa una «réalité ambiguë» e nella sua materialità sovrana racconta un'altra storia rispetto all'incedere narrativo del film. In queste finestre appare una fitta rete di storie potenziali e in attesa, storie irrisolte perché mai raccontate. La macchina da presa (il regista...) decide cosa e come raccontare, muovendosi velocemente o lentamente (aritmicamente), oppure restando fissa a osservare. La pentola da un lato è sottomessa all'autorità della narrazione nella quale, ignara, è richiesta la sua tacita partecipazione. Dall'altro, è la sua sovranità di oggetto ad avere la meglio, sovranità che crea una rete di relazioni possibili e potenziali con tutto ciò che la circonda, anche con lo spettatore davanti allo schermo. Sono delle apparizioni fugaci che Lyotard chiama «bribes», briciole, frammenti di realtà passate, possibili, imprevedibili, speranze. Il filosofo sottolinea che, qui, il tempo (narrativo) *non scorre* nella sovrana non-durata di queste sospensioni, come nella sequenza della cucina in *L'orgoglio degli Amberson (The Magnificent Amberson)* di Orson Welles. La macchina da presa non si muove, resta immobile a osservare tutta la scena: questo piano-sequenza quasi del tutto fisso fa sorgere dei rapporti nascosti all'interno del blocco spazio-temporale che sta riprendendo. Forse le pentole, forse i piatti avrebbero potuto raccontarci storie di cui non sapremo mai niente...

Lyotard prende anche come riferimento il volume di Paul Schrader, regista e sceneggiatore hollywoodiano, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, libro

---

<sup>10</sup> «Per catturare nient'altro che il reale». J. Doniol-Valcroze, J.-L. Godard, "Entretien avec Robert Bresson", *Cahiers du Cinéma*, 104, 1960, p. 4.

di critica ed estetica cinematografiche. Nel suo lavoro Schrader chiama i momenti anomali di Lyotard *stasi*, momenti massimi della trascendenza al cinema, immagini rivelatrici che sublimano la realtà rappresentata in un'ascesa espressiva e misteriosa. Forse la pentola non abita il tempo cronologico della narrazione ma un a-tempo che non scorre. Oppure, riprendendo Deleuze, la pentola potrebbe essere il tempo stesso. La stasi è secondo Schrader l'occasione per la pentola di essere la condizione trascendentale del tempo, una delle forme kantiane a priori della sensibilità. La pentola rappresenta un istante paradossale che lega «le déjà-plus et le pas encore», il già-più e il non-ancora, e li tiene uniti in un presente senza tempo. Ecco allora che il movimento e la stasi, così come i due poli dell'acinema, sono uniti e legati in modo indiscernibile tra loro. La stasi della e sulla pentola non aggiunge niente alla storia del film, ma trattiene e mostra, in un unico e simultaneo sguardo, *tutti* gli eventi passati e futuri legati alla pentola. Il lavoro della macchina da presa è allora sintesi, la *Zusammennehmung* kantiana, che permette di percepire la simultaneità dei tempi uniti e indistinti nella pentola. Quello che vediamo sullo schermo è «l'espace du temps».

Quindi, per Lyotard, i film neo-realisti, legati indissolubilmente al principio di realtà, contengono pur sempre degli istanti dove la narrazione lascia spazio a un “reale” con le virgolette che prende le distanze dalla realtà, senza però mai abbandonarla del tutto. L'intuizione di Lyotard è che in questi momenti a parlare sia «l'inconscient de la réalité», l'inconscio della realtà. L'intensità di questi momenti-finestra è ambigua perché doppia: da un lato è sottomessa alla normale organizzazione e percezione della realtà, dall'altro va a scovare e mostrare una verità altra che la stessa organizzazione che ci permette di percepire e interagire con la realtà è insufficiente a cogliere.

La casserole, dans le moment étrange, à la fois disparaît et apparaît. Elle ne peut apparaître comme apparition sans disparaître comme apparence. De même le temps comme bloc constellationnaire n'apparaît jamais dans le néo-réalisme qu'au prix de l'éclipse ou de l'ellipse du temps chronologique. Le geste « néo- » est nécessairement double. Le réel n'est décelé dans la réalité ordinaire que si l'évidence de celle-ci est un instant hésitante ; il faudrait dire : fanée. [...] Le moment néo-réaliste saisit le réel dans la réalité sans suggérer qu'il vaudrait pour autre chose que ce qu'il est.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> «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 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. [...] Il momento neo-realista coglie il reale nella realtà senza suggerire che potrebbe valere per qualcos'altro rispetto a ciò che è». J.-F. Lyotard, “Idée d'un film souverain”, cit., p. 220, tr. it. cit., pubblicata in questa stessa sede.

La pentola, nell'intensità di un momento-finestra, non solo appare, ma anche e soprattutto scompare. Per apparire come apparizione essa scompare come apparenza. Appare cioè come un "reale" che abbandona l'ordine percettivo della realtà. E questa apparizione avviene solo se il normale fluire della successione cronologica viene soppresso. Il reale, inteso come geysir da cui sgorgano momenti atemporalmente, accade solo se la realtà ordinaria esita un attimo, si mostra sbiadita: Lyotard scrive «fanée». Solo in questo modo si può arrivare all'inconscio della realtà. La pentola neo-realista (o una qualunque altra finestra di realtà) si trasforma in un fatto filmico. Lyotard fa riferimento a Pier Paolo Pasolini e chiama la strana visione aperta dalle finestre di realtà una *visione indiretta libera*. Ci si muove in parallelo tra letteratura (il discorso indiretto libero) e cinema (la visione indiretta libera). Niente e nessuno sta guardando la pentola, non è l'occhio di qualcuno a guardarla, si tratta di un occhio vago e generale. Lyotard parla di «affleurements», affioramenti, del visibile e dell'udibile, sia che si parli di un fatto pitturale (Braque), filmico o poetico (Reverdy). Si tratta comunque di un fatto legato a una realtà trascendentale che è immanente alle sensazioni: è un fatto *sovrano* che non risulta sottomesso né all'autorità, né alla narratività, non subordinato ad alcun programma. Il fatto sovrano semplicemente accade, «il arrive».

La sovranità ci apre a un mondo dove gli opposti tra loro impossibili convivono insieme, in modo indiscernibile, come nel finale di *La morte corre sul fiume* (*Night of the Hunter*), dove il bene e il male cantano insieme la stessa canzone. Lyotard regala qui un ultimo inaspettato riferimento cinematografico che riprende il finale del meraviglioso film di Charles Laughton. È notte e il falso pastore Powell, interpretato da Robert Mitchum, è davanti al giardino della signora Cooper, seduta in veranda con il fucile in mano. Powell inizia a cantare il suo inno, quelle strofe che ha già cantato molte volte lungo il film. La macchina da presa, fino a quel momento rimasta fissa sull'ombra della signora Cooper, inizia a muoversi. Laughton sposta lo sguardo fuori dalla veranda e inquadra Powell: i due sono legati da un unico movimento di macchina e diventano una l'altra faccia dell'altro, uno l'altra faccia dell'altra. A un certo punto anche la signora Cooper inizia a cantare e intona la stessa canzone: il male e il bene diventano una cosa sola, come ha notato Marguerite Duras. Ma la signora Cooper non canta «leaning, leaning» come Powell, ma «leaning on Jesus». Questa variazione, da uniti com'erano nel



canto delle medesime strofe, li rimette l'una contro l'altro. Lyotard vede nel momento del canto di Powell e della signora Cooper la sovranità che apre un mondo dove gli opposti sono indiscernibili. Un mondo fatto di un tempo sospeso che solo la macchina da presa di un bravo regista (capace di farsi da parte e lasciare accadere) può aprire. Il regista non è un commerciante di immagini e il film non è mero mezzo di guadagno e profitto. Il regista deve al contrario aprire spazi sovrani dentro lo svolgersi della narrazione perché il film è sovrano solo se contiene dei momenti dove «l'intrigue réaliste laisse passer la présence du réel ontologique»<sup>12</sup>.

Ecco che al cinema — ed è il punto di arrivo del lungo, complesso e fascinoso percorso lyotardiano — si pone il problema non solo di rappresentare la realtà e di usare lo schermo cinematografico come finestra trasparente sul mondo, ma si tratta anche e soprattutto di oltrepassare la rappresentazione tradizionale mettendo in scena quanto le resiste e ne costituisce da un lato il punto di rottura, ma dall'altro anche di apertura a uno spessore improvviso e insperato che sta sempre e comunque dentro alla rappresentazione. Spessore che si può e si deve cercare e trovare in film narrativi e rappresentativi: in quanto di acinema c'è nel cinema.

---

<sup>12</sup> «L'intrigo realista lascia passare la presenza del reale ontologico». Ivi, p. 221.