

The Act of Seeing with One's Own Eyes, or on the Iconism of Disgust

For a Perspective on Cinematic Experiments in the Use of Disgust

Riccardo Borsei

riccardo.borsei@graduate.univaq.it

Widely dealt with in its use in the *horror* film genre that best suits it, disgust has not found yet a theoretical framework as an aesthetic instrument in the sphere of more experimental cinema, which nonetheless boasts an intrinsic propensity for formal research which is useful to qualify an aesthetic category. Taken here as a case study in order to demonstrate the expressive potential overshadowed by the mainstream scene, Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes* stands out for the original aesthetic function assigned to disgust: to impose *iconism* as a semiotic regime of the film. This paper would like to articulate the theoretical path from disgust to iconism, as well as the theoretical-aesthetic effects resulting from it. In the first instance, the contrasting positions on the sublime of Kant and Burke are considered. Having admitted with the latter the materialist monism and the illusory character of the sensible, one can arrive at the sign regime sought by Brakhage by placing a third condition alongside the others two: Bataillean *dépense*. Having defined the causes, the paper moves on to describe the effects. The iconism of disgust is capable of transforming ontologically the status of Brakhage's realization from *work* to *operation*. It is from such iconism that follows the inherent capacity of disgust to pierce the gaze: preventing it from signifying the image and forcing it before that from which it seeks shelter. The *detachment* – that is the poetic and maieutic center of the operation – imposed by disgust on its own subject, becomes fruitfully ambiguous: semantically reversed, there is no longer detachment from the disgusting object, but rather from the striated eye of epistemological prejudice. Through disgust, the distance between the spectator and the image is thus cancelled, placing it instead between the spectator and the gaze. Thus exorcised, Brakhage's film can only be watched with those *own eyes* indicated by the title.

Keywords: Stan Brakhage, Disgust, Aesthetics, Experimental Cinema

***The Act of Seeing with One's Own Eyes*, o sull'iconismo del disgusto**

Per una prospettiva sulle sperimentazioni cinematografiche nel ricorso al disgusto

Riccardo Borsei

riccardo.borsei@graduate.univaq.it

1. Introduzione

Attorno al crescente interesse per il disgusto nell'arte¹ non può che articolarsi un'ovvia quanto corretta domanda: a quali esigenze espressive risponde il suo ricorso estetico? Proprio a partire da tale interrogativo muove questo articolo, proponendosi entro un ordine a tutti gli effetti teorico, ma avendo in un'opera in particolare l'occorrenza utile per testimoniare dell'apertura cui il disgusto può portare. L'opera in questione è *The Act of Seeing with One's Own Eyes*² di Stan Brakhage (1971, 32') e va presa allo stesso tempo e come *case study* per mettere alla prova una teoria, e come bussola euristica capace di orientare e formare quella stessa proposta teorica. Proprio in ragione della distanza intermedia tra l'analisi ermeneutica e la teoretica, non sarà qui possibile dilungarsi molto in una presentazione. È però opportuno quantomeno rendere chiari un paio di tratti rilevanti. In primo luogo, indicando il *medium* di appartenenza: l'ambito è quello cinematografico, in particolare il film è un cortometraggio girato in *16 mm*. Quest'ultimo elemento non è trascurabile poiché espressione dell'altra importante caratteristica del *case study*. L'introduzione di questa particolare pellicola (così come in misura probabilmente ancor maggiore del successivo *super 8*) agevolò il diffondersi di macchine da presa più maneggevoli

¹ Si veda, a titolo di esempio, l'evoluzione dell'interesse per il disgusto nel periodo che va dal XVIII al XIX secolo, in Germania, dall'età dei Lumi al Romanticismo, come ben riportato da: S. Feloj, *Dal gusto palatale alla morale. Il disgusto come sentimento*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 127-148.

² Il film è parte di una trilogia denominata *The Pittsburgh Documents* (o anche *The Pittsburgh Trilogy*) composta anche da *Eyes* (1971, 36') e *Deus Ex* (1971, 33'). I tre film vennero girati in tre differenti istituzioni della città di Pittsburgh in qualche modo inerenti al controllo del corpo: stazione di polizia, ospedale e, è il caso del film qui indagato, obitorio.

e dai costi contenuti. Furono queste condizioni materiali ad aprire la ricca stagione del *New American Cinema*, ossia la ricchissima scena sperimentale degli anni ‘60 in cui è inscritto Brakhage stesso. Un movimento artistico dalla genealogia piuttosto travagliata: da un lato vi erano le ispirazioni positive all'avanguardia storica europea degli anni ‘20 e alla mitica figura di Maya Deren, vera antesignana del movimento («She is the mother of us all», sosteneva proprio Brakhage in un'intervista per un film dedicato alla celebre cineasta: *In the Mirror of Maya Deren* – 2001, 104’ – di Martina Kudláček)³; dall'altro vi erano invece le prese di distanza e le dinamiche opposite. Di certo non sorprendono i dissensi col cinema *mainstream* hollywoodiano, ma una certa distanza venne presa anche nei confronti della primissima scena avanguardistica americana che, tra anni ‘20 e ‘30, era sorta non in aperto contrasto ma a lato della fabbrica dei sogni losangelina⁴. Del resto, l'elezione di Deren, operante solo negli anni ‘40, a vera erede delle avanguardie del vecchio continente, sottolinea il tenore di questa lontananza.

Del *New American Cinema* Brakhage fu forse l'interprete più lirico, il regista-poeta maledetto in grado allo stesso tempo di nobilitare la scena e rivendicarne la radicale alterità⁵. Il particolare interesse che riservo a questo film è proprio in ragione della zona periferica in cui stanzia rispetto alla ben più analizzata controparte *mainstream*. Cospicui sono infatti gli studi sulla funzione del disgusto nel cinema, particolarmente attenta a scovarne il ruolo all'interno della poetica dei *mostri* nel genere *horror*, ma anche frequentemente in relazione con un certo cinema d'autore⁶. Prendere in esame un film

³ Maya Deren, difatti, ebbe contatti con Marcel Duchamp che non solo compare e collabora al film *Witch's Cradle* (1944, 12'; pellicola purtroppo incompleta), ma che con ogni probabilità le permise di poterlo girare all'interno di una sala del Peggy Guggenheim di New York in cui esponeva alcune sue opere (a tal proposito si veda S. Keller, *Frustrated Climaxes: On Maya Deren's «Meshes of the Afternoon» and «Witch's Cradle»*, in “Cinema Journal”, 52/3, 2013, pp. 75-98). Fu inoltre primissima accoglitrice dello stile surrealista di Jean Cocteau (seppur rifiutasse di essere ascritta a tale movimento, si veda ancora *ivi*, p. 79). I suoi film *Meshes of the Afternoon* (1943, 14') e *At Land* (1944, 15') contribuirono alla diffusione e mitizzazione di *Le Sang d'un poète* (1932, 55') dello stesso Cocteau, riferimento principe per la scena dei Sessanta.

⁴ Un esempio lampante in tal senso è il film *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (1928, 11') di Robert Florey e Slavko Vorkapić. A tal proposito si veda E. Camporesi, *Il luogo comune dell'avanguardia*, in “Fata Morgana”, 18, 2012, pp. 87-99; e J.-C. Horak, *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison 1995.

⁵ Non potendo soffermarci oltre su questo singolarissimo movimento, rimandiamo a una bibliografia minima: A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986; A. Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, CLUEB, Bologna 2003; P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, New York 2002. Per comprendere la poetica di Brakhage è da consultare il testo da lui stesso scritto: S. Brakhage, *Metafore della visione e Manuale per riprendere e ridare i film* (1963), trad. it. di M. Bacigalupo, Feltrinelli, Milano 1970.

⁶ Una buona panoramica a tal riguardo può venire consultata in L. Pedrazzi, *Immagini al limite: itinerari del disgusto nell'arte cinematografica*, in “Itinera”, 3, 2012, pp. 126-146.

sperimentale coincide con l'interesse che ha mosso questo scritto. Difatti, provare a determinare il valore estetico del disgusto in un ambito cinematografico meno battuto e tanto incline alla sperimentazione, incidentalmente significa anche aprire a un'ulteriore ramificazione delle pratiche espressive del disgusto *tout court*. Senza la pretesa di esaurire una ricerca che sarebbe tanto ampia quanto complessa, con questo testo si vuole provare a identificare un'ulteriorità delle logiche espressive del disgusto, non solo entro la peculiarità linguistico-mediale cui ci riferiamo, ma estensivamente come possibile contributo alla sua elaborazione teoretica.

2. Quali condizioni per un disgusto incommensurabile

The Act of Seeing with One's Own Eyes può essere descritto, senza laconismi, come la ripresa di un'autopsia. Il titolo stesso del film si rifa all'etimologia greca del termine in questione (αὐτοψία «il vedere con i propri occhi», composto di αὐτός «stesso» e ὄψις «vista»), instaurando già dal primissimo contatto una linea interpretativa che suggerisce l'intento e la poetica dell'opera, rimarcata dalla scelta di fare a meno di qualsivoglia supporto audio: una totale dedizione alle dinamiche prettamente visive. Allo sguardo è proposta un'immagine del tutto inusuale e truculenta, con la carne umana sviscerata e scrutata lungamento con morbosa curiosità. Divergendo dal consueto panorama rappresentativo, l'esasperante crudezza e l'assoluta straordinarietà della visione proposta scatenano un violento turbamento: un dispiacere profondo che allontana, che respinge reattivamente. Un effetto del disgusto già ben affermato nella scena *mainstream*, rispetto al quale il film di Brakhage parrebbe poter al più vantare la scelta audace e originale dell'oggetto rappresentato e delle modalità di rappresentazione, intesi come sfida visiva ai tabù sociali. Ritengo che in questo film il disgusto solleciti dell'altro, ma credo che per dissertarne sia d'uopo *in primis* una fondazione teorica delle premesse d'indagine.

Definiamo il fenomeno: trattasi dell'emersione di un profondo sentimento di disgusto inciso al modo di un'intensità folgorante, antitetica rispetto a un orizzonte dell'estensione, che si restituisce come sentimento connotato da un senso di incommensurabilità. In tal modo scava una distinzione profonda rispetto al suo riferimento sensibile che invece è finito e misurabile, proprio poiché fenomenico. Questo rapporto problematico di un'incolumabile sproporzione è in un'analogia strutturale col problema affrontato da Kant ed

Edmund Burke, seppur per via di un diverso oggetto del contendere, ossia il *sublime*⁷. Del resto, oltre all’analoga strutturale dei problemi, si può anche sostenere una prossimità tra disgusto e sublime alla luce del fatto che entrambi i contenditori elaborano un concetto di sublime in due momenti, con il primo, quello del dispiacere, che si pone come cardine per un sentimento incommensurabile. Sia Kant che Burke, dinnanzi all’emersione di un sentimento tale da non avere, nell’immagine sensibile che si riconosce come fonte, un adeguato correlato oggettivo, optano per indagarne ulteriormente la causa. Nei termini kantiani la questione è quella circa la sproporzione dell’infinità intensiva del sentimento di dispiacere rispetto all’orizzonte sempre fatalmente limitato dell’immagine sensibile osservata. Lo schematismo trascendentale è costretto, poiché gli schemi sono limitati per ragioni sistematico-epistemologiche, a restituire quell’incoglitore illimitato in una determinazione limitata, ossia nell’unico modo capace di conservare l’intelligibilità, seppur al costo del tradimento dell’originale incommensurabilità. Ma allora, perché si dà quel sentimento incommensurabile che sarebbe attribuibile solo a un oggetto sensibile illimitato? È risaputa la soluzione del filosofo tedesco: il sensibile sarebbe causa solo mediata di quel sentimento incommensurabile che è il sublime, poiché testimonierebbe proprio delle sue carenze rimandando, allo stesso tempo, a ciò che è in grado di colmarle: il soprasensibile⁸. La tesi di Burke, invece, trova tutt’altra soluzione, con delle interessanti conseguenze sulla teoria estetica. Se la posizione di Kant può venir ridotta, con una concessione di sintesi senza dubbio notevole, a un dualismo sensibile/sovrasensibile, il filosofo irlandese, invece, fa valere una posizione monista e materialista: il sensibile può alludere all’infinito poiché capace di produrre illusioni. Si tratta della premessa alla base dell’argomento dell’*infinito artificiale*. In sintesi, con tale denominazione Burke indica quel caso in cui in un certo fenomeno osservato è rinvenuta un’interna trama fortemente ricorsiva. L’uniformità ricavabile dalla ripetizione del motivo permette di alludere a una

⁷ Su questa differenza di posizioni è stata chiarissima Baldine Saint Girons, che pone molta attenzione sul concetto di illusione (B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime* (1993), trad. it. di C. Cali, R. Messori, Aesthetica, Palermo 2002, p. 68).

⁸ Sono consapevole della brutalità della sintesi proposta. Non tiene conto dei rapporti trascendentali tra intelletto, immaginazione e ragione, né tantomeno della particolare situazione in cui incorrerebbe lo schematismo, costretto dalla ragione ad abbandonare il ricorso ai concetti limitati dell’intelletto per approdare all’uso straordinario delle proprie idee. Qui però non era possibile dilungarsi, l’invito allora non può che essere quello di rileggere *L’Analitica del sublime* in I. Kant, *Critica del Giudizio* (1790), trad. it. di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004.

ricorsività ulteriore e infinita (al *vasto*⁹, nel vocabolario del *sublime*) rispetto a quella osservata nella tessitura sensibile¹⁰. Burke, quindi, tiene una scelta nell'ordine dell'immanenza, che costringe lo sguardo a restare fermo al sensibile. Non solo, vi è anche una forte conseguenza estetica, ossia la legittimità di un sentimento emergente da un'illusione. Ammettere l'artificioso non significa affatto tradire la purezza del giudizio estetico, piuttosto riconoscerne un più ampio campo di possibilità. Dunque, stando con Burke, due elementi fanno da *conditio sine qua non* per l'emersione di un sentimento tanto grande da apparire sproporzionato rispetto al suo correlato oggettivo: il monismo materialista e l'accettazione delle possibilità illusorie del sensibile.

Per provare a chiudere l'indagine dei requisiti utili per realizzare questo disgusto, credo possa essere interessante seguire la suggestione dell'accostamento tra quelle che credo esserne delle chiare occorrenze. Perciò, in parallelo alle immagini del *case study*, proporrei quelle descritte da Georges Bataille nel suo *Le procès de Gilles de Rais*¹¹. Nel trattare la parabola del maresciallo di Francia, Bataille non può che porre notevole attenzione a quelle atrocità che gli valsero una sorta di mitologizzazione in negativo. Sovente al nome *de Rais* veniva associato infatti quello della figura di *Barbe bleue*, in ragione delle sommarie macerazioni di giovani innocenti su cui verté il processo all'ex compagno d'armi di Jean d'Arc. È su di un particolare di questo macabro aneddoto che Bataille si sofferma: Gilles de Rais era solito sedersi su questi piccoli corpi maciullati e osservarne, nel mentre si toccava con fetida lussuria, l'insorgere tragico della morte: «ma ciò che più gl'importava non era tanto di godere sessualmente, quanto piuttosto di vedere la morte all'opera»¹². Lo scandalo di simili efferatezze ancora oggi non può non assillarci poiché marchiate dal segno della somma intollerabilità. L'audacia carnefice di Gilles de Rais non sta solamente nel rimanere lì fermo a osservare quello che è il rimosso per eccellenza

⁹ Sul vasto la letteratura non si limita a Burke, ma anche John Dennis, Joseph Addison e John Baillie, tra gli altri, ne discorrono. Per una ricostruzione si veda S. H. Monk, *Il sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento* (1935), trad. it. di G. Sertoli, Marietti, Genova 1991. Interessante anche il contributo di Charles de Saint-Évremont, consultabile non solo nel testo di Monk, ma, sotto una particolare luce che lo fa coincidere con lo sperpero (qui interessante per le relazioni possibili con la *dépense* che presenterò più giù), anche in B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, cit., pp. 49-52.

¹⁰ Per approfondire si veda E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), trad. it. di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Milano 2017, p. 98.

¹¹ In realtà sono molti gli spunti iconografici rinvenibili in Bataille in grado di convergere verso il fenomeno indagato. Prediligo qui il caso di *Gilles de Rais* non solo poiché particolarmente efferato, ma per la ragione di condividerne, e addirittura amplificare, una certa intollerabilità per le immagini mortuarie. Inoltre, permette in tal modo di meglio inquadrare nella *dépense* questa intollerabilità.

¹² G. Bataille, *Il processo di Gilles de Rais* (1959), trad. it. di R. Guidieri, Guanda, Milano 1982, p. 8.

dell’Occidente, ossia la morte, ma bensì nel fatto che al già violato tabù venga aggiunta un’ulteriore e decisiva carica di sprezzante ingiustificabilità. I corpi nudi costretti alla morte sono quelli di bambini, uccisi per nessuna ragione che non fosse la mera esecuzione del delitto. L’intollerabilità aggiuntiva è allora data dallo spettro della *dépense*, del massimo dispendio improduttivo: sull’altro piatto della bilancia non è posto nulla a fare da contrappeso al consumo effettuato. In tal senso si può parlare anche di un consumo auto-telico che, sospendendo l’interesse all’ottenimento di qualcosa di utile per l’avvenire, resta fermo al presente¹³. Nel macabro caso di Gilles de Rais si darebbe *dépense* poiché il bambino è un’innocente vita in potenza, anni e anni di futuro e futuribilità, tutti gettati alla malora per nulla in cambio. Gilles de Rais quella potenza vitale non fa che consumarla tutta e subito, sacrificandola sull’altare della presentificazione e godendo della sua deflagrazione: né avvenire né riscatto metaforico. Qui il disgusto trova motivo principe di emergere e lacerare lo sguardo: l’abiezione per il rimosso, legata alla intollerabilità dello sperpero, nonché all’empatica identificazione non solo col proprio corpo riscoperto caduco, ma con quel proprio corpo che fu infante e che non avrebbe potuto essere quel che divenne.

3. Transcodificazione filmica

Ritengo allora che per l’emersione di quel sentimento incommensurabile di disgusto, assieme al monismo materialista e all’illusorietà sensibile, vada soddisfatto anche il requisito della *dépense*. Tutte condizioni che vengono realizzate proprio da Brakhage in *The Act of Seeing with One’s Own Eyes*. Per sostenere tale tesi, è allora importante provare a illustrare il modo in cui si svolga tale operazione nella transcodificazione filmica; comincerei allora proprio dall’ultima tra le condizioni riportate. Difatti, non credo abbia bisogno di particolari chiarimenti il rinvenimento della *dépense*, identificabile già solamente nell’oggetto stesso d’indagine del film: le autopsie. Oltre a questa banale constatazione, vi è un altro elemento di ordine stilistico in grado di rendere manifesta la realizzazione di tale condizione. Nella parte iniziale del film, quella che in realtà ricopre per la mia tesi un ruolo solo marginale, Brakhage privilegia l’osservazione, con insistenti primissimi piani, delle mani dei medici. Sotto la loro manipolazione il corpo viene rigirato e

¹³ Si veda a tal proposito la celebre trattazione che di tale concetto, rendendolo celebre, ne ha fatto Bataille in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense* (1967), trad. it. di F. Serna, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

disarticolato in posture utili solo all'incisione della carne¹⁴. Insomma, le mani quasi eseguono un anti-rituale magico in grado di dissacrare il corpo, riconducendolo in uno stato di cosa tra le cose. Tale cosalizzazione rende manifesta la caduta di un privilegio tipicamente antropico, quello di poter sperare di assistere a un futuro, sia questo immanente o trascendente. Presentificazione e mortificazione coincidono così nella *dépense*, lasciando irrisolta la ragione sulla scelta di registrare queste immagini.

Per quanto riguarda le altre due condizioni, monismo e illusorietà, Brakhage vi perviene attraverso il ricorso a una *panoplia* stilistica atta a imbastire, per mezzo di enumerazioni visive molto articolate, un'estetica del dettaglio¹⁵. La macchina a mano è senz'altro il primo tra gli stilemi riscontrabili. Questa indugia morbosamente tra le pieghe della carne e le viscere interstiziali, correndo da un dettaglio all'altro, a sembrare come se quel tremolio, che dalla mano si trasferisce all'apparecchio, faccia da sintomo per un occhio catturato dalle mille occorrenze truculente fino quasi alle convulsioni muscolari. Assommando a questa inquadratura così instabile un montaggio tanto sincopato da celare talune immagini entro un'esposizione minima che ne inibisce la contemplazione, la sequenzialità di dettagli che si susseguono si fa esponenziale. Una frammentazione della carne tanto infinitesimale da riprodurre nel rappresentato la caratteristica discontinuità intrinseca all'immagine cinematografica¹⁶. Un'altra trovata stilistica al servizio degli stessi interessi espressivi è quella della focalizzazione alternata delle lenti (in un gioco di perdita e messa a fuoco), attraverso cui le immagini, nonché i loro limiti, vengono sfumati, enfatizzandone il carattere di inquadrature-vestigia alludenti a un'ulteriorità che le completi. Eppure, la scelta più significativa è il ricorso a ben sette pellicole differenti per temperatura di colorazione e con una specifica trama granulare¹⁷. Questa soluzione ha permesso a Brakhage di creare uno spettro cromatico in grado di fluidificare la manipolazione delle sfumature di colore, esaltando il richiamo allusivo nel costante rinnovarsi della serie di

¹⁴ Una disarticolazione del corpo che può ricordare formalmente, seppur con tutt'altri intenti, la dissezione operata da Fernand Léger nel suo *Ballet Mécanique* (1924, 19').

¹⁵ Per una bibliografia minima sull'estetica del dettaglio si vedano almeno: N. Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, Routledge, London 2007; D. Arasse, *Il Dettaglio. La pittura vista da vicino* (1992), trad. it. di A. Pino, il Saggiatore, Milano 2007.

¹⁶ Si può forse sostenere che qui Brakhage riprenda una riflessione sull'ontologia dell'immagine cinematografica molto frequente all'interno del mondo delle sperimentazioni: un'immagine come vestigia, che allontana l'esaustività totalizzante della singola inquadratura. Si veda a tal proposito il dialogo *Interview with Peter Kubelka* tra Peter Kubelka e Jonas Mekas in cui il cineasta austriaco parla anche di Stan Brakhage, in P. Gidal (ed. by), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London 1976.

¹⁷ A tal proposito si veda F. Miller, *Stan Brakhage's Autopsy: The Act of seeing with One's Own Eyes*, in "Journal of Film and Video", 70/2, 2018, pp. 46-55.

dettagli. Le inquadrature sequenziano così una moltitudine frammentaria tenuta assieme da una relazione di alta somiglianza, senza mai sfociare nell'identità ma mantenendo, grazie alla variabilità dell'intorno cromatico ottenuto, una differenziazione complessa e raffinata¹⁸. Vi è dunque il margine necessario per distinguere le inquadrature, che però continuano a intrecciarsi in un ricamo di mutua somiglianza: da qui la sineddoche estetica che indica il *vasto*, l'infinito artificiale, come germinazione della carne.

4. Cosa fare col disgusto: verso l'iconismo

Avendo illustrato il modo in cui Brakhage soddisfa cinematograficamente le condizioni per l'emersione di un disgusto parossistico, è adesso importante provare a dare una spiegazione sul perché del ricorso a tale categoria estetica e rispondere alla seguente domanda: che funzione espressiva ha questo disgusto nel film di Brakhage? In apertura avevo descritto il film come mera ripresa di alcune autopsie, ponendo in tal modo una sorta di diniego alla sussunzione interpretativa di queste immagini sotto le più canoniche ipotesi della narrazione, del documentario e del film-saggio: credo sia allora il caso di dar ragione di quel diniego. Cominciando con l'analisi dell'ultima tra queste, risulta forse quasi superfluo dilungarsi. Difatti, se pensiamo alla formula tipica del film-saggio nel modo in cui quello che forse ne è il suo più celebre esponente, Chris Marker, vi è ricorso, la distanza appare lampante: poiché muto, non vi è neanche alcun testo letto in *voice off*, quindi alcun argomento che, in sovrapposizione o intrecciandosi intermedialmente con le immagini¹⁹, si sviluppa a sostegno di una tesi. Credo sia ugualmente pacifico far cadere l'ipotesi di una possibile interpretazione narrativa, a meno che non si voglia ricorrere a delle definizioni molto minime di narrazione sotto cui però rientrerebbe un po' di tutto, anche la stessa struttura fotogrammatica della prassi filmica²⁰. Senza dubbio, è invece l'ipotesi interpretativa del documentario quella che richiede qualche ulteriore chiarimento

¹⁸ Sulla ricchezza dello spettro cromatico, si veda R. B. Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*, Wilfred Laurier University Press, Ontario 1998, p. 399.

¹⁹ *Lettre de Sibérie* (1958, 75') è un esempio molto indovinato a tal proposito. Non solo perché instaura una particolare dialettica con il *reportage* (e quindi col documentario) o con delle brevi sequenze animate, per cui la tesi saggistica usa tali immagini da supporto; ma in aggiunta riesce ad articolare una sorta di meta-tesi, ulteriore rispetto a quella che abbraccia il resto del film. Il riferimento è alla celebre scena di Iakoutsk, in cui Marker sceglie di descrivere le stesse immagini per tre volte, al fine di dimostrare il potere manipolativo delle parole sull'immagine.

²⁰ Il riferimento è ovviamente ad André Gaudreault che nell'affrontare la questione della narrazione nei film, scandaglia il tema sino alle sue più estreme conseguenze. Si veda A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (1988), trad. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 2021, pp. 54-61.

circa la sua inattendibilità. Del resto, l'oggetto d'indagine è tanto peculiare che da solo potrebbe giustificare un film intero. Eppure, un documentario comunque tende a mantenere una certa sobrietà visiva. *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, invece, ricorre a un'eterogenea e mai celata manipolazione dell'immagine che mal si sposa con una *mise en scène* asintoticamente oggettiva che tipicamente è quella del documentario. Se non bastasse questa demarcazione stilistica, troppo sbrigativa e che senza dubbio porge il fianco alla sempre conspicua schiera di eccezioni, potrebbe allora fare da prova a supporto della mia tesi la totale discontinuità che un documentario avrebbe in rapporto alla restante filmografia di Brakhage, connotata interamente da un certo intimismo²¹. Sono d'altronde ben consapevole tanto che basterebbe giocare con le definizioni per invalidare la mia tesi, quanto che, al contrario, non verrebbe legittimata neanche per mezzo di un richiamo alla poetica esplicitamente espressa dall'autore²². Perciò ritengo che si possa esaurire la faccenda a una questione di posizionamento. A mio avviso, per le ragioni presentate, il film non offre sufficienti ganci per poter sostenere un'interpretazione documentaristica, e quindi, con quella narrativa e quella saggistica, cadrebbero tutte le ipotesi interpretative analizzate.

Stando così le cose, verrebbe riaffermato il segno della *dépense* sotto cui sosterebbe la mortalità chiamata in causa da Brakhage: senza perché, spuria, tirata fuori da ogni possibile interpretazione metaforizzante, e così, in ultimo, anche dissacrante quel fatidico rimosso funereo. Ora, proprio questa a-finalità ci permette di prendere in considerazione un'ultima e piuttosto utile osservazione contro-argomentativa prima di dare risposta al quesito circa la funzione espressiva del disgusto nel film. Si potrebbe ben dire infatti che il disgusto, parafrasando un proverbiale detto, starebbe negli occhi di chi guarda, e quindi che per il medico all'opera nell'autopsia non si possa verificare un'insorgenza di disgusto tanto profonda quanto quella incommensurabile che abbiamo indicato. Un'osservazione

²¹ Su questo punto concordo con la tesi di Bruce Elder (per quanto nell'analisi globale del film prenda una direzione divergente dalla mia: laddove per lui la manipolazione è finalizzata a un'astrazione capace di aumentare la distanza con l'oggetto ripreso, nel mio caso, come lo presenterò più sotto, l'obiettivo sarebbe di annullare ogni distanza) e a cui rimando nuovamente: R. B. Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*, cit.

²² Sostengo infatti la tesi per cui un'opera, quando resa disponibile alla fruizione, perda qualsiasi unicità interpretativa (anche fosse quella dichiarata dal suo stesso autore) in favore di una negoziazione intersoggettiva in cui il significato, mobile e non fisso, non risulta da altro che da una seduzione retorica in grado di convincere la maggioranza dei parlanti (maggioranza per giunta neanche meramente quantitativa, poiché le voci partecipanti all'agone intersoggettivo per l'attribuzione del significato pesano diversamente per le più svariate ragioni, sociali su tutte).

questa tanto pertinente che mi aiuterà invero a sostenere la tesi che vado argomentando. *In primis*, è chiaro che la somministrazione abituale di tali immagini possa lenirne l'effetto, ma ciò rende ancor più evidente il carattere di straordinarietà delle stesse più volte sottolineato. Difatti, i medici si può ben dire che siano un ristretto gruppo rispetto alla totalità degli spettatori, e che solo questa esigua minoranza “goda del privilegio” di osservare frequentemente immagini dalla così esigua rappresentanza. Già ciò sarebbe elemento a conferma e non in contrasto rispetto quanto sto sostenendo (poiché troverebbe solo nell’eccezionalità uno sguardo invalidante), l’esempio in questione è però fecondo anche se preso da un altro fronte. Consideriamo infatti quale sia lo sguardo del medico che svolge l’autopsia. Si può senz’altro sostenere che sia e mosso da un fine (l’autopsia appunto) e che, in ragione di ciò, guardi al corpo esangue attraverso la rete codificata e codificante (si legga anche “interpretativa”) della tecnica. La *τέχνη* è difatti una conoscenza in grado di determinare una prassi comportamentale altamente qualificata; per fare ciò influenza epistemologicamente la visione del fenomeno che il soggetto ha di fronte e sul quale è chiamata a operare. Lo sguardo del medico, proprio perché forte di *τέχνη*, è in grado di bucare l’immagine, di stratificarla, in altri termini di significarla. Con lo sguardo profuso di *τέχνη* vige una condizione di normalità ove la regola aurea della semiotica resta salda: non esiste segno che non rimandi ad altri. Il caso contrario, di sospensione della validità della legge semiotica, in teoria non dovrebbe potersi dare, si potrebbe sostenere che siamo in un certo qual senso fatti di segni e che non esista via d’uscita dalla partecipazione alla semiosi infinita, ergo: ogni sguardo è sempre interpretazione. Eppure, la sospensione della legge semiotica è proprio ciò che, almeno apparentemente, avverrebbe con le immagini proposte da Brakhage. Se ogni interpretazione testuale (narrativa, documentaria, saggistica) ed extra-testuale (*τέχνη* dell’occhio clinico) cade, dinnanzi ai nostri occhi non resta che il mero cruento a suscitare un violento sentimento di disgusto. È la radicalità evocata dall’enumerazione e omogenizzazione visiva, ossia l’allusione al *vacuo* come incognita rimossa e intollerabile, che costringe lo sguardo a rimanere paralizzato su quell’ammasso disarticolato e decuplicato di lembi macerati: un’*iconismo*²³. Tale

²³ Andrebbe in realtà complicata questa attribuzione semiotica. Icona, nella tripartizione fornita da Charles Sanders Peirce, «è un *representamen* che svolge la sua funzione di *representamen* in virtù di un carattere che possiede in se stessa e che possiederebbe allo stesso modo anche se il suo oggetto non esistesse» (C. S. Peirce, *Difesa delle categorie*, in id., *Scritti scelti*, trad. it. di G. Maddalena, Mondadori, Milano 2009, p. 471). Potremmo allora sostenere che icona è quel segno che si esaurisce in sé, ossia che nel rimando tipico della funzione semiotica, rinvia in ultima istanza sempre a sé stessa. Si potrebbe però a ragione sostenere

cortocircuito semiotico è il piano che Brakhage mira a imbastire ricorrendo all'esaustività totalizzante del disgusto²⁴. L'anelito batailleano, questa volta presente sin da *Documents*, torna come abbassamento verso l'informe, ossia come pratica di de-significazione, di privazione a priori di ogni trasposizione metaforica²⁵. Il ricorso al *disgusto* è una scelta strettamente estetica finalizzata a dare enfasi alla presentificazione dell'immagine in quanto tale, per non far scivolar via lo sguardo nei mille rivoli interpretativi percorribili. Costretto dallo *shock* di una visione tanto straordinariamente terribile, l'occhio non è in grado di perforare l'immagine. Il sentimento così violento impedisce allo sguardo ogni sorta di riempimento significativo. Diversamente da quanto avviene se armato di un'ipotesi di lettura o di *téχyn*, lo sguardo nudo non buca l'immagine, anzi, viceversa ne è bucato. L'occhio che corre via al momento stesso in cui si posa sull'oggetto visto, rendendolo segno e percorrendo la catena interpretativa di segno in segno, è ora paralizzato, costretto a restare bloccato su quella stessa crudissima immagine-evento²⁶. È questa che infatti lo buca, lo affetta costringendolo a ripiegarsi. Il disgusto lancinante annichilisce il potere dello sguardo, svuotandolo, e, proprio per questo, riempiendolo. Emendato da ogni trasfigurazione possibile, è allora finalmente nudo, diafano: ogni opacità è rimossa affinché l'occhio accolga invece che striare, e così respingere, ciò che vede.

in accordo con André Bazin che il segno cinematografico, almeno quando analogico, sia un'*impronta* in quanto impressione della luce sulla pellicola (si veda A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?* (1958), trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 2000, pp. 3-10). E un'*impronta*, nella tripartizione peirciana, è da qualificarsi piuttosto come *indice* che non come icona. In realtà è proprio questo il gioco che prova a fare Brakhage, alludere all'icona per mezzo dell'indice. Anche Umberto Eco sosteneva che il segno cinematografico sia un'*impronta*, per quanto in movimento; e come ogni impronta, notava che i caratteri generali tendono a prendere il sopravvento su quelli specifici (si veda U. Eco, *Sugli Specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2015, pp. 45-46). L'anelito di Brakhage all'iconismo gioca con questa ambiguità, rimarcando, col sopravvento dei caratteri generali, le dinamiche dell'infinito artificiale: il generale è carne qualsiasi, ma secondo attribuzione di vastità.

²⁴ Si potrebbe far notare che tra le ipotesi interpretative extra-testuali resterebbe sempre anche il biografismo: la propria esperienza di vita come ricettacolo interpretativo. Del resto, però la tesi che sto qui sostenendo è che Brakhage aneli a un tale sentimento di disgusto che saturi le vie di fuga, ossia che cerchi di creare le condizioni per escludere anche il biografismo. Che ci riesca, anche solo parzialmente, è argomento dibattibile, ma qui mi interessa dimostrare che costruisca l'opera per tale fine.

²⁵ Sotto *Documents*, Bataille riunì i dissidenti al surrealismo di André Breton. Questi, infatti, coglievano nel movimento la reiterazione di un modello artistico della sublimazione che andava attaccato per poterne favorire uno alternativo a ogni trasposizione idealista. Per i concetti di *informe* e di *trasposizione*, si veda la voce *Informe* nel *Dizionario critico* e l'articolo *Lo spirito moderno e il gioco delle trasposizioni*, entrambi in G. Bataille, *Documents* (1929-1930), trad. it. di S. Finzi, Edizioni Dedalo, Bari 2009.

²⁶ Non posso trattare qui il concetto di evento, si consideri solamente che il riferimento è all'accezione deleuziana che lo individua come esteriorità inintelligibile poiché sempre a cavallo «tra-due-ambienti» (F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento* (1994), trad. it. di F. Agostini, Ombre Corte, Verona 1998, p. 76) da intendersi come luoghi epistemologici che vanno sostituendosi. Si vedano G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996; F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento* (1994), trad. it. di F. Agostini, Ombre Corte, Verona 1998.

5. Da distanza a distacco: risemantizzare, un'operazione

Si potrebbe pensare di reintegrare questo disgusto entro la cornice del sublime richiamata in apertura. Da manuale burkeiano, allora, potrebbe risolversi in una dissolvenza del dispiacere, quella del *delight*. In *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, seguendo tale ipotesi, si compirebbe la parabola del *sublime* privilegiando quello stesso organo che tradizionalmente lo descrive pienamente: l'occhio. Pienamente: anche quindi in quella presa di distanza, quella lontananza dal pericolo di lucreziana memoria²⁷ cui tanta enfasi è stata posta da Burke²⁸. Ma è proprio su questo punto a venir meno la possibile complicità col sublime. Nel film di Brakhage ha luogo una risemantizzazione in chiave maieutica di tale distacco, di tutt'altra natura non solo rispetto a quello emergente dall'approccio semiotico discusso poc'anzi, ma anche rispetto al distacco sublime. Per quanto riguarda quello semiotico, il distacco è tra lo sguardo interpretante e la presenza dell'immagine, ed è strutturale: lo sguardo che cade su un segno è da questo subito rimandato a un altro. Il distacco dello sguardo sublime è invece quello esaurito da una funzione salvifica, per via di una lontananza che in Burke premia l'autoconservazione, mentre nella tradizione che va dallo Pseudo-Longino fino a Kant si risolve con l'elevazione sovrasensibile. Lo sguardo all'opera in *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, invece, cova dentro tale distacco, alimentato dal presenziare obbligatamente innanzi all'iconismo del disgusto. Si tratta allora di un distacco emancipatorio, salvifico ma non rassicurante, che accetta fino in fondo la miserabilità della creatura che siamo, aprendo una crepa nel solido castello dell'*io*. Questo perde per un'istante epifanico il privilegio di Cosa, lasciando cadere la maiuscola e abbassandosi a *cosa* pari a tutte le altre. Un distacco che, per le modalità di emersione, non è dissimile da quello *zen*²⁹. L'*Aum* come uscita dal linguaggio è anche ricerca della

²⁷ Il riferimento è ovviamente all'immagine presentata nel secondo libro del *De rerum natura* (T. C. Lucrezio, *De rerum natura*, trad. it. di A. Fellin, UTET, Novara 2012), ma ne è centrale la trattazione fattane in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'estetica* (2001), trad. it. di F. Riggotti, il Mulino, Bologna 2001.

²⁸ Almeno nella *Parte Seconda* dell'*Enquiry*. Vi sarebbe invece una diversa interpretazione possibile del sublime burkeano seguendo le indicazioni che Giuseppe Sertoli dà nell'*Introduzione* italiana al testo, privilegiando contro la seconda, la *Parte Quarta* dell'opera (si veda G. Sertoli, *Introduzione*, in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit.). Pur condividendo la tesi di Sertoli, qui preferiamo riferirci al Burke più proverbiale, inteso come campione della tipizzazione per sineddoche del sublime.

²⁹ Interessante è la rappresentazione data del distacco buddhista da Toshio Matsumoto nel suo *Shura* (1971, 134'). Le emblematiche immagini finali, di liberazione *zen*, coincidono con l'acme di una parabola del *ronin* protagonista all'insegna della vendetta. Matsumoto ricorre così al meno zen dei sentimenti per rimuovere gli abiti misticheggianti e inserire la pratica meditativa laddove è più urgente: è nell'inferno delle passioni quotidiane, e non nell'altrove isolato di un tempio sperduto, che lo *zen* è prassi preziosa (a tal

percezione delle cose del mondo solo in quanto tali. Svuotando l'*io*, de-interiorizzando il soggetto, che smette di essere qualcuno, viene rinvenuta la possibilità di farsi *Aperto*, ossia di rimanere nelle cose caduche, ammettendole ospitalmente, senza preventivo ricorso a una domesticazione predatoria dell'*io*³⁰. L'anelito è alla medesima utopia anti-semiotica: l'*io svuotato*, depauperato e ridotto al minimo, è l'*io trascendentale*; quindi, stando con la trasposizione semiotica, diremmo che è l'*interpretante* a venir eliso. La risemantizzazione del distacco si accompagna così a un suo riposizionamento topografico. Non più tra l'occhio e l'immagine, bensì rilocato internamente al primo dei poli della precedente geometria scopica: il distacco ora si frappone tra l'occhio e la sua stessa struttura epistemologica, tra il globulo oculare e l'automatismo della significazione. In *The Act of Seeing with One's Own Eyes* il terribile disgusto è funzionale a un iconismo che fa da viatico d'iniziazione per una *praxis* emancipatoria. Un'esperienza da attraversare in grado di denobilitare l'umano che teniamo in palmo di mano, e derubricarlo, derubricondoci, in quel basso materialismo³¹ batailleano che permette di vedersi come rovina tra le rovine. Qui c'è tutta la portata poetica dell'operazione di Brakhage: mettere a nudo l'occhio, costringerlo a guardare davvero, seppur solo tramite l'illusione del dispiacere. *Nomen omen*: guardare *with one's own eyes*, solo con i propri occhi. Con quella proprietà fatalmente unica e immancabilmente perduta. Una dotazione, quella dell'occhio vergine, senza più alcuna possibilità di applicazione.

Pur battendo il terreno dell'utopia, ossia di un'improbabile e al più effimera uscita dal linguaggio, quella di Brakhage è apprezzabile *in primis* poiché, più che un'opera, è da considerarsi un'operazione bifronte. Tanto come realizzazione cinematografica ed estetica di una prassi, quanto come violento invito all'adesione partecipativa dello spettatore.

proposito si veda T. Nath Han, *Nulla da cercare. Un commento alla raccolta di Linji* (2007), trad. it. di A. Bernabini, C. Munzi, Astrolabio, Roma 2010, p. 157).

³⁰ Ho deciso di ricorrere al buddhismo *zen* come sorta di *analogon*, per tale ragione non mi sono dilungato molto. Ad ogni modo il vocabolario a cui mi sono attenuto è in parte quello di Byung-Chul Han che fa dialogare la filosofia occidentale col buddhismo (B.-C. Han, *Filosofia del buddhismo zen* (2002), trad. it. di V. Tamaro, nottetempo, Milano 2018), in parte al commento di Thich Nhat Hanh a Linji (T. Nath Hanh, *Nulla da cercare. Un commento alla Raccolta di Linji*, cit.). Va inoltre rammentata l'importanza del buddhismo nell'avanguardia statunitense *tout court* dei '60, un'influenza che si fece sentire anche nel *New American Cinema* (per l'influenza del buddhismo sull'avanguardia americana, si veda: E. Pearlman, *Nothing & Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde 1942-1962*, Evolver Editions, Berkeley 2012; circa lo specifico cinematografico e Brakhage, si veda: J. Remes, *Absence in Cinema. The Art of Showing Nothing*, Columbia University Press, New York 2020). Testimonianza principale credo resti il lavoro di Jordan Belson (es. *Samadhi*, 1967, 6'), a riguardo si consulti: G. Youngblood, *Expendited Cinema* (1970), trad. it. di P. L. Capucci, S. Fadda, CLUEB, Bologna 2013, pp. 119-138).

³¹ Si veda *Il basso materialismo e la gnosi*, sempre in G. Bataille, *Documents*, cit., pp. 93-103.

La sperimentazione cinematografica di Brakhage giunge a un utilizzo originale del disgusto, capace di farne primo atto e *conditio sine qua non* per emancipare, attraverso l'iconismo conquistato, e il cinema da un conformismo immaginativo e lo spettatore da un automatismo epistemologico. Lo schermo in tal modo può dirsi, con un gioco di parole, (im)mediatore tra film e spettatore, poiché viene meno la distanza medianica. Al suo posto un piano d'immanenza³², mancante di qualsivoglia vertice trascendente in cui porre il punto privilegiato di visione. Quest'ultimo collassa portando a coincidere osservatore e osservato, sguardo e schermo, in quel richiamo allo svuotamento *zen* che inibisce il marchio dell'*io* sulle cose, smentendone il presunto privilegio rispetto a *esse*³³. I *propri occhi* richiamati da Brakhage sono perciò quelli ospitali e de-striati: il distacco epistemologico coincide con l'annullamento della distanza mediale.

³² Si veda F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., pp. 45-49, 67.

³³ *Ivi*, p. 37.