



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Dipartimento di Studi Umanistici
Corso di Laurea in Scritture e Progetti per le Arti Visive e
Performative

**L'immagine dialettica in Walter Benjamin e la sua
ricezione nell'estetica contemporanea**

Relatore

Prof.ssa Serena FELOJ

Correlatore

Prof. Lorenzo DONGHI

Tesi di Laurea Magistrale di:

Matteo LO PRESTI

Matricola n. 503735

Anno Accademico 2024/25

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo I – Walter Benjamin e la lettura rivoluzionaria dell’immagine dialettica	p. 6
1.1 – Benjamin e il confronto con l’estetica di Adorno: la centralità della testimonianza	p. 8
1.2 – Concetto di storia in Benjamin, materialismo storico e messianismo	p. 13
1.3 – Sul <i>Dramma Barocco Tedesco</i> : la genesi dell’arte barocca, il concetto di allegoria e la tensione tra passato e presente	p. 19
1.4 – La contemporaneità tra media e nuova società: Kracauer e Benjamin tra riproducibilità tecnica e un nuovo statuto della memoria	p. 25
1.5 – L’aura, i <i>Passages</i> di Parigi e la via di fuga dallo storicismo	p. 31
Capitolo II – Immagine dialettica e cinema: tre casi di utilizzo	p. 36
2.1 – L’immagine dialettica come riscatto del passato: Pier Paolo Pasolini	p. 36
2.1.1 – I punti d’incontro tra Pasolini e Benjamin	p. 38
2.1.2 – Anacronismo in Pasolini	p. 43
2.1.3 – <i>La Ricotta</i> : un esempio di racconto dicotomico	p. 50
2.1.4 – Il contrasto tra sacro e profano nei <i>tableaux vivants</i>	p. 52
2.1.5 – Il comportamento dei personaggi e la centralità di Stracci	p. 57
2.2 – Jean-Luc Godard: l’immagine-archivio e la sopravvivenza nel presente	p. 60
2.2.1 – <i>Histoire(s) du cinéma</i> : il perché di questo lavoro	p. 64
2.2.2 – La centralità del montaggio: alcuni episodi	p. 66
2.3 – Marco Bellocchio. Il caso <i>Buongiorno, notte</i> e la riscrittura della storia tramite la finzione narrativa	p. 78
2.3.1 – Caratteristiche peculiari del film e rapporto tra verità documentale e fiction	p. 80

2.3.2 – Il personaggio di Chiara tra realtà onirica, pentimento e forza dell'immaginazione	p. 85
Conclusione	p. 91
Bibliografia	p. 100
Sitografia	p. 105

Introduzione

La storia dell'arte si è talvolta contraddistinta come la storia di una successione eterogenea di nuove correnti artistiche che, in un modo o nell'altro, si sono imposte nelle culture mondiali sostituendosi a quelle precedenti.

La prima metà del Novecento ha conosciuto un importante sviluppo dei mezzi tecnologici in grado di donare all'arte strumenti di riproduzione fedele di un'immagine: si pensi per esempio alla fotografia, oppure alla cinematografia che – pur avendo già visto la luce nell'Ottocento – è solo a partire dal Novecento che acquisiscono la possibilità di essere impiegate da chiunque, e in cui possibilità di produzione di contenuti di questo genere diverrà pressoché illimitata.

All'interno di questo drastico e radicale cambiamento nella creazione d'immagini, iniziano a proporsi le prime riflessioni riguardo il ruolo di fotografia e cinematografia all'interno del panorama artistico contemporaneo. La questione è rivolta principalmente allo statuto dell'immagine, alla sua riproposizione non soltanto nei salotti delle case borghesi o negli uffici documentali, ma che diventa di dominio soprattutto negli ambienti pubblici, tramite manifesti, cartelloni pubblicitari, gigantografie esposte in ogni angolo delle metropoli.

Un dilemma che ruota attorno alla mercificazione di ogni bene, e che si serve dell'arte per alimentare questo sistema; un'arte che quindi non si limita solamente a fuoriuscire dai suoi luoghi convenzionali, nella quale era solita essere collocata, ma che diventa di dominio pubblico e sempre osservabile dall'occhio del cittadino.

Parliamo di un'arte che vede scricchiolare il suo statuto originario, che vede minacciati gli intenti ideologici e spirituali che portarono alla realizzazione di statue, affreschi, mosaici nelle epoche precedenti alla contemporaneità. Una delle più feroci minacce che intaccheranno la produzione artistica è data, come si vedrà nell'elaborato scritto, dalla mercificazione della stessa, che conseguentemente influenzerà anche la visione stessa del reale, presentata agli occhi dello spettatore come plastica, stereotipata, fondata sulla distrazione e sull'esclusione dei traumi e degli orrori del passato e del presente; un ruolo che svolgeranno soprattutto i nuovi divi del grande schermo, come le celebrità di Hollywood, e la loro onnipresenza nella cultura capitalistica contemporanea.

Tra i pensatori che maggiormente s'impegnarono e dedicarono i loro studi attorno all'estetica contemporanea e alle sue criticità, Walter Benjamin è sicuramente una figura solenne del panorama filosofico del Novecento.

Appartenente alla Scuola di Francoforte, influenzato profondamente dalla teoria marxista, dalla religione ebraica e dal romanticismo, Benjamin concentrò i suoi studi cercando ed esortando i suoi lettori a rivalutare in chiave rivoluzionaria il passato nel presente, in modo che il susseguirsi degli eventi non fosse unicamente manovrato da un *continuum* infermabile nel quale ciò che non emerge vada inevitabilmente escluso dal progresso. Il concetto che Benjamin concretizza per dimostrare l'autorità del passato che, come un fantasma, riemerge nel presente e si manifesta nel soggetto come un bagliore improvviso è quello dell'immagine dialettica, figura ambigua e di difficile catalogazione ma che si dimostrerà essere fondamentale anche all'interno della produzione artistica di tutto il Novecento, e non solo.

Il primo capitolo tratterà dell'eredità filosofica che consentì a Walter Benjamin di concepire il concetto d'immagine dialettica, di un *excursus* attraverso le opere che diedero forma e contenuto al concetto, del suo rapporto con la società contemporanea e dei tentativi di evasione dalla stessa, con particolare attenzione alla concezione di tempo del filosofo berlinese.

Il secondo capitolo, invece, tratterà di tre opere cinematografiche realizzate e appartenute a tre registi diversi: *La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini, *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio.

La scelta attorno a queste tre opere è avvenuta poiché tutte loro cercano di manifestare l'immagine dialettica all'interno delle pellicole, ma con modalità diverse, che coinvolgono prevalentemente il montaggio come motore principale in questa realizzazione. Inoltre, tutti e tre i registi possiedono una visione della contemporaneità simile, pur appartenendo a epoche storiche differenti: Pasolini e Godard mantengono un atteggiamento di disillusione nei confronti nella contemporaneità e dei mezzi artistici e d'intrattenimento della stessa, mentre Bellocchio recupera un traumatico evento della storia italiana che, cambiandone il corso della storia, avrebbe potuto dare vita a un presente diverso da quello che si conosce.

Il percorso dell'elaborato scritto riguarderà quindi un unico grande processo analitico attorno al concetto d'immagine dialettica sia dal punto di vista teorico-applicativo, che

dal punto di vista pratico, tramite la sua manifestazione e tramite la presa di coscienza attorno a cosa essa sia, di come essa venga accolta nella contemporaneità, e del suo rapporto e contaminazione verso la realtà stessa.

I. Walter Benjamin e la lettura rivoluzionaria dell'immagine dialettica

Era il 1933, quando sulle pagine della rivista praghese *Die Welt im Wort* Walter Benjamin, in quel periodo in esilio, pubblicò un testo dal titolo *Erfahrungsarmut*, conosciuto più comunemente con il nome di *Esperienza e povertà*¹.

Il saggio si apriva con il racconto di una favola: un anziano padre, sul letto di morte, fa intendere ai suoi figli che è sepolto un tesoro sotto la sua vigna. Una volta terminato di scavare, i figli si rendono conto di non aver trovato nessun tesoro ma successivamente, durante l'inverno, si accorgono che quella stessa vigna era diventata la più rigogliosa della regione; il padre aveva lasciato loro non un premio materiale, ma esperienziale, ossia che «non nell'oro sta la fortuna, ma nell'operosità»².

L'argomento cardine del racconto, così come dell'intero saggio, riguarda proprio la crisi della trasmissione dell'esperienza, che per Benjamin irruppe al termine della Prima Guerra Mondiale, e che vide nella generazione che partecipò al conflitto la principale artefice di questa crisi. Per Benjamin, con il conflitto bellico «le quotazioni dell'esperienza sono cadute», e dove «questa povertà di esperienza non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in generale»³.

Lo choc causato dalla devastazione nelle trincee e sui campi di battaglia diede una concezione di risibilità alle posizioni culturali e spirituali che si erano concretizzate nella cultura tedesca prima del conflitto, complice anche quel progresso tecnologico in ambito bellico responsabile della distruzione che ebbe luogo; il risultato, secondo Benjamin, fu quello di una regressione a uno stato barbarico, nel quale l'individuo diviene costretto a ricostruire la sua cultura senza fare affidamento al passato, senza guardarsi indietro⁴.

L'uomo moderno, riprendendo il pittore Paul Klee e l'architetto Adolf Loos, viene identificato da Benjamin come un uomo spogliato ormai dall'intero retaggio del passato e che, rimasto nudo, «strillando come un neonato, se ne giace nelle sudicie fasce di

¹ TRIPEPI L., *Dalla povertà dell'esperienza alla temporalità della redenzione: Walter Benjamin oltre il nichilismo della catastrofe*, in *Agon. Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, 2021, p. 52.

² BENJAMIN W., *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti A. - Somaini A., Piccola Biblioteca Einaudi, 2012, p. 364.

³ Ivi, pp. 364, 365.

⁴ TRIPEPI L., *Dalla povertà dell'esperienza alla temporalità della redenzione: Walter Benjamin oltre il nichilismo della catastrofe*, pp. 54, 55, 58.

quest'epoca»⁵. Una necessità manifestatasi anche nei nuovi valori estetici e architettonici, come il fenomeno delle case di vetro di Paul Scheerbarth, nemiche del segreto e senza alcun mistero da svelare, oseremo dire minimaliste, promulgatrici di un nuovo ideale di uomo in grado di contrastare quello ottocentesco, additato in maniera critica come concentrato unicamente nel decorare la sua dimora con ninnoli e ciarpame del passato⁶.

«Il nuovo ambiente di vetro trasformerà completamente l'uomo»⁷, incalzava Scheerbarth; questa nuova "cultura del vetro" (concetto che Benjamin riprende dallo stesso Scheerbarth) rifiuta ogni traccia personale e ogni simbolismo. È in sostanza un attacco critico che Benjamin decide di far suo, non come insaziabile fiducia nel progresso, ma come rassegnazione nei confronti dell'esperienza. Essa infatti, ostaggio di una cultura borghese che aveva fatto suoi i concetti di autorità, privilegio e formazione individuale, aveva mostrato tutta la sua inefficienza dopo il Primo conflitto mondiale, e si apprestava a ripetere lo stesso errore tramite il nazismo⁸.

Siamo divenuti poveri. Abbiamo ceduto un pezzo dopo l'altro dell'eredità umana [...] la crisi economica è alle porte, dietro di esse un'ombra, la guerra che avanza [...] Gli altri allora devono prepararsi, di nuovo e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario.⁹

Tuttavia, in questa nuova barbarie, un «disperato balzo in avanti», che poteva in qualche modo portare nella società «l'alternativa proletaria all'agonizzata cultura borghese», comunicava una volontà da parte di Benjamin nel voler continuare a cercare – e ripensare – le condizioni per le quali l'esperienza potesse tornare a vivere nella modernità con modalità diverse¹⁰. Se la Grande Guerra aveva insegnato agli uomini che il bagaglio esperienziale, e la sete di nuove conoscenze tecniche, aveva prodotto un bagno di sangue, allora secondo Benjamin era tempo non di ripensare l'esperienza in

⁵ BENJAMIN W., *Esperienza e povertà*, p. 366.

⁶ Ivi, p. 367.

⁷ Ivi, p. 368.

⁸ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, trad. it. di Cagnone N., Johan & Levi Editore, 2013, pp. 212, 213.

⁹ BENJAMIN W., *Esperienza e povertà*, cit., p. 369.

¹⁰ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, p. 213.

quanto tale, ma del suo rapporto con la natura e l'umanità, in modo da garantire a essa una connotazione di pluralità e di presa di distanza dall'ortodossia tecnica¹¹.

Una nuova occasione conoscitiva si apriva quindi a Benjamin per poter ridefinire questo rapporto; un'occasione che si rendeva evidente grazie alla dialettica, e a una visione diversa della storia che, in questo capitolo, cercheremo di svelare grazie al concetto d'immagine dialettica, della sua genesi, e in che modo essa possa fornire la chiave di volta per ripensare questo rapporto, e colmare «l'abisso che si spalanca fra i giganteschi mezzi della tecnica da un lato e la sua esigua illuminazione morale dall'altro»¹².

1.1 Benjamin e il confronto con l'estetica di Adorno: la centralità della testimonianza

Definire l'immagine dialettica è compito arduo. Per comprendere a pieno questo concetto, è quindi necessario ricostruirne il cammino, gli scritti, e gli eventi che permisero a Benjamin la sua teorizzazione.

Per fare questo, andremo a scoprire come maturarono due prospettive filosofiche molto importanti per Benjamin: estetica e storica, cominciando dalla prima.

La prospettiva estetica di Benjamin di cui tratteremo riguarda il suo incontro e rapporto con un altro importante esponente della Scuola di Francoforte, ossia Theodor W. Adorno, con cui fu serrato il confronto riguardo il rapporto tra arte e società¹³.

Adorno guardava con sfiducia il carattere massificante della società del Novecento, considerando quest'ultima come l'epoca dell'alienazione della soggettività umana¹⁴.

Nella sua *Teoria estetica (Ästhetische Theorie)*, Adorno scorge la possibilità dell'opera d'arte di potersi rendere autonoma dal mondo empirico – pur facendone parte – tramite la sua “forma”¹⁵.

¹¹ TRIPEPI L., *Dalla povertà dell'esperienza alla temporalità della redenzione: Walter Benjamin oltre il nichilismo della catastrofe*, pp. 61, 62.

¹² Ivi, p. 55.

¹³ FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, vol. 1, Paravia Bruno Mondadori, 2002, p. 565.

¹⁴ Ivi, p. 563.

¹⁵ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*, in *Dialegesthai. Rivista di filosofia*, (<https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/alessandro-alfieri-01#forma-e-contenuto>).

Nell'arte moderna, la nozione di forma individuata da Adorno consente di scovare un nesso tra estetica ed etica, in contrapposizione all'industria culturale di massa, la quale a sua volta non tollera l'autonomia della forma, procedendo di conseguenza ad un'omologazione totale; l'obbiettivo è quello di fondare un'arte che non si dia più come evidente¹⁶.

L'opera d'arte con Adorno fa dell'enigma (*Rätselcharakter*) una delle sue colonne portanti; ciò che si manifesta nella forma di un'opera rimanda sempre a un al di là, ed è in questo al di là che si cela il contenuto di verità dell'opera stessa¹⁷.

Il motore che spinse il filosofo a queste riflessioni fu la perdita degli *universalia* dell'estetica, che l'arte moderna stava imparando a conoscere grazie ai movimenti artistici avanguardisti; a causa di questo sconvolgimento, l'arte si trova ad affrontare un'atomizzazione delle espressioni artistiche, dipendenti non più da un certo quadro metafisico, bensì dalle singolarità degli artisti e da ciò che intendevano comunicare con le loro opere¹⁸. Questa premessa diede forza al processo che riformulò l'estetica classica, e che Adorno cercava di riconfigurare nella sua opera¹⁹.

Tuttavia, quando si parla di condizionamento della società tramite l'arte, non si fa riferimento alla creazione di nuove ideologie, o di nuovi ordini che si sostituiscano a quello imperante; ciò che l'arte deve portare nel contemporaneo è uno sconvolgimento, in cui la stessa arte diviene un mezzo al contempo autonomo nella forma ed eteronomo nella sostanza²⁰.

Forma e contenuto (sostanza): due elementi dell'opera d'arte che non possono convivere se non uniti. Pensare alla loro separazione significherebbe reificare l'opera, nel quale la forma della stessa restituirebbe unicamente il suo significato estetico: ciò che si osserverebbe sarebbe ciò che è, senza nessun altro rimando. Adorno, invece, concepisce nell'opera d'arte un'interazione tra forma e contenuto che garantisca la possibilità di cogliere non un significato univoco, ma una molteplicità di significati che vengano trasmessi all'osservatore. Ciò che garantisce questa capacità camaleontica

¹⁶ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in *Rivista di estetica*, n. 52, 2013, p. 238.

¹⁷ DESIDERI F. - MATTEUCCI G., *Per una mappa concettuale di "Teoria estetica"*, introduzione a Adorno T. W., *Teoria estetica*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. XXVIII, XXIX.

¹⁸ Ivi, p. XXX.

¹⁹ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, p. 238.

²⁰ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

dell'opera riguarda l'influenza della storia, della temporalità; grazie a essa, sebbene all'osservatore si presenti sempre la stessa forma (es. lo stesso quadro di Botticelli, di Cezanne...), il contenuto dell'opera si carica continuamente di nuovi significati che, stratificandosi nell'immagine osservata, non permettono all'opera di essere colta univocamente, ma come una pluralità in grado d'investire l'osservatore²¹.

Adorno individua nella tensione tra forma e contenuto una sedimentazione di quest'ultimo nella prima. Ciò avviene tramite l'intervento di una seconda tensione, ossia tra il tempo storico in cui l'opera fu ideata e prodotta e il tempo presente della sua esposizione e osservazione; da qui si comprende come questa tensione si rinnovi di continuo, dove l'opera viene esposta al *continuum* storico, e che consente al contenuto sedimentato di ottenere la caratteristica di essere inafferrabile e definibile univocamente dall'osservatore²².

È tuttavia incontestabile la banalità storico-spirituale secondo cui lo sviluppo dei procedimenti artistici [...] corrisponde a quello sociale. Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico [...] la loro dinamica peculiare, la loro immanente storicità in quanto dialettica di natura e di dominazione della natura, non solo è della stessa essenza di quella esteriore, bensì in sé le assomiglia senza imitarla.²³

Questo statuto dell'arte, che Adorno definisce come «tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità»²⁴, conferisce all'opera un doppio movimento, che da un lato riconcilia ciò che nella realtà sociale resta diviso, ma dall'altro mostra questa riconciliazione come una finzione; questo secondo Adorno dev'essere il nuovo compito dell'estetica, ovvero una disciplina che si occupi di mostrare criticamente in che modo la forma dell'opera d'arte, sebbene restituisca un'immagine cristallizzata di sé stessa all'osservatore, nel suo rapporto con il contenuto renda la forma stessa dell'opera non più una rappresentazione cruda, ma una testimonianza²⁵.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, cit., p. 9.

²⁴ Ivi, p. 61.

²⁵ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, p. 241.

Il concetto di testimonianza, la sua capacità di scovare e consentire il nesso tra estetica ed etica nell'arte, assume una centralità ineluttabile dopo gli orrori dell'Olocausto, nel quale l'arte (e la poesia in particolare) non può più esimersi dal raccontare il più traumatico dei passati, e dall'essere una voce tonante per quegli oppressi che non fecero parte della storia dei vincitori²⁶. Questo concetto verrà ripreso da Benjamin nella sua critica al rapporto tra arte e moda dove, similmente ad Adorno, il filosofo berlinese rilevava nella testimonianza del passato un elemento fondamentale, che provvedesse a contrastare la minaccia della riproducibilità tecnica che si stava insediando sempre maggiormente nel Novecento; Benjamin metteva in guardia da questa deriva, che consisteva in un nuovo rapporto regressivo tra osservatore e opera d'arte, nel quale l'opera rischiava di divenire, da ente autonomo, un ostaggio della moda²⁷.

La massa è una matrice, dalla quale attualmente emerge rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte [...] la partecipazione di masse sempre più grandi ha determinato un modo diverso di partecipazione. [...] nell'opera d'arte le masse estranee all'arte cercano distrazione mentre il cultore d'arte si accosta ad essa con raccoglimento. [...] Distrazione e raccoglimento si trovano in una contrapposizione che consente la formulazione seguente: colui che nel raccoglimento di fronte all'opera d'arte sprofonda in essa, costui penetra nell'opera [...] Da parte sua la massa distratta, al contrario, fa sprofondare l'opera in sé; la lambisce con il suo moto ondoso, la avvolge nei suoi flutti.²⁸

Se le parole d'ordine da parte dei due filosofi sono “indipendenza dell'opera” e “testimonianza”, è importante comprendere infine quale sia il nuovo statuto ontologico dell'opera d'arte; il lavoro della storia contenuta nell'opera, che si ripercuote sulla forma, rende l'opera stessa un ente spirituale²⁹.

Adorno asserisce che il primo approccio tra soggetto e opera d'arte avvenga tramite un'intuizione empirica; tuttavia, per poter cogliere la moltitudine di significati di cui l'opera si fa portatrice, la forma dell'opera stessa non può dissolversi unicamente nella sua realtà fenomenica, e l'esperienza estetica non si può realizzare in questo *unicum*³⁰.

²⁶ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

²⁷ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, pp. 238, 239.

²⁸ BENJAMIN W., *Paralipomena, varianti e materiale vario per la prima versione de L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014, cit., p. 75.

²⁹ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

³⁰ KNATZ L., *La natura del soggetto. Riflessioni sul pensiero di Theodor W. Adorno*, in *Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia*, vol. 2, 2011, pp. 10, 11.

L'artista, grazie alla "messa in forma" dell'opera, procede a conferirle una specifica caratterizzazione estetica e, così facendo, la immette nel processo storico, che si caratterizza nel cogliere il suo contenuto in base alle diverse epoche temporali nel quale l'osservatore si trova; nella contemporaneità s'innesteranno sempre nuovi collegamenti, ed è questo che caratterizza lo spirito dell'arte³¹.

A tal fine, Adorno individua diverse fasi nell'esperienza estetica: essa si avvia con la percezione sensibile dell'opera, per poi procedere verso la comprensione delle intenzioni sottese e infine verso la scoperta del suo valore di verità. Quest'ultimo aspetto, di conseguenza, non può essere ridotto a una singola interpretazione e non è in grado di conferire un significato oggettivo all'opera stessa; piuttosto, il contenuto di verità risiede nell'ancoraggio storico dell'opera, il quale viene percepito in modi differenti a seconda del contesto e del momento in cui si verifica l'esperienza estetica³².

Ciò significa conferire all'estetico la caratteristica di divenire insuperabile rispetto al non-estetico, al materiale. La spiritualizzazione dell'arte consente all'esperienza estetica di divenire non empirica, ma immaginifica, e di sopravvivere in questa immaterialità assieme alle sue contraddizioni e conflitti, e in grado di non essere assorbite dalla «logica dominante del contesto sociale»³³.

Così l'arte partecipa al processo storico reale, conformemente alla legge dell'illuminismo secondo cui ciò che una volta sembrava realtà [...] migra nell'immaginazione e sopravvive in essa diventando consapevole della propria irrealtà. La via storica dell'arte in quanto spiritualizzazione è quella della critica del mito tanto quanto quella che porta al suo salvataggio: ciò di cui l'immaginazione è memore viene da questa rafforzato nella sua possibilità.³⁴

Per fare in modo che ciò avvenga le opere d'arte, «cose tra le cose»³⁵, devono risultare «un che di altro rispetto al cosale»³⁶: questo flusso ininterrotto d'interpretazioni storiche dell'opera si pone in contrasto con l'attualità in cui essa fa capolino; è proprio da questo rapporto nasce il contrasto forma-contenuto che consente all'opera di mantenersi

³¹ Ibid.

³² Ivi, p. 12.

³³ Ivi, p. 11.

³⁴ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, cit., p. 159.

³⁵ Ivi, p. 117.

³⁶ Ibid.

immobile all'esterno, ma in un *continuum* storico all'interno, e di essere colta dall'osservatore³⁷.

Lo spirito, «il soffio che anima le opere d'arte rendendole fenomeno»³⁸, nel suo agire trascende la stessa realtà fenomenica e «determina le opere d'arte e trascina nel proprio ambito tutto ciò che vi è di meramente sensibile, fattuale»³⁹. Una tale potenza che, secondo Alfieri, Adorno riuscì a impugnare in chiave antirazionalista e in contrasto con la società attuale. La stessa negazione del principio d'identità, e l'irrazionalità dell'opera d'arte nel suo essere, sono elementi che potrebbero essere considerati “rivoluzionari”, in grado di stravolgere lo statuto del mondo contemporaneo mostrandone le contraddizioni, e la rottura con il carattere mercificante dell'arte stessa⁴⁰.

Il movimento caotico e la spiritualizzazione radicale convergono nel rifiuto della levigatezza delle rappresentazioni smerigliate dell'esistenza; l'arte estremamente spiritualizzata [...] e lo scompiglio onirico del surrealismo sono in ciò molto più affini di quanto si figurino la coscienza delle scuole [...] La spiritualizzazione, nel suo rapporto con il non-dominato, è antinomica. Poiché essa sempre limita al tempo stesso i momenti sensibili, lo spirito diventa per essa fatalmente un essere sui generis e pertanto ostacola anche la sua immanente tendenza all'arte. La loro crisi viene accelerata dalla spiritualizzazione, che si rifiuta a che le opere d'arte vengano trafficate come valori di attrazione.⁴¹

1.2 *Concetto di storia in Benjamin, materialismo storico e messianismo*

Dopo aver compreso gli elementi di comunanza della teoria estetica di Adorno con quella di Benjamin, proseguiamo ora cercando di comprendere il concetto di storia in Benjamin.

Ancora una volta, torna importante il confronto con Adorno⁴².

Per incominciare, riprendiamo il concetto di arte che Adorno ha rivendicato nella sua filosofia: un'arte, che si oppone a quello stesso mondo di cui fa parte, cercando di recuperare quello che dallo stesso mondo è stato escluso⁴³. Questa tendenza, comune

³⁷ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

³⁸ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, p. 117.

³⁹ Ivi, p. 119.

⁴⁰ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

⁴¹ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, cit., pp. 126, 127.

⁴² FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, p. 566.

⁴³ ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*.

alla Scuola di Francoforte, ha come protagonisti i “nuovi soggetti rivoluzionari”, ossia individui non ancora sussunti dal capitalismo, del quale ormai faceva tristemente parte anche la classe operaia. L’opposizione che qui si ritrova viene indirizzata da Adorno, in questo caso, a una critica alla “conciliante unità” hegeliana. La critica all’idealismo del filosofo di Stoccarda, all’identità tra ideale e reale, proviene ancora una volta dallo choc procurato dalla tragedia dell’Olocausto, e dalla conseguente perdita di fiducia nell’identità tra ideale e reale, nella sintesi conciliante e nel processo continuo di perfezionamento dello spirito⁴⁴.

Non è più possibile affermare che l’immutabile sia verità e il mosso apparenza caduca, l’indifferenza reciproca del temporale e delle idee eterne, neppure con il pretesto hegeliano che l’esistenza temporale serva [...] all’eterno [...] L’impressione che, dopo Auschwitz, si ribella ad ogni affermazione di positività dell’esistenza come una consolazione a poco prezzo [...] ha un suo momento oggettivo dopo eventi che ridicolizzano la costruzione di un senso dell’immanenza, irraggiato dalla trascendenza posta affermativamente. Una tale costruzione affermò la negatività assoluta e collaborò ideologicamente alla sua persistenza. [...] ciò che è successo ha mandato a pezzi la base dell’unificabilità del pensiero speculativo metafisico con l’esperienza.⁴⁵

Da qui la concezione adorniana di dialettica negativa, esplicita nell’omonima opera (*Negative Dialektik*), nella quale Adorno si appella alla ragione affinché scopra e agisca in un modo nuovo per modificare il reale⁴⁶. Sebbene di Hegel divenga inaccettabile il sistema, e con esso l’oggetto materiale sia ormai irriducibile al pensiero, questo per Adorno non dev’essere un alibi che decreti l’impossibilità della coscienza degli individui di agire sul reale; il mondo si può cambiare, e un approccio critico al reale deve costituire la via maestra per avventurarsi verso questo obiettivo⁴⁷.

La filosofia, che una volta sembrò superata, si mantiene in vita, perché è stato mancato il momento della sua realizzazione. Il giudizio sommario, che essa abbia semplicemente interpretato il mondo e per rassegnazione di fronte alla realtà sia diventata monca anche in sé, diventa disfattismo della ragione, dopo che è fallito la trasformazione del mondo [...] La prassi [...] non è più l’istanza d’appello contro la speculazione contenta di sé, ma per lo più il pretesto con cui gli esecutivi strozzano, come vano, il pensiero critico del quale avrebbe bisogno una prassi che trasformi il mondo. Dopo che la filosofia è

⁴⁴ FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, pp. 549-551.

⁴⁵ ADORNO T. W., *Dialettica negativa*, trad. it. di Dondolo C. A., Einaudi, Torino 1970, cit., p. 326.

⁴⁶ FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, p. 550.

⁴⁷ Ivi, pp. 550, 551.

venuta meno alla promessa di coincidere con la realtà o dell'imminenza della sua realizzazione, è costretta a criticarsi spietatamente.⁴⁸

Non ci dilungheremo qui a spiegare cosa sia la dialettica negativa. Ciò che interessa è comprendere come, sia per Adorno che per Benjamin, debba nascere una nuova filosofia della storia, che prenda le distanze non solo dalla dialettica hegeliana, ma anche dalla teoria socialdemocratica del progresso e dal suo «accentuato determinismo di derivazione marxista», rigettato dallo stesso Benjamin nella sua connotazione di “certezza”⁴⁹.

Una sensazionale testimonianza da parte di Benjamin riguardo il compimento della sua filosofia della storia lo si ha grazie alle *Tesi di filosofia della storia (Über den Begriff der Geschichte)* del 1940, suo compendio finale prima del drammatico suicidio in Spagna.

L'ossatura del compendio che raggruppa le Tesi comprende una fase iniziale nella quale Benjamin si occupa di distruggere le precedenti concezioni di storia, per fare successivamente spazio a un'ampia *pars costruens* nella quale il filosofo fa spazio alla costituzione dell'immagine dialettica, e alla sua concezione di temporalità. Accanto alla sopracitata polemica nei confronti del determinismo e del progresso di marxiana memoria, un altro elemento che viene qui discusso riguarda la concezione continuista del tempo⁵⁰.

Partendo dalla lettura e analisi della Tesi I si nota, tramite la favola allegorica tratta dal racconto *Il giocatore di scacchi di Maelzel* di Edgar Allan Poe, di come il ruolo del materialismo storico sia centrale per condurre gli uomini verso la rivoluzione⁵¹, ma anche di come il solo metodo dialettico non possa essere incisivo nel condurre l'umanità fuori dagli orrori che si prefigge di superare⁵².

Con la persecuzione degli ebrei e delle altre minoranze in Germania, l'impellente necessità individuata da Benjamin fondeva la cooperazione tra materialisti storici e

⁴⁸ ADORNO T. W., *Dialettica negativa*, cit., p. 3.

⁴⁹ FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, p. 567.

⁵⁰ BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, in *Dialeghetai. Rivista di filosofia*, 2014, (<https://mondodomani.org/dialeghetai/articoli/giovanni-coppolino-bille-06>).

⁵¹ «Vincere deve sempre il fantoccio chiamato “materialismo storico”» (Cfr. BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino 1995, p. 75).

⁵² BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

rivoluzionari da un lato, e l'affidamento alla teologia come direzione etico-politica dall'altro⁵³.

La tesi marxista, che secondo il filosofo si opponeva al fascismo tramite il conflitto tra rapporti sociali di produzione e forze produttive, peccava di un particolare non indifferente: come già accennato, essa condivideva la normalità processuale della storia e l'accettava come tale. Uno spirito dominato da questo processo storico è parallelamente dominato da quelle dinamiche che idolatrano la forma-merce come feticcio. Lo spirito viene così fagocitato, e la lettura del mondo tramite la sua prospettiva non può portare alla rivoluzione⁵⁴.

La teologia interviene nella dimensione della temporalità tramite la centralità di un elemento: la memoria (*Eingedenken*). Nella Tesi I, lo stesso “nano gobbo” che manovra il fantoccio è il simbolo, più che della teologia, della rammemorazione⁵⁵.

La memoria, una delle cinque categorie talmudiche, si proponeva di “trarre in salvo” ogni frammento del reale che avesse riguardato tutto ciò che non veniva considerato degno d'importanza dal presente, e che su esso apparentemente non potesse influire⁵⁶. L'atto del trarre in salvo, un compito simpaticamente paragonabile a quello dello straccivendolo (*Lumpsammer*) che vaga alla ricerca di vecchi cenci e scarti del passato⁵⁷, non viene effettuato con l'obbiettivo di crogiolarsi nella nostalgia, o di ripensare tristemente all'epoca che fu.

Questo recupero motivato da istanze teologiche è finalizzato alla concezione di una nuova teoria della conoscenza: i fenomeni vengono recuperati e riscattati dalla loro concezione empirica, divenendo immagini simboliche in grado di esibire un'idea. Il riconoscimento di queste idee, data la frammentarietà e molteplicità dei fenomeni che il materialista storico-straccivendolo si trova a gestire, non avviene attraverso la convenzionale dimensione temporale dominata dal *continuum*, ma in un momento di

⁵³ Ibid.

⁵⁴ DESIDERI F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018, p. 102.

⁵⁵ Ivi, p. 105.

⁵⁶ MANDALARI M. T., *Walter Benjamin: l'amicizia con Gershom Scholem e l'angelo di Klee*, Leo S. Olschki, vol. 37, 1982, pp. 58, 60.

⁵⁷ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano – Udine, 2009, p. 14.

sospensione, che Benjamin identifica in un “adesso atemporale” (*jetzt*)⁵⁸. Questo arresto temporale dato dallo *jetzt* consente al materialista storico di concepire le idee nella forma di una monade⁵⁹, ossia nel compimento di quella cristallizzazione di varie tensioni, passate e presenti, concretizzatesi in un unico ente, che entra in contatto con il soggetto in grado di riconoscerne la forza rivoluzionaria e che si presti ad attualizzarne il contenuto, che si tratti della vita passata di un individuo o di un *corpus* di opere⁶⁰.

Il tempo della storia assume quindi la dimensione di un “tempo dell’adesso” (*Jetztzeit*), che si colloca nell’ambito della religione ebraica come un tempo di redenzione, di ritorno a un regno di giustizia, nel quale la memoria e l’eredità che l’oggetto del passato dona all’osservatore consente un’attualizzazione di quello stesso passato nel presente; il passato che redime, la sua immagine che trapassa il presente, diviene dialettica, ed esige un suo riscatto tramite l’atto rivoluzionario⁶¹.

Desideri paragona questa visione dell’adesso come di una terza via tra il naturalismo e lo storicismo: quello della redenzione è un potere distruttivo che proprio nella sospensione trova linfa vitale. La rottura con la linearità temporale passa dalla frammentazione del reale, un processo nel quale la complessità data dalla realtà fenomenica su ciò di cui si fa portatrice – il «mai-stato dell’immagine» – sovviene alla memoria dell’umanità, e sovverte la concezione per cui il passato sia ormai da relegare nel dimenticatoio⁶².

La testimonianza più vicina alla nuova concezione temporale di Benjamin la si ritrova nella Tesi XIV, la prima dove viene riportato il termine *jetztzeit*, nonché importante per fornirci alcuni esempi di quello che Benjamin considerava «un balzo di tigre nel passato»⁶³.

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di “attualità”. Così, per Robespierre, la Roma antica era un passato carico di attualità, che egli faceva schizzare dalla continuità della storia. La Rivoluzione francese s’intendeva come una Roma ritornata.

⁵⁸ TAGLIACOZZO T., *Conoscenza e temporalità messianica in Walter Benjamin*, in *B@belonline/print. Rivista di Filosofia*, n. 2, 2008, pp. 143, 144.

⁵⁹ «Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade» (Cfr. BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, p. 85).

⁶⁰ BILLÈ G. C., *L’immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

⁶¹ TAGLIACOZZO T., *Conoscenza e temporalità messianica in Walter Benjamin*, pp. 146-148.

⁶² DESIDERI F., *Walter Benjamin e la percezione dell’arte. Estetica, storia, teologia*, pp. 111, 112.

⁶³ BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, p. 84.

Essa richiamava l'antica Roma esattamente come la moda richiama in vita un costume d'altri tempi [...] Essa è un balzo di tigre nel passato. Ma questo balzo ha luogo in un'arena dove comanda la classe dominante. Lo stesso balzo, sotto il cielo libero della storia, è quello dialettico, come Marx ha inteso la rivoluzione.⁶⁴

Il particolare che va osservato nella Tesi XIV riguarda il non troppo velato pessimismo di Benjamin riguardo l'esito delle rivoluzioni avvenute grazie al fantomatico "balzo della tigre", che potrebbero condurre unicamente ancora una volta a un dominio dei vincitori sui vinti, nel quale il passato diverrebbe un orpello formidabile per questo scopo. Tuttavia, una delle ipotesi formulate da Billè è quella secondo cui Benjamin – recuperando il panorama storico della Rivoluzione Francese – avesse ritenuto i giacobini colpevoli di aver riattualizzato non un passato che riguardasse e riscattasse coloro che sotto l'epoca romana erano oppressi (come gli schiavi), ma unicamente il passato di patrizi e gerarchi romani. Questo viene considerato sempre da Billè uno dei timori più grandi di Benjamin, che vedeva il concretizzarsi di questa tendenza anche nei nuovi governi fascisti dell'Europa⁶⁵.

Le *Tesi* vennero scritte nel 1940, anno del suicidio di Benjamin, apice del suo pessimismo riguardo una possibile rivoluzione marxista considerata ormai utopia, che in qualche modo giustificano questa sua arrendevolezza riguardo il duro lavoro di una vita nel tentativo di trovare il varco che innescasse la scintilla rivoluzionaria per il proletariato⁶⁶. Tuttavia, uno sforzo per comprendere la genesi dell'immagine dialettica, e del modello rivoluzionario di Benjamin nel quale il filosofo era convinto della sua attuazione, è qui necessario per non perdere la sua eredità, e lo faremo distaccandoci per un momento dall'ultimo Benjamin, analizzando invece quelle che furono alcune delle opere principali che favorirono la teorizzazione di questo concetto.

⁶⁴ Ivi, cit., pp. 83, 84.

⁶⁵ BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

⁶⁶ Ibid.

1.3. *Sul Dramma Barocco Tedesco: la genesi dell'arte barocca, il concetto di allegoria e la tensione tra passato e presente*

La scelta di voler compiere uno studio a ritroso sulle opere di Walter Benjamin proviene dalla volontà di mostrare in che modo il filosofo berlinese concepì, durante gli anni prima del suicidio in Spagna, il suo pensiero attorno alle tensioni temporali che inficiarono inevitabilmente sulla sua produzione artistica.

Ursprung des deutschen Trauerspiels. Questo il titolo dell'opera conosciuta in italiano come *Dramma Barocco Tedesco*, redatta da Benjamin tra il 1924 e il 1925, incentrata sullo studio scientifico di alcuni elementi del barocco e sulla comprensione degli aspetti di questa cultura⁶⁷.

Innanzitutto, è fondamentale capire perché Benjamin decida di redigere un saggio sull'arte barocca del Seicento in Germania; il suo obiettivo era quello di indagare un'epoca artistica tacciata di essere l'immagine di un decadimento morale, nonché di un periodo storico-artistico considerato di poco interesse, schiacciato tra due ben più rilevanti epoche storiche, come il Rinascimento e l'Illuminismo⁶⁸. Il metodo che Benjamin impiegherà per questa sua disamina è quello di un'analisi e di una salvazione di quei fenomeni che costituirono l'epoca barocca e che, sempre secondo Benjamin, non ottennero la giusta attenzione, e furono severamente giudicati come ininfluenti da parte della storiografia delle epoche successive; una visione, quella di Benjamin, che anticiperà una nuova visione del barocco, nella quale i pregiudizi sulla sua presunta pomposità e decadenza verranno diradati⁶⁹.

Torna centrale nella stesura dell'opera il concetto di monade⁷⁰, con lo scopo di affiancare tra di loro questa molteplicità di fenomeni, come tessere di un mosaico, ricostruendo quindi un disegno che sia anche compiutezza, comprensione delle

⁶⁷ BERETTA S., *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*, in *Studia Theodisca*, a cura di Cercignani F., vol. 5, Università degli Studi di Milano. Istituto di Germanistica, 2011, pp. 33, 34.

⁶⁸ SCHIAVONI G., *Fuori dal coro*, prefazione a Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Cuniberto F., Einaudi, Torino 1999, p. XXVII.

⁶⁹ BERETTA S., *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*, p. 31.

⁷⁰ «L'idea è monade: la rappresentazione dei fenomeni riposa in essa, prestabilita, come nella loro oggettiva interpretazione. Quanto più elevato è il rango dell'idea, tanto più perfetta è la rappresentazione che in essa si pone» (Cfr. BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Cuniberto F., Einaudi, Torino 1999, p. 22).

dinamiche che diedero vita e contribuirono all'evoluzione di quest'epoca culturale⁷¹. Lo scopo benjaminiano, ancora una volta, prevede questa molteplicità non in funzione di una definitiva e conclusiva *reductio ad unum*, ma proseguendo in una direzione neoplatonica che punti a preservare questi fenomeni, in grado di garantire ad ognuno di essi indipendenza dagli altri⁷².

Comprendere in che modo il dramma barocco attirò a tal punto l'interesse del giovane Benjamin, significa comprendere quali siano i capisaldi di questo dramma barocco, quali temi tratti, e soprattutto quali furono le ragioni che diedero vita a quest'arte.

La differenza con la tragedia è il punto di partenza per riuscire a proseguire nell'analisi; Benjamin parla di una distanza incolmabile tra il *Trauerspiel* e la tragedia greca (*Tragödie*)⁷³, ben evidenziata nel primo capitolo dell'opera.

Il genere della tragedia, secondo il filosofo berlinese⁷⁴, appartiene in maniera indissolubile all'universo della Grecia antica, e solo attorno a esso può essere circoscritto. Ogni successivo tentativo di ripresa o imitazione del genere della tragedia greca nei periodi storici successivi, che vide coinvolte correnti artistiche come il classicismo tedesco o il neoclassicismo, non fu minimamente in grado di restituire quell'originalità e quell'adesione con l'attualità storico-sociale che si ebbe invece durante l'età ellenica. Anche per questo motivo, il *Trauerspiel* non emerge da un recupero nostalgico di un passato mai vissuto dai contemporanei, ma dà origine a qualcosa di nuovo⁷⁵.

L'eccellenza del *Trauerspiel* è riconducibile alle differenze che sussistono tra i due generi letterari, e di come queste differenze coinvolgano i diversi periodi storici nel quale questi due generi letterari appartengono. Una differenza che si mostra fondamentale riguardo la diversa concezione escatologica che sussisteva nella cultura ellenica e quella barocca del Seicento⁷⁶.

Il tragico gesto dell'eroe greco che decide d'immolarsi per placare un'eventuale ira degli dèi, garantendo quindi la certezza granitica di una pace futura, viene nel

⁷¹ SCHIAVONI G., *Fuori dal coro*, p. XXV.

⁷² BERETTA S., *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*, p. 40.

⁷³ SCHIAVONI G., *Fuori dal coro*, p. XXVIII.

⁷⁴ Questa differenza venne in realtà già individuata da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (Cfr. *Ibid.*).

⁷⁵ *Ivi*, p. XXIX.

⁷⁶ *Ivi*, p. XXX.

Trauerspiel soppiantata dal martirio del tiranno, eseguito non per assicurare un futuro lontano da sconquassi divini, bensì in chiave puramente malinconica. Questo drammatico gesto viene motivato, nell'universo narrativo del *Trauerspiel*, da vicende immanenti, attuali, riguardanti intrighi di palazzo e giochi di potere che, divenuti insopportabili, conducono a questo tragico esito⁷⁷. A differenza della tragedia greca, non vi è redenzione futura per chi imbecca la strada del martirio, così come non vi è alcuna salvezza divina successiva al gesto.

Non esiste alcuna escatologia barocca, ma un meccanismo che accumula ed esalta i frutti della terra prima di consegnarli alla morte. L'aldilà è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito di mondo, e ad esso il Barocco strappa una quantità di cose che prima si sottraevano a ogni raffigurazione [*Gestaltung*] per portarle alla luce, al suo culmine, con drastica violenza: resta così sgombro un ultimo cielo, un puro vuoto che potrà annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra.⁷⁸

Le cause di questa visione pessimistica del reale, che permea il *Trauerspiel*, vengono individuate da Benjamin proprio in quei sentimenti che indussero l'ideazione del barocco come corrente artistica, e che sono riportati in *Dramma e tragedia*, primo capitolo dell'opera.

Secondo Benjamin, il punto di rottura tra la concezione medievale e quella barocca della storia, e dell'esistenza teologica di un divino disegno di salvezza, fu dovuto alla perdita di fede nel Mistero cristiano⁷⁹; elementi storico-politici che si presentarono agli occhi della popolazione tardo-medievale di tutta Europa – come la riforma luterana e la sempre maggior frammentazione del continente in principati cristiani – lacerarono quella fiducia nella salvezza cristiana che avrebbe redento l'intera umanità⁸⁰.

Il tracollo del Mistero cristiano, e questo nuovo senso d'impotenza, furono inoltre responsabili della nascita di un sentimento d'insofferenza nella popolazione, che nemmeno le istituzioni ecclesiastiche – tramite, per esempio, la promulgazione della Controriforma cattolica – riuscirono a cancellare. Sebbene Benjamin definisca l'età della Controriforma come l'*acme*, ossia come un'età di grande fioritura artistica nel quale fu eradicato ogni tratto apocalittico (riprendendo anche l'esempio positivo dell'età

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 41.

⁷⁹ Ivi, p. 53.

⁸⁰ Ibid.

Rinascimentale), per gli autori del *Trauerspiel* il trauma provocato dalla rottura con il Mistero, e l'approccio obbligato con l'immanenza, resistette, al punto da dare vita a questa corrente artistica⁸¹. Un altro dei *leit motiv* che portò al concepimento dell'arte barocca riguarda il concetto di secolarizzazione secondo Benjamin: non parliamo qui di una riscoperta e riscossa del laicismo nelle opere teatrali (considerando inoltre che il *Trauerspiel* e il dramma liturgico medievale avevano in comune la stessa impostazione tragica della loro poetica⁸²), bensì della capacità di colmare quella distanza tra essere ed esistenza tipica del dramma medievale, sostituendola con una «religione dell'immanenza», lontana sia da un ateismo ortodosso che da un panteismo permeatore di un mondo ordinato dal divino⁸³. Accanto a quest'impostazione, le caratteristiche fondanti del *Trauerspiel* furono l'immediato riflesso di quelle mancanze citate in precedenza, che si tradussero in nuovi elementi che costituirono il genere artistico: il venir meno di ogni escatologia impose la dolorosa ricerca di una consolazione, che nel dramma barocco si tradusse in un ritorno allo stato creaturale. Un ritorno che consistette in un'adesione totale alla realtà terrena, nel rigetto di ogni possibile escatologia, e in un rifugiarsi nell'angoscia da parte dei protagonisti⁸⁴. Infine, la mancanza di una possibile redenzione, e l'assenza di uno sguardo emancipatore sul futuro, incisero notevolmente sulla caratterizzazione dei protagonisti del *Trauerspiel*: i personaggi delle opere vengono rappresentati come accidiosi, incapaci di realizzare rivoluzioni o protendere a ideali rivoluzionari, mentre l'atto del martirio è la rappresentazione plastica della precarietà della vita terrena rispetto a quella divina⁸⁵. A ciò si aggiunge inoltre una desolante impostazione del *continuum* storico: ciò che i personaggi si trovano ad affrontare sono perpetue situazioni drammatiche che si ripetono ciclicamente, nelle quali infierisce una nostalgia per la natura del passato, che si cerca di colmare con il ritorno al già citato stato creaturale. Le vicende vengono catturate nell'immagine della rappresentazione scenica e, in questa immagine, rimangono irrimediabilmente intrappolate, in uno stato di eternità⁸⁶.

⁸¹ Ivi, pp. 53-55.

⁸² Cfr. Ivi, pp. 51, 52.

⁸³ BERETTA S., *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*, pp. 46, 47.

⁸⁴ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, p. 55.

⁸⁵ Ivi, pp. 63, 64.

⁸⁶ Ivi, pp. 66-68.

L'intero quadro che è stato delineato, e il breve *excursus* sulla genesi del *Trauerspiel*, sono fondamentali per comprendere – a questo punto della discussione – in che modo il dramma barocco richiami l'immagine dialettica nella rappresentazione delle sue opere. Per comprendere questo fondamentale passo, è necessario indagare sul ruolo di una figura retorica fondamentale riscontrabile nelle opere: l'allegoria.

In precedenza, si è parlato di come per Benjamin l'oggetto artistico, grazie anche all'influenza dell'estetica adorniana, fosse un ente in grado di trascendere l'apparenza, e per cui la sua stessa essenza non si ancorasse unicamente alla sua rappresentazione empirica.

Un elemento, quello della trascendenza, che Benjamin espande anche all'intera realtà creaturale, preservando quest'ultima dal rischio del già citato inglobamento totale da parte della secolarizzazione di ogni cosa, e da un dominio incontrastato della mondanizzazione⁸⁷, oltre che proveniente da una concezione epistemologica del reale che rigetta l'idea che solamente dal metodo scientifico e da un'analisi empirica del reale possa derivare la verità. Questa concezione, che affonda le sue radici in una distinzione netta tra l'essere e l'apparire di un ente, induce Benjamin a pensare a un diverso statuto degli oggetti reali, non più ricondotti a una loro «falsa unità», bensì a una discontinuità, riscontrabile negli elementi che li compongono, come riportato nella *Prefazione gnoseologica*⁸⁸.

Uno dei principali tratti che caratterizzano l'allegoria è la sua convenzionalità: ogni simbolo presente nelle vicende di un *Trauerspiel* non è mai associato ad un unico significato, e diviene così totalmente arbitrario, facendosi carico di una molteplicità di significati⁸⁹.

A differenza del simbolo⁹⁰, si è in grado d'indagare l'essenza di un oggetto attraverso il conflitto tra quello che è stato e quello che è, tra il suo passato e il suo presente⁹¹. Crolla in questo caso qualsiasi tentativo di comprendere l'essenza di un oggetto tramite un

⁸⁷ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 10.

⁸⁸ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, p. 9.

⁸⁹ PERRET C., *Abstraction et Représentation*, in *Rue Descartes*, n. 16: *Pratiques abstraites*, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 50, 51.

⁹⁰ Si parla in questo caso del simbolo inteso nel dramma storico del Classicismo, ossia di un elemento il cui significato rimane unico e cristallizzato, non soggetto a sconvolgimenti da parte dell'autore, strettamente collegato con il fenomeno rappresentato nell'opera (Cfr. CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 73).

⁹¹ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, pp. 134, 135.

mero intendere conoscitivo, tramite l'immediatezza, mentre l'allegoria diviene «la chiave per accedere al regno di un sapere segreto»⁹². Una dimensione nella quale, secondo Benjamin, la “profanazione” dell'ente riguardo la sua essenza, che da unitaria diviene molteplice, ottiene l'effetto opposto, sacralizzando quello stesso ente; avviene qui un'elevazione quasi spirituale della scrittura allegorica, portatrice della vera essenza di un ente nella sua molteplicità.

Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano: esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure, soprattutto per chi ha presente l'esegesi allegorica della Scrittura, è innegabile che quegli oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro.⁹³

Dall'introduzione dell'allegoria, Benjamin esegue quello che si potrebbe definire un “balzo in avanti” nei confronti delle rappresentazioni sceniche del *Trauerspiel*.

La rappresentazione dell'allegoria costringe ad un approccio con il dramma barocco che devia da quello classico; i fenomeni rappresentati nelle opere necessitano di un'indagine degli spettatori, che consiste in una profonda ricerca dell'eternità nella temporalità, di cui le immagini sono portatrici⁹⁴. Il drammaturgo barocco, alla pari del poeta, tramite l'allegoria ha la completa possibilità d'inventare, dando vita a un coacervo d'immagini la cui essenza viene svelata dal linguaggio⁹⁵. Un linguaggio che non rimane unicamente espressivo, ma rivelatore, e che tramite questa rivelazione invita il soggetto a una contemplazione dell'oggetto stesso. L'allegoria, quindi, restituisce questo genere di contemplazione proprio grazie alla sua inafferrabilità semantica⁹⁶.

Nel caso delle rappresentazioni del *Trauerspiel*, i fenomeni, se apparentemente appaiono portatori di un determinato significato, nella contemplazione si svelano all'osservatore nel loro opposto: il mutismo risuona come un canto di grazia, ciò che appare in rovina figura l'armonia celeste, la presenza dei cadaveri riportano alla libertà

⁹² CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 60.

⁹³ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 148, 149.

⁹⁴ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 73.

⁹⁵ BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, p. 146.

⁹⁶ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, pp. 64, 65.

spirituale⁹⁷. Il sacro, che contraddistinse l'epoca medievale, riemerge nell'opera barocca in tutta la sua drammaticità, e lo fa tramite l'allegoria di un mondo in rovina.

È la sopravvivenza del passato in ogni elemento del reale che permette il realizzarsi di questo svelamento, e che condiziona di conseguenza il modus operandi dello storico, che dovrà comportarsi come lo straccivendolo, tutto impegnato alla ricerca di vecchi scarti e pattume del passato per poter ridare dignità alla realtà fenomenica del presente⁹⁸.

1.4. *La contemporaneità tra media e nuova società: Kracauer e Benjamin tra riproducibilità tecnica e un nuovo statuto della memoria*

Se l'immagine dialettica è collegata alla rappresentazione del passato nel presente, ora diviene necessario guardarla in relazione alle forme e alle tecniche artistiche del Novecento.

Durante questo periodo, l'estetica fu rivoluzionata con l'introduzione di nuovi mezzi tecnici come la cinematografia, a sua volta strettamente legata alla nuova concezione ed evoluzione della società europea e americana. Comprendere come l'immagine abbia assunto un nuovo significato in questo contesto significa capire il suo ruolo accanto ai cambiamenti artistici e tecnologici dell'epoca.

Per affrontare quest'aspetto, è fondamentale introdurre un autore che dedicò le sue ricerche al rapporto tra immagine e società moderna, e di come le criticità di quest'ultima abbiano inevitabilmente influenzato lo statuto della prima: Siegfried Kracauer.

Architetto, critico cinematografico e teorico dell'immagine, Kracauer espanse il suo interesse per le arti visive favorito dal clima degli Anni Venti del Novecento nella Repubblica di Weimar. Fu in particolare attorno al biennio 1923-24 che egli si focalizzò sul tema della modernità e del rapporto tra cinema e cultura di massa⁹⁹.

Inizialmente, la sua concezione cinematografica fu quella d'individuare, in questa nuova forma artistica, la riproduzione di una nuova sfera pubblica, in grado di proiettare

⁹⁷ PERRET C., *Abstraction et Représentation*, pp. 51, 52.

⁹⁸ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 14.

⁹⁹ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, p. 33.

realisticamente l'immagine delle classi sociali che componevano la società tedesca. Tuttavia, le sue speranze vennero presto disattese, poiché già dal 1925 la sua concezione di cinema virò bruscamente, verso un pessimismo sociale che vedeva in questo mezzo non più uno strumento di liberazione ed emancipazione grazie alla sua funzione creativa e alla sua capacità di estraniarsi dalla razionalità, bensì come uno strumento volto principalmente al servizio dell'economia capitalista¹⁰⁰. A questa concezione a tratti tragica della modernità, Kracauer contrappose come antidoto le caratteristiche che l'intellettuale novecentesco doveva possedere, e che trovarono delle rassomiglianze con il *Trauerspiel* benjaminiano (e con i più recenti *Passages*); influenzato dal messianismo ebraico allo stesso modo del filosofo berlinese e attraverso l'analisi cinematografica, Kracauer asserì che questo compito consisteva nel ridare adito al mondo decaduto del passato, composto da «detriti, frantumi, gusci vuoti, larve e maschere», sinonimo dell'assenza del divino, ma che urgeva raccogliere, registrare, archiviare¹⁰¹.

Per approfondire meglio questo concetto, e comprendere in che modo Kracauer sia arrivato a queste conclusioni, è opportuno discutere attorno al ruolo che un altro fondamentale mezzo di produzione artistica, ossia la fotografia, ebbe durante il XX secolo, e il modo con cui il critico tedesco analizzò il suo ruolo nella società. Una visione che, nonostante diverga sotto certi aspetti da quella di Benjamin, sarà essenziale per introdurre il concetto di riproducibilità tecnica e di perdita di autenticità dell'immagine.

Nel saggio del 1927 *La Fotografia (Die Photographie)*, Kracauer esclude che il significato delle fotografie fosse ritrovabile nella loro relazione con gli oggetti rappresentati, concentrandosi invece sulla storicità delle stesse, sulla loro capacità di sopravvivenza e trasformazione nel corso del tempo, oltre al loro sottrarsi dalla manipolazione da parte del soggetto¹⁰².

La "società dello spettacolo", per Kracauer, riuscì a conferire alla fotografia uno statuto differente, nel quale l'eredità storica, di cui è carica l'immagine riprodotta, viene ignorata, sostituita da un turbinio incessante di raffigurazioni votate alla promozione consumistica della merce, dove l'unico contesto temporale di riferimento che viene preso in considerazione è quello dell'attualità. Kracauer, per questo scopo, utilizza come

¹⁰⁰ Ivi, pp. 34, 35.

¹⁰¹ Ivi, pp. 50-53.

¹⁰² Ivi, p. 57.

esempio la fotografia di una diva del cinema, che posa davanti all'ingresso dell'Hotel Excelsior del Lido di Venezia, probabilmente durante il periodo estivo¹⁰³: nella rappresentazione simbolica dell'immagine, l'insieme di elementi che attorniano la diva è irrilevante, così come la contestualizzazione dell'immagine in base al periodo storico di riferimento. La diva vuole incarnare il presente e solo il presente, nonostante per lei sia inevitabile «che il passare del tempo disintegri la fotografia e la confini nel grande archivio centrale della storia», venendo poi immediatamente sostituita da una nuova diva¹⁰⁴.

Al di là delle finalità squisitamente consumiste della società Novecentesca della Repubblica di Weimar – che in vista della rigenerazione economica post-prima guerra mondiale stava conoscendo questa realtà – Kracauer ipotizza un secondo motivo con il quale giustificare l'ininterrotta produzione d'immagini da parte del dispositivo fotografico, ossia una tendenza da parte della società tedesca a fuggire dalla morte¹⁰⁵, ad avere orrore di essa, e dalla volontà di esorcizzare il tutto escludendo il lavoro della coscienza nelle rappresentazioni fotografiche trasmesse dai *mass media*¹⁰⁶, piombando invece in un *divertissement* di pascaliana memoria. Da quest'analisi Kracauer – allo stesso modo di Benjamin e di altri teorici dell'arte – instaura un collegamento tra fotografia e morte: ciò che viene catturato dal dispositivo fotografico diviene immortale, e un accumulo compulsivo di questi *frame* della temporalità è sinonimo di come l'immagine della memoria non sia più riconosciuta della sua autorità nel “salvaguardare il passato”. La fotografia assicura una fissità estetica al momento che si vuole ricordare, assicura la materialità del ricordo, la sua impossibilità che esso svanisca dalla mente¹⁰⁷. Qui si racchiude la conflittualità con «l'immagine della memoria», che a differenza dell'immagine fotografica appare frammentaria, discontinua, impossibile da “mettere a fuoco” in maniera perfetta¹⁰⁸.

¹⁰³ KRACAUER S., *La Fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, trad. it. di Pappalardo M. G. - Maione F., Prismi, Napoli 1982, pp. 111, 112.

¹⁰⁴ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, pp. 58, 59.

¹⁰⁵ «L'obiettivo che divora il mondo è un segno della paura della morte» (Cfr. KRACAUER S., *La Fotografia*, p. 123).

¹⁰⁶ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, pp. 60, 61.

¹⁰⁷ Ivi, p. 61.

¹⁰⁸ Ibid.

La memoria non comprende né l'immagine spaziale totale né l'intero decorso temporale di un evento. Rispetto alla fotografia, le sue annotazioni sono incomplete. [...] La memoria non rispetta, al contrario, le date: essa scavalca gli anni, o, all'opposto, dilata le distanze temporali. [...] Mentre la fotografia coglie il dato fattuale come un continuum spaziale (o temporale), le immagini della memoria in tanto ritengono tale dato in quanto ad esso inserisce un qualche significato. Poiché tale significato non si esaurisce in una relazione di tipo esclusivamente spaziale né, tanto meno, in una di tipo solamente temporale, le immagini della memoria risultano "sghembe" a confronto di quelle della riproduzione fotografica.¹⁰⁹

Tuttavia, sia per Kracauer sia soprattutto per Benjamin, la frammentarietà della memoria non è considerata un aspetto negativo, poiché proprio l'impossibilità di ricondurre l'immagine di un ricordo ad una precisa realtà spaziotemporale, per i due filosofi, è sinonimo di una vera sopravvivenza della storia dell'ente rappresentato, in grado di sopravvivere soltanto nella frammentarietà, nel suo essere riscoperto in un ricordo apparentemente non fossilizzato in qualcosa di concreto¹¹⁰. Sebbene la fotografia sia in grado di restituire l'istantaneità di un momento, e di riprodurlo in maniera precisa, con il trascorrere del tempo l'immagine riprodotta non potrà da sola salvare la memoria di ciò che rappresenta, a causa dell'inevitabile e futura mancanza di un rapporto reale tra il soggetto rappresentato e l'osservatore della fotografia¹¹¹. Per Kracauer, infatti, il compito della fotografia non consiste nell'attribuire l'immortalità a chi viene rappresentato, e nemmeno una rievocazione nostalgica. Il compito della fotografia è quello di riconoscere la caducità del reale e della condizione umana, e di dirigere quindi la riflessione attorno a quegli elementi rappresentati che possano costituire non una memoria personale (come nel caso della fotografia di un vecchio parente da giovane), ma una memoria collettiva¹¹², nella quale la coscienza riesca a comprendere ciò che dalla fotografia viene ridestato, ossia la natura emancipata di ciò che viene rappresentato e la sua indipendenza dalla contingenza temporale.

¹⁰⁹ KRACAUER S., *La Fotografia*, cit., pp. 114, 115.

¹¹⁰ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, p. 61.

¹¹¹ Ivi, p. 62. Kracauer prende come esempio la foto di sua nonna quando aveva ventiquattro anni. Questa foto non è in grado di riportare alla mente il ricordo della nonna a Kracauer, a causa della mancanza di un legame reale tra i due avvenuto nel passato nel momento in cui la foto fu scattata, dato che Kracauer non era ancora nato (Cfr. Kracauer S., *La Fotografia*, pp. 112, 113).

¹¹² LESLIE E., *Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler*, in *Memory. Histories, Theories, Debates*, a cura di Radstone S. - Schwarz B., Fordham University Press, 2010, pp. 125-127.

Se dalla fotografia è scomparsa la nonna, è rimasta però la sua crinolina. [...] La coscienza imprigionata nella natura non è in grado di scorgere il suo fondamento. Compito della fotografia è di mettere in risalto il fondamento naturale rimasto finora inesplorato. [...] per la prima volta attraverso di essa il mondo dei morti si manifesta nella sua indipendenza dall'uomo. La fotografia mostra le città in vedute aeree, porta giù dalle cattedrali gotiche le guglie e le decorazioni; tutte le configurazioni spaziali vengono incorporate nell'archivio principale con inaudite intersezioni che le allontanano dalla misura umana. [...] Le immagini dell'entità naturale dissolta nei suoi elementi sono rimesse alla coscienza, perché ne possa disporre liberamente.¹¹³

Le fotografie non replicano la natura, ne sono parte integrante. Ciò che viene rappresentato, sebbene appartenente a un'epoca lontana, viene compreso dalla collettività e diviene un elemento strutturale della contemporaneità, un mediatore tra passato e presente in grado di modificare sostanzialmente quest'ultimo ¹¹⁴ . Quest'introduzione al pensiero di Kracauer e alla sua teoria dell'immagine è stata importante per comprendere il contesto nel quale Benjamin si trovò a dover affrontare il rapporto tra immagine e memoria nel XX secolo.

Se Kracauer è stata una figura autorevole del Novecento nell'ambito delle riflessioni sulla diffusione d'immagini, grazie soprattutto alla popolarità della fotografia, Benjamin allarga lo sguardo non solo al rapporto tra immagine riprodotta e cultura di massa, ma alla realtà intera, dimostrando come qualsiasi elemento importato dalla modernità, e che costituisce ogni elemento appartenente alla realtà stessa, sveli in realtà una natura differente e quasi esoterica, che lo stesso Benjamin s'impone di scoprire.

Una differenza con Kracauer la si può notare nella diversa concezione di memoria tra i due: Benjamin, riprendendo gli scritti di Proust, la intende come un riflesso involontario, incontrollabile, che sovviene al soggetto tramite il richiamo alla sua mente di qualcosa di cui ha fatto esperienza in passato. Come Kracauer, anche Benjamin considera l'accumulo di fotografie e cimeli come un metodo per esorcizzare la paura della morte, tipico della società dei consumi novecentesca, ma disfunzionale nello scopo di conservare la memoria del passato¹¹⁵.

Benjamin, tuttavia, si concentra sulla conservazione di questa nuova memoria per un fine diverso: la costituzione della storia dev'essere una forma di rimembranza, un

¹¹³ KRACAUER S., *La Fotografia*, cit., pp. 126, 127.

¹¹⁴ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, p. 67.

¹¹⁵ LESLIE E., *Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler*, pp. 130-133.

metodo per riesumare ciò che è stato dimenticato e che continua ad essere dimenticato¹¹⁶. La centralità della rimembranza costituisce la possibilità di comprendere il passato in modo diverso rispetto a quello tradizionale, tramandato dai cosiddetti “vincitori”, portando le coscienze collettive a un nuovo e rivoluzionario risveglio, che sconvolga la coscienza storica approdando in una nuova¹¹⁷.

Riprendendo le *Tesi di filosofia della storia*, è nella tesi IX che Benjamin manifesta il pericolo cui l’umanità è soggetta in questo suo continuo protendere al futuro e al progresso, ignorando l’autenticità del passato.

La tesi tratta del significato allegorico di un acquerello intitolato *Angelus Novus*, composto dal pittore Paul Klee, che raffigura un angelo in procinto di allontanarsi da qualcosa cui rivolge assiduamente lo sguardo; questo qualcosa è il passato, identificato in un mucchio di rovine, che l’angelo vorrebbe ridestare, ma per il quale si trova impossibilitato, poiché scaraventato nel futuro senza possibilità di liberarsi.

Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.¹¹⁸

L’angelo di Klee, testimone dell’orrore della contemporaneità, al pari di Kracauer volge le spalle al futuro e indirizza gli occhi al passato: questo è l’atteggiamento dello storico materialista, che ricerca nelle immagini passate la loro autenticità e la loro origine, dando così vita a «un’altra tradizione con un altro tempo, un’altra scrittura e un’altra politica»¹¹⁹.

¹¹⁶ Ivi, p. 134.

¹¹⁷ Ivi, p. 135.

¹¹⁸ BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 80.

¹¹⁹ BILLÈ G. C., *L’immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

1.5. *L'aura, i Passages di Parigi e la via di fuga dallo storicismo*

La feroce critica alla modernità e il sentimento di sconforto che pervase il pensiero di Benjamin sull'immagine è ben evidente in uno dei suoi più celebri saggi: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). Avendo compreso i punti di contatto con Kracauer, e la drammaticità manifestata dall'angelo di Klee sul progresso, è necessaria un'analisi del come e del perché questo stravolgimento ontologico abbia contaminato l'immagine, e consentito che una degenerazione della modernità abbia avuto luogo nel panorama europeo.

Lo scritto benjaminiano aiuta in questo compito, introducendo il concetto di aura, centrale in questa digressione per comprendere a pieno il problema.

Sin dalla *Premessa* al testo, Benjamin identifica nello sfruttamento esasperante del proletariato il principale fautore della decadenza dell'arte nel XX secolo. Il cambiamento delle condizioni di produzione, identificato da Marx nell'ambito lavorativo, ha coinvolto successivamente anche l'ambito culturale, raggiungendo il suo scopo durante il Novecento. Il rischio che Benjamin identifica nello «sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione» è quello di sopprimere «un certo numero di concetti tradizionali – quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero – la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto»¹²⁰.

Il punto nevralgico della discussione attorno all'opera d'arte riprodotta nell'epoca moderna riguarda il rapporto tra l'originale e la copia. Benjamin rivela una caratteristica fondamentale dell'originale che le assicura uno statuto diverso e “più elevato” rispetto alla copia: *l'hic et nunc*, ossia la sua irripetibilità dal punto di vista della realizzazione, inimitabile poiché collocata in un determinato istante della storia e per questo testimonianza stessa di quell'istante, impossibile da riprodurre in futuro. Da questa caratteristica dell'opera originale, Benjamin introduce il concetto di aura¹²¹.

¹²⁰ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014, pp. 3, 4.

¹²¹ Ivi, pp. 6, 7.

Le circostanze, in cui un prodotto della riproduzione tecnica può essere utilizzato, possono mantenere intatta la consistenza dell'opera d'arte [...] in tutti i casi, però, determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. [...] L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che di esso, fin dalla sua origine, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua testimonianza storica. Siccome quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la testimonianza storica della cosa. [...] Ciò che viene meno, insomma, può essere riassunto nel concetto di aura e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura.¹²²

L'aura fa riferimento non ad una dimensione culturale di stampo religioso, ma che si fonda sugli elementi di genialità e creatività che caratterizzano il fare artistico¹²³. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte – sebbene sia in grado, tramite la manipolazione dell'immagine, di scovare elementi e particolari che non si potrebbero cogliere altrimenti¹²⁴ – è vista da Benjamin come un fattore di distruzione (ma sarebbe meglio dire d'indebolimento) dell'aura, che non si ferma soltanto alla perdita dell'*hic et nunc*, ma coinvolge anche la perdita della funzione originaria dell'opera d'arte, ossia la sua artisticità¹²⁵.

Per spiegare l'artisticità dell'opera, Benjamin fa riferimento alle epoche storiche nelle quali il valore dell'opera d'arte veniva recepita come raffigurazione al servizio del divino, e come oggetto di difficile accessibilità da parte delle persone comuni (si pensi per esempio a quelle immagini sacre la cui visione era riservata unicamente ai membri di un particolare sacerdozio)¹²⁶. Una dimensione ritualistica che produceva una tensione tra lo spettatore e l'opera stessa, che introduceva lo spettatore in una dimensione di mistero nella quale la conoscenza totale dell'opera era interdetta a molti.

Ora, nella modernità, Benjamin individua un cambiamento nella dimensione percettiva: avendo lo spettatore coscienza dell'exasperante e continua riproducibilità di un'opera, di ogni opera, la rottura con l'irripetibilità e l'unicità sopraggiunge poiché diviene impossibile ogni tipo di emancipazione della stessa opera d'arte da questo processo di riproduzione. Una serie di fattori, questi ultimi elencati, che contribuiscono

¹²² Ivi, cit., p. 8.

¹²³ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, p. 236.

¹²⁴ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 7.

¹²⁵ Ivi, pp. 13, 14.

¹²⁶ Ivi, p. 13.

ulteriormente a far scomparire la dimensione di mistero e lontananza che lo spettatore conferisce all'immagine¹²⁷.

In particolare, in un passo del saggio benjaminiano del 1931 *Piccola storia della fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*), il filosofo berlinese descrive il modo nel quale la fotografia dell'Ottocento, mezzo storico appannaggio solo di poche classi sociali, appare allo spettatore contemporaneo come un momento che per intimità, complessità del mezzo tecnico dell'epoca, e lontananza negli anni, restituisce un significato più alto, che va oltre la semplice rappresentazione¹²⁸.

Quelle persone, le prime a venir riprodotte entravano del tutto vergini [...] il procedimento fotografico non era ancora diventato un loro strumento, pochissimi uomini vedevano stampato il loro nome. Il volto umano era circondato da un silenzio dietro cui lo sguardo riposava [...] le grandi possibilità di quella ritrattistica derivano dal fatto che non c'è ancora stato il contatto tra l'attualità e la fotografia. [...] Tutto, in quelle lontane fotografie, era predisposto perché durasse; non soltanto quei gruppi incomparabili in cui le persone si raccoglievano – e la cui scomparsa è stata certamente uno dei sintomi più puntuali di ciò che è avvenuto nella società nella seconda metà del secolo – ma persino le pieghe di un vestito, in quelle immagini, tengono a lungo [...] in quei primordi l'oggetto e la tecnica hanno una corrispondenza nettissima, netta quanto la separazione che interviene nel successivo periodo di decadenza.¹²⁹

Una tesi motivata ulteriormente ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove Benjamin ribadisce come il valore culturale dell'immagine sopravviva stoicamente nel «culto del ricordo», e dove il soggetto fotografato «nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura»¹³⁰. Lo sconforto che Benjamin manifesta tra le pagine della sua opera lo si incontra ulteriormente nella rappresentazione della città moderna e nelle digressioni ad esse dedicate; accanto all'opera *Immagine di città*, nella quale il filosofo esamina «i segni delle molteplici temporalità che attraversano lo spazio urbano» di varie città europee¹³¹, vi è un'altra opera, unicamente dedicata alla città di Parigi.

¹²⁷ DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, pp. 236, 237.

¹²⁸ HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, p. 142, 143.

¹²⁹ BENJAMIN W., *Piccola storia della fotografia*, in Id., *Opere complete*, vol. IV, Einaudi, cit., pp. 64, 65, 68.

¹³⁰ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 14, 15.

¹³¹ DOTTORINI D., *Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità*, in *Cahiers d'études romanes, Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix – Marseille*, 2008, p. 154.

La capitale francese è stata un luogo prediletto per Benjamin: vi si intrattenne sporadicamente, per poi trasferirsi in esilio a partire dal 1933. Il soggiorno fu fondamentale per la stesura della mastodontica opera *Parigi capitale del XIX secolo* (*Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*), composta tra il 1935 e il 1939, che consiste in un *collage* di vari frammenti visivi di cui fece esperienza durante i suoi soggiorni¹³². Nella descrizione della città Benjamin si concentra sui *passages*, raffinate gallerie che conducono i passanti dagli spazi privati delle case borghesi alla strada, in particolare ai grandi *boulevard* che si consolidarono nell'urbanistica della capitale francese soltanto durante il Secondo Impero francese¹³³.

I *passages*, la quintessenza del lusso urbano, nitida immagine della speculazione finanziaria francese, luoghi di transito che al contempo espongono merce di ogni sorta, divengono successivamente responsabili di quel cortocircuito che permette al passato della capitale francese di sopravvivere¹³⁴, e per comprendere ciò è necessario arrivare al punto di tensione massimo tra individuo e modernità.

Protagonista di questa riscoperta è il *flâneur*, il vagabondo che peregrina nella città senza meta, intenzionato a perlustrare luoghi di cui il volgo consumista non si interessa. Questo errare cittadino senza meta né sosta permette allo stesso *flâneur* di comprendere i cambiamenti epocali della metropoli, l'assenza di una fissità in questo processo di rinnovamento, che non è tuttavia sinonimo di progresso¹³⁵. Il *flâneur*, che nei *passages* cercava una speranza di redenzione, arriva a disdegnare questi luoghi, non trovando in essi un rifugio dalla modernità, fagocitati quindi anche loro dal progresso; e proprio in questo momento, nel quale alla curiosità e speranza del *flâneur* si sostituisce la noia, avviene quello che può essere chiamato "il salto", una possibile via di fuga da questo processo¹³⁶.

Tramite il salto, il *flâneur* approda dalla dimensione della noia a quella dell'angoscia, ormai consapevole che nessun tipo di rivoluzione emancipatoria sarà possibile; l'abbandono all'angoscia, tuttavia, nella sua insopportabilità, agisce nel *flâneur* come

¹³² BOISSIÈRE A., *Paris capitale du XIX siècle: Walter Benjamin et la ville*, in *Humanisme*, vol. 306, Grand Orient de France, 2015, p. 38.

¹³³ Ivi, p. 40.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ CACCIARI M., *Il produttore malinconico*, prefazione a Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014, pp. XXIX, XXX.

¹³⁶ Ivi, pp. XXIV, XXV.

antidoto alla temporalità, risvegliando una «volontà di uccidere quel mostro», il cui riferimento coinvolge anche la realtà¹³⁷. Questa volontà del *flâneur* consiste nell'evasione dalla dimensione reale ad un'altra dimensione: quella dell'immaginazione. L'immaginazione, che non si fa traviare dal moderno, dal materiale, che rompe la gabbia dello storicismo, permette all'individuo un ricongiungimento con il passato di ciò di cui fa esperienza tramite la memoria. Questo nuovo rapporto con la realtà consiste nella nuova capacità del *flâneur* d'indagare quella realtà cittadina che, se inizialmente appariva come imperscrutabile e ormai soggiogata al *continuum* temporale, ora cambia forma poiché mediata dall'immaginazione¹³⁸.

Lo sguardo del *flâneur* verso i *passages*, verso l'intera Parigi, d'ora in poi è uno sguardo che s'immerge nelle cose e che da questa immersione indaga lo statuto della realtà, alla ricerca della sopravvivenza (*Nachleben*) del passato, una sopravvivenza che non rimane immobile in attesa di essere colta, ma che può sconvolgere il presente tramite la sua riscoperta

139

¹³⁷ Ivi, pp. XXXVII, XXXVIII.

¹³⁸ Ivi, pp. XLII, XLIII.

¹³⁹ DOTTORINI D., *Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità*, pp. 155, 158.

II Immagine dialettica e cinema: tre casi di utilizzo

2.1 *L'immagine dialettica come riscatto del passato: Pier Paolo Pasolini*

Nel 1925, sulle pagine del *Frankfurter Zeitung*, viene pubblicato un articolo a opera di Walter Benjamin e Asja Lacis: *Napoli*¹.

L'elaborato scritto è parte di una serie di interventi che il filosofo berlinese dedicò alle città dove risiedette, e che cercò di scandagliare a fondo tramite testimonianze, immagini, e impressioni. Con una modalità simile a quella intrapresa per i *Passages* – dove le immagini delle città vengono sottoposte a una scrittura-montaggio che dà vita a una sequenza frammentaria ma ordinata, nel quale il lettore conosce lati della città che prima gli erano alieni² – anche in questo caso Benjamin si concentrò sulla ricerca della sopravvivenza del passato nel presente, e su quegli elementi nascosti, «verso le zone oscure e non visibili», che la città partenopea gli riservò³.

L'interrogativo che si pone Benjamin, alla luce delle sue indagini da *flâneur* riguardo le città, si concentra sul rapporto che queste ultime hanno con la modernità: chi dà vita alle immagini che compongono le metropoli? Si tratta della modernità che agisce sulla città, oppure dell'opposto⁴?

Per rispondere a questa domanda, l'esperienza napoletana di Benjamin – e il suo successivo confronto con Parigi – divengono fondamentali nel modo in cui il filosofo berlinese identifica in queste due città anche due mondi separati.

Un luogo unico nel mondo nel quale religione e usanze del passato non vengono eclissate dal moderno, ma sopravvivono al moderno: l'estetica di Napoli, con l'uniformità e la porosità delle abitazioni e dei luoghi, assieme alle vite dei cittadini, nelle quali non si distingue ciò che è pubblico da ciò che è privato, fanno della metropoli partenopea un perfetto esempio di eccezione a quello che stava sconvolgendo i principali centri cittadini d'Europa⁵.

¹ DOTTORINI D., *Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità*, p. 153.

² Ivi, pp. 153, 154.

³ Ivi, pp. 156, 157.

⁴ Ivi, p. 156.

⁵ Ivi, pp. 156-158.

La città ha un aspetto roccioso. Vista dall'alto [...] essa giace morta, tutt'uno con la pietra. [...] Si evita ciò che è definito, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo «così e non diversamente». [...] La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. [...] La porosità non si incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni. I cantieri vengono usati come teatro popolare. [...] La porosità è la legge che questa vita inesauribilmente fa riscoprire. [...] L'esistere, che per l'europeo del nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui, come nel kraal degli ottentotti, una questione collettiva.⁶

L'interno che si fa esterno: una concezione che non sarebbe mai stata possibile nella Parigi dello stesso periodo, nella quale le forze invisibili della città sono sì presenti, ma rimangono celate. Una caratteristica vitale per le prime opere cinematografiche, dove l'obiettivo di testimonianza del passato e di rivitalizzazione della sua immagine diverrà un potentissimo mezzo di testimonianza e di anacronismo temporale⁷.

La particolarità di Napoli, che a inizio Novecento divenne una delle capitali del cinema italiano dal punto di vista paesaggistico⁸, era in grado di restituire allo spettatore la visione di un'immagine pittorica, nella quale alcuni luoghi canonici – come la veduta del Vesuvio dalla collina di Posillipo, fino ai bassifondi malfamati dei Quartieri Spagnoli – permetteva un accostamento che donava alla città un alone di esoticità, di unicità nel suo genere, che conobbe uno stravolgimento forzato solamente durante il Fascismo. Negli anni del Ventennio, infatti, la volontà propagandistica del regime rifiutò l'estetica partenopea che aveva incantato i cinematografhi degli anni Venti, proponendo la visione e la promozione di un'Italia il più possibile unita e omogenea, nella quale Napoli tornasse a essere la regola, non l'eccezione, e nella quale ai brutti ceffi dei quartieri popolari si sostituissero unicamente “rappresentazioni da cartolina”⁹.

La porosità napoletana, i suoi abitanti, i suoi luoghi, una volta terminato il regime diverranno il caposaldo estetico per l'istituzione del neorealismo, in cui uno dei suoi

⁶ BENJAMIN W., *Napoli*, in Id., *Immagini di città*, trad. it. di Backhaus G. - Bertolini M. - Carchia G. - Gianni E. - Riediger H., Einaudi, Torino 2007, cit., pp. 6-9, 13.

⁷ DOTTORINI D., *Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità*, p. 159.

⁸ Durante gli anni Venti del Novecento a Napoli fu attiva la Dora Film di Elvira Notari, una delle case di produzione cinematografiche più importanti del tempo. Tra essi Dottorini ricorda *È piccerella* (1922), *A Piedigrotta* (1920), *Nfama* (1924), più altri documentari realizzati nel capoluogo partenopeo (Cfr. Ivi, pp. 159, 160).

⁹ Ibid.

rappresentanti principali, Pier Paolo Pasolini, diverrà altresì centrale per l'argomento che qui si vuole discutere¹⁰.

2.1.1 *I punti d'incontro tra Pasolini e Benjamin*

Prima di intraprendere la ricerca di una possibile presenza dell'immagine dialettica nel cinema pasoliniano, è opportuno comprendere quali furono i rapporti tra il regista friulano e il filosofo berlinese.

La letteratura non fornisce alcun riferimento diretto da parte di Pasolini verso Benjamin; tuttavia, il regista non era assolutamente a digiuno da testi del filosofo berlinese, come testimonia la presenza di alcuni volumi benjaminiani nella sua personale biblioteca, tra cui la seconda edizione del 1967 de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹¹. Sempre secondo Luglio, l'assenza di diretti riferimenti a Benjamin da parte di Pasolini è imputabile a una concezione della cinematografia che tra i due divergeva sotto molti aspetti¹². Attorno al concetto di estetica, per esempio, la teoria cinematografica di Pasolini si discosta da quella di Benjamin riguardo la centralità del concetto di aura che il regista friulano recupera nelle sue opere¹³.

Come già asserito nel capitolo precedente, l'aura benjaminiana immersa nella modernità vede non eliminata, ma enormemente depotenziata, la sua funzione a causa della riproducibilità tecnica e alla perdita di riferimenti di creatività e genialità che la costituiscono, realizzabili unicamente in un preciso *hic et nunc* temporale, unico e irripetibile¹⁴. La dissoluzione del valore culturale, oltre al dare vita a una serie di copie tecnicamente riprodotte e «senza soggetto»¹⁵ dell'opera, comporta successivamente uno sfondamento anarchico di quella che Cacciari definisce «la volontà di potenza come arte», ossia un atteggiamento strumentale e manipolatorio della tecnica nei confronti

¹⁰ Ivi, p. 161.

¹¹ CHIARCOSSI G. - ZABAGLI F. (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, in *Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux. Studi*, vol. 29, Leo S. Olschki, Firenze 2017, p. 162.
Pasolini possedeva anche l'edizione del 1971 di Einaudi de *Il dramma barocco tedesco* (Cfr. Ivi, p. 211).

¹² LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in *Studi Pasoliniani*, n. 13, a cura di Rondinelli P., 2019, p. 2.

¹³ Ivi, pp. 5, 6.

¹⁴ CACCIARI M., *Il produttore malinconico*, p. IX.

¹⁵ Ivi, p. X.

l'arte, tra cui la ricerca di un'omologazione culturale possibile tramite l'impiego di prodotti artistici perfettamente riproducibili¹⁶.

Un chiaro esempio di mercificazione e indirizzamento del mezzo cinematografico per scopi politici Benjamin lo dà nella sua *Postilla a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, parlando di una possibile e rischiosissima degenerazione dell'arte.

La progressiva proletarizzazione degli uomini d'oggi e la formazione sempre crescente di masse sono due aspetti di un unico e medesimo accadere. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà [...] Le masse hanno un diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione degli stessi. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla oppressione delle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde l'oppressione da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali.¹⁷

Questo atteggiamento di preoccupazione, riguardo un possibile sviluppo degenerato del mezzo cinematografico, viene percepito allo stesso modo da Pasolini. Quest'ultimo si concentra inizialmente non tanto sulla ricostruzione storica benjaminiana del rapporto tra soggetto e opera d'arte, quanto sul coinvolgimento della questione linguistica, e sulle influenze storiche e sociologiche che permisero una rivalutazione del linguaggio cinematografico. In particolare, la dedizione allo studio di queste angolature linguistiche da parte di Pasolini vengono circoscritte unicamente al cinema italiano, e al cambiamento che stava avvenendo nel paese attorno agli anni Sessanta¹⁸.

Nella prima sezione del saggio *Empirismo eretico*, dal titolo *Nuove questioni linguistiche*, la crisi del fare artistico italiano veniva attribuita da Pasolini alla pedissequa ricerca di una lingua tecnico-scientifica, che agisse da omologatrice sociale¹⁹. La presenza delle forme dialettali dell'italiano, che fino a quel momento avevano costituito un'eterogeneità culturale del Belpaese – considerate da Pasolini un valore aggiunto – vengono invece additate dalla società moderna alla stregua di fastidiose

¹⁶ Ivi, pp. XI, XII.

¹⁷ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 36.

¹⁸ LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, p. 6.

¹⁹ Ibid.

imperfezioni, che andavano sanate con l'introduzione di un nuovo e universale linguaggio.

L'operazione linguistica che ha come base il discorso libero indiretto e la contaminazione, si rivela improvvisamente come superata, per un imprevisto stingimento dei dialetti come problema linguistico e quindi come problema sociale. [...] caratteri nuovi si sono presentati varie volte nella lunga storia della nostra nazione, ma la lingua vi ha sempre reagito adottando tali novità come nuove stratificazioni linguistiche da aggiungere alle altre [...] Oggi [...] ci troviamo in una diacronia linguistica in atto, assolutamente senza precedenti: la nuova stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica [...] «il principio dell'omologazione» sta evidentemente in una nuova forma sociale della lingua – in una cultura tecnica anziché umanistica [...] E questo per esigenze sempre più profonde di quelle linguistiche, ossia politico-economiche.²⁰

Il nuovo italiano si configura come la neolingua che testimonia il momento in cui «la borghesia paleoindustriale si fa neocapitalistica almeno *in nuce*, e il linguaggio padronale è sostituito dal linguaggio tecnocratico»²¹, testimonianza della vittoria glottologica del Nord industrializzato contro il Sud²² data dall'ascesa della borghesia settentrionale, e del suo «nuovo tipico modo di vita»²³.

Contro una tale deriva, che assumeva la forma di una meccanicità industriale del linguaggio improntata al soffocamento della libertà dell'individuo, Pasolini pone l'importanza di utilizzare il mezzo cinematografico ribadendo altresì l'importanza di utilizzare quegli stessi strumenti donati dal progresso tecnologico in modo da rivolgerli contro l'egemonia culturale che si stava sviluppando. Il cinema, quindi, al pari della poesia, è in grado di attuare la sua rivoluzione guardando a quel simbolismo arcaico e sacrale ormai dimenticato dalla modernità, e riattualizzarlo nella sua autenticità²⁴.

Si potrebbe osare dicendo che Pasolini s'impone – quantomeno tenta – di portare a compimento ciò che Benjamin aveva inizialmente evidenziato nella sua produzione filosofica: cercare di restaurare l'aura indebolita dal progresso proprio tramite la stessa opera d'arte (in questo caso, la cinematografia).

²⁰ PASOLINI P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, cit., pp. 12, 19.

²¹ Ivi, p. 20.

²² «Ma è il Nord industriale che possiede quel patrimonio linguistico che tende a sostituire i dialetti, ossia quei linguaggi tecnici che abbiamo visto omologare e strumentalizzare l'italiano come nuovo spirito unitario e nazionale» (Cfr. Ivi, p. 21).

²³ Ibid.

²⁴ LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, pp. 6-8.

Con Benjamin il cinema diviene una delle cause principali d'indebolimento dell'aura, e ciò è attribuibile a una concezione del filosofo berlinese per la quale il film è indissolubilmente legato al mezzo tecnico che lo crea, e a un'intrinseca impossibilità del primo di emanciparsi dal secondo²⁵. Luci, microfoni, macchine da presa, l'attore cinematografico che a differenza di quello teatrale «si sente come in esilio»²⁶: l'intero universo cinematografico, che va dalla strumentazione utilizzata alle tante maestranze coinvolte, non è in grado di restituire l'auracità all'opera proprio a causa di questa barriera che lo separa dal reale.

Per la prima volta – e questo è l'opera del cinema – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, dovendo rinunciare però all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*. Non si dà alcuna raffigurazione dell'aura. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta. La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però nel fatto che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico. L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno – e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato.²⁷

Una delle cause dell'inconsistenza dell'aura, e la vacuità dei tentativi del mezzo cinematografico di restituirne forza, viene identificata da Benjamin nel montaggio; esso, esattamente come per la prestazione dell'attore teatrale – che si differenzia da quella dell'attore cinematografico che non si trova *vis-à-vis* con un pubblico in carne e ossa – tramite la possibilità di scomporre e ricomporre a piacimento del regista una pellicola cinematografica, diviene sinonimo di alterazione temporale e artificiosità ai massimi livelli²⁸.

Accanto alle considerazioni casuali attinenti l'affitto degli studi, la disponibilità dei partner, la scenografia, eccetera, sono le necessità elementari dell'apparecchiatura a scomporre la recitazione dell'interprete in una serie di episodi montabili. [...] Così, per esempio, nello studio un salto dalla finestra può venir girato nella forma di un salto da un'intelaiatura, in dati casi, però, la fuga che fa seguito può venir girata a distanza di settimane nel corso di una ripresa in esterni. [...] Nulla mostra in modo più drastico come

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 19.

²⁷ Ivi, cit., p. 20.

²⁸ LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, p. 10.

l'arte sia sfuggita al regno della bella apparenza, a quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse fiorire.²⁹

Questi grattacapi, che attanagliano la concezione estetica di Benjamin impedendogli di vedere nel cinema una forma di riscatto dell'aura, per Pasolini assumono uno statuto diverso: secondo il regista, infatti, il linguaggio cinematografico e quello della realtà si trovano sullo stesso piano dell'esistenza. Il cinema di Pasolini ha la caratteristica di essere un cinema *en poète*, che tramite lo sfruttamento del mezzo tecnico riesce a redimere e restaurare i canoni estetici della poetica classica, attualizzandoli grazie alle tecnologie contemporanee³⁰. Non si tratta né di una copia né di una rievocazione del reale, ma di una sua riproduzione nella quale il reale empirico si fonde con il reale cinematografico, in modo tale che lo spettatore riconosca che il primo è contenuto nel secondo.

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono. Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. Se io voglio rappresentare Sanguineti, non ricorro a evocazioni da stregone (la poesia) ma uso lo stesso Sanguineti. O, se Sanguineti non vuole, prendo un seminarista col naso lungo, o un ombrellaio coi panni della domenica: prendo, cioè, un altro Sanguineti. Non esco comunque dal cerchio della realtà. Esprimo la realtà - e cioè mi distacco da lei - ma la esprimo con la realtà stessa.³¹

Un compito diverso tra cinema e pittura, ma nella quale Pasolini individua, comunque, degli elementi in comune, a cominciare dall'utilizzo della macchina da presa. L'artisticità del mezzo cinematografico, se così possiamo chiamarla, passa proprio dall'impiego della macchina da presa che Pasolini accosta ai movimenti del pennello sulla tela. Una modalità di realizzazione delle opere che, riprendendo appunto le canoniche movenze della pittura classica, ritrova nei film pasoliniani la presenza di

²⁹ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 21.

³⁰ LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, pp. 11, 12.

³¹ PASOLINI P. P., *Empirismo eretico*, cit., p. 135.

antiche iconografie, immagini ispirate a opere appartenenti al manierismo³² i cui simboli e dettagli iconografici sono prelevati direttamente dalla realtà³³.

Elementi che divengono essenziali quando confrontati con uno dei valori cardine del cinema pasoliniano, quello dell'anacronismo, e di come esso divenga vitale per la costruzione di quella riproduzione della realtà passata da preservare.

2.1.2 *Anacronismo in Pasolini*

Il concetto di anacronismo si dispiega nelle situazioni in cui vi è l'emergenza di perseguire una temporalità diversa da quella dominante. Il sostrato che comporrà questa visione alternativa della realtà comprende quel bagaglio culturale di immagini, ruderi e testimonianze del passato che – come lo straccivendolo di benjaminiana memoria si imponeva di raccogliere e salvare dall'oblio³⁴ – tramite Pasolini conduce allo scollamento tra due stili di vita apparentemente distanti l'uno dall'altro, ossia quello del sottoproletariato e quello borghese³⁵.

Prima di elaborare il quadro pasoliniano nel quale l'anacronismo si concentrò sul contrasto tra classi, è necessario spiegare come nasca lo stesso concetto di anacronismo. L'anacronismo si ricongiunge al rapporto che intercorre tra l'immagine e il suo osservatore, e di come la prima possa divenire la porta d'accesso alla realtà per il secondo. Una realtà, tuttavia, che si discosta da quella di cui il soggetto fa direttamente esperienza; quando Warburg tratta di anacronismo, lo fa introducendo un elemento del tutto nuovo, che Dottorini, citando Demartino, indica come “crisi della presenza”³⁶.

La crisi della presenza è uno stato del soggetto nel quale sopraggiunge un desiderio, o più precisamente una necessità, di ritrovare un equilibrio spirituale con il mondo;

³² «Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo)» (Cfr. PASOLINI P. P., *Diario al registratore*, Il Giorno, 20 maggio 1962, RR II, p. 1846).

³³ LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, p. 12.

³⁴ CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, p. 14.

³⁵ TRENTIN F., *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, in *Lo Sguardo – rivista di filosofia*, n. 19, 2015, pp. 39, 41, 42.

³⁶ DOTTORINI D., “Io sono una forza del passato”. *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, in *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. X, 2022, p. 52.

secondo Dottorini, riprendendo ancora una volta Warburg, la ricerca di un orientamento spazio-temporale con l'universo è un'operazione che viene condotta dal soggetto attraverso la ricerca d'immagini che evadano dalla «aderenza ossessiva» del proprio tempo. L'immagine anacronistica consente la sopravvivenza del passato che, come Benjamin esprimeva per l'immagine dialettica, Warburg ne prometteva la sua rivitalizzazione e riattualizzazione nel presente³⁷.

Quella di Pasolini fu una ricerca quasi ossessiva dell'immagine anacronistica nella composizione delle sue opere: questo suo atteggiamento è dato, come accennato in precedenza, dalla volontà di effettuare una profonda analisi del sottoproletariato urbano italiano, e del contrasto di esso con le altre classi sociali, concentrandosi sulla diversità del primo nei confronti delle seconde. L'esistenza di questo sottoproletariato è importante poiché consente la rielaborazione di una visione della storia che – similmente alla rottura del *continuum* da parte del materialista storico benjaminiano – in questo caso cerchi d'incrinare il dominio dell'estetica borghese, e dell'oppressione istituzionale di tutto ciò che non rientri in questi canoni³⁸.

Non bisogna, tuttavia, cadere nell'errore di considerare l'abbraccio dell'anacronismo come causa di un sentimento nostalgico da parte di Pasolini, tantomeno come mezzo per tornare a un improbabile mondo delle origini; ciò che il regista italiano s'impone riguarda un recupero del passato in funzione di un suo confronto con il presente, nella quale la creazione di una dicotomia tra i due tempi storici da un lato non consente il favoreggiamento di una temporalità storica rispetto all'altra, e dall'altro permette al regista di mostrare in che modo sia avvenuto questo rapporto dicotomico, nel quale presente e passato comunicano dal punto di vista estetico³⁹. Per comprendere meglio quest'ultimo punto, è opportuno segnalare in cosa consistette quello che Pasolini tendeva a chiamare «genocidio culturale»⁴⁰.

Nel 1974 venne trasmesso sui canali Rai un documentario dal titolo *La forma della città*. Interpretato dallo stesso Pasolini e dall'attore Ninetto Davoli, e con la regia di Paolo Brunatto, il documentario era costituito attorno a un monologo dello stesso Pasolini riguardo lo stravolgimento che il paesaggio urbano aveva subito negli anni del

³⁷ Ivi, pp. 52, 53.

³⁸ TRENTIN F., *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, pp. 40, 41.

³⁹ NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, in *Appareil*, 2009, pp. 1, 2.

⁴⁰ Ivi, p. 2.

dopoguerra, con il regista friulano che andava denunciando la distruzione dell'estetica delle città⁴¹.

I luoghi delle riprese furono il paese di Orte e il lungomare di Sabaudia, entrambi centrali per lo sviluppo del tema. Nel caso del paesino di Orte, in cui si tenne la prima parte del documentario, la teoria pasoliniana si concentrò sull'azione di disturbo che un condominio di edilizia popolare – edificato nel dopoguerra grazie al Piano Fanfani per l'edilizia – stava arrecando al borgo medievale, poiché costruito proprio a ridosso di quest'ultimo. La considerazione che Pasolini mosse nei confronti dell'edificio fu quella di essere un intruso, e la sua riflessione si concentrò su come coniugare l'interventismo sociale statale con l'armonia estetica⁴².

Ora, che cos'è che mi dà tanto fastidio? [...] Che cos'è che mi offende in loro? Il fatto che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte, e la mescolanza delle due cose infastidisce, è un turbamento della forma e dello stile. [...] Ho tanto lavorato su edifici storici in cui questo problema era proprio un problema pratico, perché questo non è un difetto solo italiano ma un difetto di tutto il mondo ormai, soprattutto del terzo mondo.⁴³

Successivamente Pasolini, rivolgendosi a Davoli, gli comunica che ormai la deriva della distruzione della forma della città ha coinvolto epidemicamente ogni angolo del mondo, e che non si tratta di un'esclusiva dell'Occidente capitalista, ma è una tendenza che appartiene anche a paesi comunisti, come lo Stato di Aden (Yemen del Sud)⁴⁴.

Io sento invece di difendere questo. Quando dico che sento come oggetto del desiderio la trasmissione della forma della città, la struttura di una città, il profilo di una città voglio proprio dire questo. Voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato e che nessuno difende, che è opera dell'intera storia del popolo di una città, di un'infinità di uomini senza nome che hanno lavorato all'interno di un'epoca che ha poi prodotto dei frutti più estremi e assoluti nelle opere d'arte [...] quello che va difeso è questo passato senza nome, popolare.⁴⁵

⁴¹ GUARESCHI M. – RAHOLA F., *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, Agenzia X, Milano 2015, p. 7.

⁴² Ibid.

⁴³ Trascrizione letterale del documentario di BRUNATTO P., *Pasolini e... "La forma della città"*, Italia, 1974, (<https://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974>).

⁴⁴ «Dicevano addirittura, con grande fierezza, che la rivoluzione ha liberato Al-Mukalla da questo ingombro del passato» (Cfr. Ibid.). Qui Pasolini si riferisce non alla capitale Aden, ma alla trasformazione e modernizzazione della cittadina di Al-Mukalla, sempre nello Stato di Aden.

⁴⁵ Ibid.

La concezione pasoliniana della città come prolungamento della volontà e della storia del popolo che la abita, si contrappone all'arroganza del potere centrale (lo Stato) e ai suoi piani di svilimento estetico tramite, appunto, l'edificazione di edifici popolari che deturpano il paesaggio.

La frase, infine, con cui Pasolini decide di congedarsi dallo spettatore è l'emblema di un tentativo ormai fallito di utilizzare l'anacronismo come grimaldello contro il progresso capitalista e borghese⁴⁶. L'atteggiamento di Pasolini, ormai rassegnato nella definitiva perdita di un'innocenza corrotta totalmente dalla società dei consumi⁴⁷, corrisponde anche in parte a quell'abiura che egli stesso compie nei confronti della sua *Trilogia della vita*, realizzata proprio negli anni Settanta del Novecento, e nella quale egli stesso confesserà l'incapacità dell'anacronismo di restituire allo spettatore una conoscenza genuina e un richiamo al passato senza distorsioni del presente, oltre alla ormai sussunzione pressoché totale da parte del consumismo anche di quei valori che lo stesso consumismo aborrisce in precedenza⁴⁸.

Se anche volessi continuare a fare film come quelli della «Trilogia della vita», non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali. Naturalmente parlo di questi corpi, di questi organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani, degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani. [...] Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo. Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato.⁴⁹

Una tendenza ben consolidata nella cinematografia di Pasolini riguarda proprio la sacralizzazione della borgata romana, della ruralità e dell'antico⁵⁰.

In *Mamma Roma*, secondo film di Pasolini realizzato nel 1962, alcune delle sequenze principali sono ambientate nel quartiere romano di Cecafumo dove vive la protagonista, interpretata da Anna Magnani; la zona è rurale, brulicante di resti di un vecchio

⁴⁶ «Il vero fascismo è questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia. [...] Abbiamo visto l'Italia attorno a noi distruggere e apparire, adesso risvegliandoci forse da quest'incubo, e guardandoci intorno, ci accorgiamo che non c'è più niente da fare» (Cfr. Ibid.).

⁴⁷ GUARESCHI M. – RAHOLA F., *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, Agenzia X, Milano 2015, p. 13.

⁴⁸ NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, p. 3.

⁴⁹ PASOLINI P. P., *Ho abiurato la Trilogia della vita*, Corriere della Sera, 9 novembre 1975, cit.

⁵⁰ BIANCHI M., *Robaccia, rovine e scarti sono attuali? I residui nella poetica pasoliniana*, in *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXVI, n. 3, 2018, p. 223.

acquedotto e rovine, che tuttavia contrastano con lo sfondo, sul quale svettano nuove e moderne costruzioni, come appunto condomini. Alla pari delle rovine, gli stessi protagonisti della pellicola, facenti parte del sottoproletariato romano, sono in pericolo, minacciati da una modernità che, non vedendoli come funzionali per i suoi scopi, li considera oggetti di disturbo, d'impiccio⁵¹.

La concretizzazione della storia, da parte di Pasolini in *Mamma Roma*, avviene proprio tramite l'archeologia, ma in un senso più ampio; sebbene la presenza dell'acquedotto sia quella che meglio si riconduce all'aggettivo "archeologico", Pasolini inserisce anche elementi che rappresentano non un'antichità remota e universalmente riconosciuta come tale, ma personale, individuale, appartenente proprio a questo sottoproletario e di cui la stessa classe sociale non vuole disfarsi. Si parla in questo caso di rifiuti, ciarpame, robaccia che diviene archeologia in *Mamma Roma*, che mostra una modernità che deve ancora fare i conti con questa dimensione spazio-temporale riprodotta da Pasolini⁵².

Cosa significa, in questo caso, "fare i conti"? Significa prendere atto di come la modernità sia ancora invasa di questi rifiuti del passato, che non accennano a essere eliminati, una tendenza che ricalca quella feroce accumulazione di ninnoli antichi che tanto entusiasmò le borghesie europee dell'Ottocento⁵³. Una sorta di "tempo altro" che mostra le contraddizioni di un presente che non può non dipendere dal passato nella sua progressione continua verso la modernità, sebbene cerchi di liberarsene e di mascherarlo; il vecchio ossessiona il nuovo, ma una sintesi tra i due non avviene. Ciò che si manifesta è invece un continuo tentativo del secondo di soffocare il primo⁵⁴.

L'anacronismo, quindi, seppur prevedendo un'alternativa, diviene tuttavia inefficace, a causa della condizione nella quale si sviluppa questo recupero del passato⁵⁵, che richiama il Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia* nella quale il riscatto del passato nel presente viene reso una chimera poiché «questo balzo ha luogo in un'arena dove comanda la classe dominante»⁵⁶; ciò non sta a significare che la pratica

⁵¹ Ivi, p. 225.

⁵² Ivi, pp. 225, 226.

⁵³ Cfr. Capitolo 1: *Walter Benjamin e la lettura rivoluzionaria dell'immagine dialettica*.

⁵⁴ BIANCHI M., *Robaccia, rovine e scarti sono attuali? I residui nella poetica pasoliniana*, p. 227.

⁵⁵ NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, p. 3.

⁵⁶ BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, p. 84.

dell'anacronismo sia un totale fallimento, ma che essa necessiti di diverse condizioni d'attuazione⁵⁷.

Benjamin terminò la stesura della Tesi XIV asserendo che «lo stesso balzo, sotto il cielo libero della storia, è quello dialettico, come Marx ha inteso la rivoluzione»⁵⁸; analogamente, Pasolini ribadisce come l'anacronismo possa ottenere la forza necessaria al suo scopo tramite la resistenza all'epoca consumista grazie alla realizzazione nella pellicola di un «arresto dialettico», impedendo di conseguenza una possibile «standardizzazione» dell'anacronismo⁵⁹.

Dal punto di vista del montaggio, uno dei più significativi esempi di come avvenga l'arresto dialettico nelle opere di Pasolini riguarda l'episodio della Visione del Merda, contenuta nelle pagine di *Petrolio*, suo ultimo romanzo⁶⁰.

Il passaggio prende ispirazione dal Canto XXIX del Purgatorio della *Divina Commedia*: tuttavia, non si tratta di una sua riscrittura, bensì di una suggestione che Pasolini ottiene grazie alla lettura del poema dantesco. I protagonisti sono il Merda e Cinzia, una coppia di comunissimi fidanzati che il protagonista Carlo, in preda a una visione mistica durante una chiacchierata notturna con altre persone⁶¹, osserva camminare per le strade di Tor Pignattara, mentre attorno a loro si dispiegano immagini provenienti dall'immaginario conformista contemporaneo (scena della Visione) e da quello del passato (scena della Realtà, il momento in cui la visione è sospesa)⁶².

Ciò che è fondamentale segnalare in questo passaggio di *Petrolio* riguarda il contrasto delle due immagini mistiche che vengono a crearsi; l'accostamento di passato e presente è un perfetto esempio di anacronismo pasoliniano, che Pasolini realizza visivamente nel romanzo come un continuo confronto tra due epoche distanti tra di loro, come un fugace incontro tra «Adesso» temporale e «Già-stato»⁶³.

⁵⁷ NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, p. 8.

⁵⁸ BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, p. 84.

⁵⁹ NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, p. 8.

⁶⁰ MARIANI M. A., *Regresso e fallimento in Petrolio*, in *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, a cura di Desogus P. - Gragnolati M. - Holzhey C. - Luglio D., in *LaRivista*, n. 4, 2015, p. 161.

⁶¹ «I suoi conoscenti si raccontavano delle storie vissute, come se nella città fosse scoppiata la peste, e solo in quel cerchio da circo equestre intorno al Colosseo [...] ci fosse rimasta qualche speranza di sopravvivere, ridotta magari al solo sapere e ricordare. Ascoltando le parole di quelle povere creature, Carlo ebbe una Visione» (Cfr. PASOLINI P. P., *Petrolio*, a cura di Careri M. - Siti W., Garzanti, Milano 2022, p. 386).

⁶² MARIANI M. A., *Regresso e fallimento in Petrolio*, p. 161.

⁶³ Ivi, p. 162.

L'attenzione va portata sulla Scena Reale riprodotta dalla scena della Visione: la prima resta dentro la seconda, come un "doppio", coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e tenerlo sempre presente. Questo "doppio", o Scena Reale, non è contemporaneo, cronologicamente, all'aspetto presente, o Scena della Visione. In altre parole l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Realtà – che sta "dietro" l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Visione – è "quello di una volta", cioè di sei o sette anni fa. Ciò viene a "istituire" la possibilità di un continuo confronto. Senza questo confronto sarebbe impossibile interpretare tutto ciò che si svolge nella Scena della Visione: gesti, sguardi, atteggiamenti, fatti, luoghi e persone.⁶⁴

Un esempio concreto di come Pasolini descriva in modo dissacrante e dettagliato l'umanità che sovviene a Carlo – sia durante la visione che durante la sua sospensione – lo si può leggere sin da subito nel paragrafo quarto, uno dei primi che tratta della Visione del Merda dopo il preambolo nel quale Pasolini descrive in cosa essa consista.

In questo quarto paragrafo della Visione, si vedono il Merda e Cinzia, sempre strettamente allacciati, e lei sostenuta dal suo uomo, come se fosse "malata o impedita", cioè, praticamente come un sacco di patate – arrivare all'altezza di Via xxx xxx, che è la prima perpendicolare a destra di Via di Torpignattara. [...] In questa misera prospettiva, però [...] cammina della gente bellissima: donne grasse e scarmigliate con vestaglie nere e sporte, vecchi con facce assatanate [...] e poi pipinare di ragazzini mezz nudi, con le pance fuori, tutti mocciosi, ma ugualmente pieni di uno strano sex appeal [...] caldi e teneri come pagnotte [...] e, soprattutto, cricche di giovinottelli, che ridono, scherzano, si lanciano battute [...] Ma nella scena della Visione le cose non stanno precisamente così. [...] Carlo dà un lungo sguardo contemplativo a Via xxx xxx, nella vampa della sua luce vermiglia: e vi osserva, praticamente, un museo degli orrori. Tutti stanno fermi, e voltati verso di lui, come statue di cera: i gesti, gli atti, i sorrisi, le azioni, le parole, sono insignificanti o irrilevanti. Ciò che viene messa in mostra, in questo Girone, è la pura e semplice presenza fisica.⁶⁵

Nonostante l'ultimo Pasolini sembrerebbe essersi ormai rassegnato riguardo una possibile sopravvivenza del passato, definitivamente impossibilitata a sfuggire al giogo del progresso, grazie a *Petrolio* si ha invece – secondo Mariani – una solida testimonianza di come questo sentimento non sia stato accantonato, dove il movimento dialettico non solo è presente, ma costituisce l'ossatura stessa dell'opera⁶⁶.

⁶⁴ PASOLINI P. P., *Petrolio*, cit., p. 390.

⁶⁵ Ivi, cit., pp. 392-394.

⁶⁶ MARIANI M. A., *Regresso e fallimento in Petrolio*, p. 162.

Il passato qui viene inteso da Pasolini con un potere simile a quello dell'immagine dialettica, nel quale esso riemerge nel presente, inquietandolo. La Visione di Carlo e il contrasto che si viene a creare tra passato e presente sono un monito da parte dello stesso Pasolini riguardo la desolazione che porterebbe la modernità senza il bagaglio del tempo trascorso, in cui è ancora una volta essenziale la sua potenza e sopravvivenza rivelativa⁶⁷.

2.1.3 La Ricotta: un esempio di racconto dicotomico

La scelta di effettuare un'analisi sul film *La Ricotta* proviene dalla volontà di riscoprire nella pellicola quegli elementi che costituiscono un richiamo all'immagine dialettica grazie al contributo e alla potenza dell'anacronismo.

La Ricotta costituisce il quarto episodio del lungometraggio RoGoPaG del 1963, il cui titolo identifica gli autori dei quattro segmenti che ne costituiscono il *corpus*, ossia Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti e, appunto, Pier Paolo Pasolini⁶⁸.

L'episodio preso in considerazione costituisce il terzo film di Pasolini come regista, dopo *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). La trilogia ivi presente costituisce quello che si potrebbe definire il "ciclo dei vinti pasoliniano": un susseguirsi di protagonisti appartenenti al sottoproletariato romano, di una sempre presente centralità della borgata romana rurale e arretrata, e del suo contrasto con i circostanti e moderni condomini partoriti dal *boom* economico del dopoguerra⁶⁹.

L'intero corpus di *RoGoPaG* è stato concepito affinché ognuno dei quattro episodi sviscerasse un aspetto particolare riguardo un tema comune. Alfredo Bini, produttore de *La Ricotta*, in una sua deposizione durante il processo alla pellicola intentato dallo Stato italiano contro Pasolini per «vilipendio contro la religione di Stato», espose al procuratore Giuseppe Di Gennaro quale fosse il fine ultimo dell'opera⁷⁰.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ VALENTE M. - MOLteni A., *Pier Paolo Pasolini, La Ricotta (1963) – sinossi e commenti*, Pier Paolo Pasolini. Centro studi Casarsa della delizia, 2013, (<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pier-paolo-pasolini-la-ricotta-1963-sinossi-e-commenti>).

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid. Per approfondimenti riguardo il sequestro de *La Ricotta*, della sua censura e della persecuzione giudiziaria nei confronti di Pasolini, si vedano i verbali di dibattimento del processo di primo grado a

Il film è composto di quattro episodi. Il filo conduttore è costituito dai diversi aspetti di uno stesso fenomeno, il condizionamento dell'uomo nel mondo moderno. Il primo regista, Rossellini, si occupava del condizionamento dell'uomo nei suoi rapporti con la donna; il secondo, Gregoretti, si occupava del condizionamento relativo alla tecnologia; Godard prevedeva in un prossimo futuro piccolissimi fattori di degenerazione che avrebbero portato alla fine del mondo senza scosse; Pasolini si occupava della maggior parte degli uomini non ancora in tale stato di condizionamento.⁷¹

L'ossatura di RoGoPaG comprende quindi un tema già sviluppato da Pasolini e a lui molto caro: il regresso morale dell'uomo contemporaneo⁷², la sua inesorabile discesa verso l'inferno consumista e, ancora una volta, l'intrusione tracotante del passato che emerge. Una disamina de *La Ricotta* riuscirà a restituire nel migliore dei modi questa concezione del film pasoliniano.

La trama de *La Ricotta* è duplice. Sono due, infatti, i film con cui lo spettatore interagisce: il primo consiste in un "film nel film", nel quale un regista (Orson Welles) è impegnato assieme alla sua *troupe* nella realizzazione di un'opera sulla Passione, messa in mostra attraverso dei *tableaux vivants*. Il secondo riguarda le vicende di Stracci, un sottoproletario impiegato come comparsa, che nel tentativo di saziare la sua atavica fame finisce con il morire d'indigestione dopo aver divorato un'enorme ricotta⁷³.

La Ricotta, come preannuncia lo stesso Pasolini nella primissima immagine che coglie lo spettatore – e che anticipa i titoli di coda – dal punto di vista contenutistico si pone come una rievocazione della Passione⁷⁴. Un tema profondamente religioso ma che, sin da subito, si pone in contrasto con la primissima ripresa, che vede due membri della *troupe* di Welles cimentarsi in un *twist* durante una pausa dalle riprese; un'intenzione che pone subito le basi di quello che l'autore avrebbe diradato successivamente – nonché causa della futura denuncia – ossia una rievocazione sì della Passione cristiana, ma attraverso uno stile tragicomico, nel quale elementi iconografici tipici dell'arte sacra

Pasolini del marzo del 1963 rilasciati dal tribunale di Roma (<https://www.misteriditalia.it/altri-misteri/pasolini/ricotta/Dibattimentoprimogrado.pdf>).

⁷¹ Cit., Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ DOTTORINI D., "Io sono una forza del passato". *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 50.

⁷⁴ «Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda "La Ricotta", la storia della Passione – che indirettamente "La Ricotta" rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti» (preambolo a *La Ricotta*).

si incontrano ed entrano in conflitto con elementi prosaici e suburbani, di cui si fanno portatori alcuni dei protagonisti della pellicola⁷⁵.

La scelta di Pasolini sembrerebbe ricalcare quella volontà di porre su un piano della realtà – in questo caso, quello cinematografico – una nuova dicotomia. Subentra ne *La Ricotta* un nuovo scontro dialettico, quello tra sacro e profano che, come vedremo, sarà funzionale per riesumare il passato nella pellicola⁷⁶.

2.1.4 *Il contrasto tra sacro e profano nei tableaux vivants*

Le tecniche compositive che Pasolini utilizza nella pellicola riguardano, come già accennato, una serie di citazioni provenienti da alcune opere iconografiche appartenenti al patrimonio artistico cristiano.

Le citazioni pittoriche presenti nel film vengono collocate sempre all'interno di una cornice nella quale la rievocazione davanti alla macchina da presa perde quella staticità data dalla bidimensionalità del dipinto, divenendo in questo “film nel film” qualcosa di diverso⁷⁷. Questi *tableaux vivants* realizzano e fanno sussistere un contrasto che si costituisce tramite elementi che spezzano la dimensione tragica e sacrale rendendola invece comica; nel caso della sequenza in cui gli attori guidati da Welles cercano di realizzare una rievocazione della *Deposizione* di Rosso Fiorentino, per ben due volte viene utilizzato il sottofondo musicale errato durante le riprese, rendendo il tutto paradossale⁷⁸. Oltre a ciò, durante l'esecuzione delle riprese lo stesso Welles redarguisce numerose volte la sua sgangherata *troupe* che, non riuscendo a terminare la scena, scatena le ire dell'aiuto regista («Maledetti! Adesso ci tocca ricominciare tutto da capo!») mescolate assieme alle risate degli altri presenti (attori compresi).

La stessa sorte avviene per la seconda sequenza riguardante un *tableau vivant*; l'opera iconografica da mettere in scena è la *Deposizione* di Iacopo da Pontormo e, ancora una

⁷⁵ PASSANNANTI E., *La Ricotta. Il sacro trasgredito. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e la censura religiosa*, in *La nuova gioventù? L'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Patti E., Joker, 2009, p. 8.

⁷⁶ DOTTORINI D., “Io sono una forza del passato”. *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 52.

⁷⁷ CRIVELLI S., *Dalla tela alla pellicola. La pittura sacra ne La ricotta di Pier Paolo Pasolini*, Artribune, 2017, (<https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2017/11/pittura-sacra-la-ricotta-pier-paolo-pasolini-pontormo-rosso-fiorentino>).

⁷⁸ Ibid.

volta, si assiste a un'irriverenza che annulla la dimensione divina della rievocazione, a causa di un sottofondo musicale per l'ennesima volta errato, e dalla caduta dell'attore che interpreta Cristo⁷⁹.

Crivelli, su *Artribune*, riconduce queste sequenze non a una parodizzazione fine a sé stessa della religione, bensì a una riproposizione provocatoria nei confronti di quelle pellicole che, ingolosite dagli incassi, non provvedevano a un'evoluzione della cinematografia, riproponendo periodicamente film che ricalcavano l'iconografia sacra poiché certi del loro quasi automatico successo⁸⁰. D'altro canto, Passannani identifica in queste due sequenze un atteggiamento critico di Pasolini nei confronti di un cristianesimo delle origini che aveva fallito nel mantenimento della sua istituzionalità morale, e di cui si era persa l'autenticità⁸¹. Il cristianesimo delle origini – continua Passannani – avrebbe perso la sua auracità, il suo essere incontaminato, nel momento in cui il cattolicesimo scelse di divenire una religione aperta al laicismo, e che contribuì alla perdita dell'intero bagaglio teologico di cui si fece portatore in passato. Per comprendere meglio questo punto, è interessante inoltre notare la scelta del colore nelle sequenze dei *tableaux vivants*: l'alternanza del Technicolor per le scene dei *tableaux*, e del bianco e nero per le restanti sequenze, testimoniano la volontà di Pasolini di creare un contrasto tra le prime, il cui bagaglio storico viene considerato autentico e degno del colore, e le seconde, considerate appartenenti a un universo temporale inferiore (la contemporaneità), additabile come «nuova preistoria»⁸².

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ PASSANNANTI E., *La Ricotta. Il sacro trasgredito. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e la censura religiosa*, p. 5.

⁸² Ivi, pp. 5, 6.



Tableau vivant estrapolato da una sequenza de *La Ricotta*, che rievoca la *Deposizione* di Rosso Fiorentino. Artribune.

Tuttavia, l'elevazione morale e spirituale della riproposizione delle opere del Rosso e di Iacopo da Pontormo, seppur mossa dalle migliori intenzioni, non può che restituire un'immagine totalmente falsa e artificiosa allo spettatore; gli strafalcioni della *troupe*, e l'insopportabile zelo dell'assistente di Welles, rendono il risultato finale un fallimento, con lo stesso Welles che si renderà successivamente conto di quanto l'opera che cerava di mettere in atto non possa rivelarsi una restituzione dell'auracità del passato tramite il cinema⁸³.

Welles, che nell'opera rappresenta la controfigura autobiografica di Pasolini, è portavoce di quelle istanze riguardanti una difficile condizione registica che si potrebbe definire «maledetta»; la vocazione artistica e quella cortigiana del regista non possono che accapigliarsi nella cinematografia del Novecento, nella quale il compromesso è inevitabilmente la realizzazione di una Passione desacralizzata e statica⁸⁴, «fatta apposta per la comodità di una società, appunto, del tutto irreligiosa»⁸⁵.

Welles, rappresentante di Pasolini sul grande schermo, vive questa dicotomia apparentemente inconciliabile con celata sofferenza: concentrato nella realizzazione della sua opera, cercando di conferirle un'autenticità che la distingua dal *mare magnum*

⁸³ FERRERO A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977, pp. 44, 45.

⁸⁴ Ivi, p. 46.

⁸⁵ MORAVIA A., *I santini del pubblico ministero*, L'Espresso, 17 marzo 1963.

delle comuni pellicole cinematografiche, è costretto a scendere a convenevoli con la casa di produzione e con coloro che detengono il capitale, che a sua volta consente allo stesso Welles di avere accesso a questa possibilità di girare il film⁸⁶.

Nella breve intervista che Welles-Pasolini concede all'ottuso giornalista del Tele-sera, vengono ben esplicitate quelle che sono le intenzioni del regista riguardo che cosa esprimere attraverso il film che sta girando («il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo») e il suo punto di vista nei confronti dei futuri spettatori della pellicola («il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa»). Successivamente, avviene la lettura di una poesia, *10 giugno 1962*, contenuta nel racconto-diario del film *Mamma Roma*, che ribadisce ancora una volta il pensiero del poeta nei confronti della modernità.

Ma è alla fine, con il congedarsi di Welles, che si scopre l'amara verità, o per meglio dire il sospetto analizzato in precedenza, ossia un inevitabile rapporto di dipendenza sia del regista che del giornalista al medesimo padrone («Tanto lei non esiste. Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve alla produzione. E il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale»).

La poesia citata da Welles è parte di una raccolta di poemi, intitolata *Poesia in forma di rosa*, redatta tra il 1961 e il 1964.

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.

⁸⁶ FERRERO A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977, p. 45.

E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.⁸⁷

Quello della “forza del passato” è un tema che ha attraversato, seppur in modi differenti, l’intera produzione letteraria, teatrale e cinematografica di Pasolini⁸⁸.

L’azione del passato è appunto quella di una forza, di un moto che permette di scardinare, come Benjamin sosteneva, la concezione storicistica della temporalità, riuscendo quindi a sovvertire questa realtà tramite la rivitalizzazione del passato nel presente. Lo sguardo pasoliniano che compone la poesia è lo sguardo dell’uomo contemporaneo secondo il poeta, ossia dell’uomo che prende coscienza di sentirsi estraneo nei confronti dell’epoca in cui si trova a vivere, e che disquisisce del presente in maniera critica⁸⁹.

La critica al presente viene eseguita tramite uno dei mezzi tecnologici appartenenti allo stesso presente, ossia il cinema; la creazione di un’immagine cinematografica non può non prescindere dal suo confronto con una molteplicità di tempi, di epoche passate, che tramite il montaggio assume una forma onirica in grado di mettere in contatto la razionalità con quella dimensione prerazionale del rapporto tra individuo e mondo. È questa dicotomia che apre le porte all’anacronismo e a successivi conflitti tra immagini (come quello sacro-profano de *La Ricotta*), ed è questa potenza che consente infine la possibilità del passato di una sua sopravvivenza nel presente⁹⁰.

Il modo con cui Pasolini introduce il passato nel caso de *La Ricotta* consiste in una contaminazione degli eventi che avvengono nella pellicola⁹¹.

La contaminazione, specialmente quella stilistica, attraversa allo stesso modo l’intero *corpus* delle opere di Pasolini, riconoscendo una permanenza di questo qualcosa (il

⁸⁷ PASOLINI P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, (https://lostrillodelgrillo.weebly.com/uploads/3/0/5/3/3053535/poesia_in_foma_di_rosa.pdf), cit., p. 16.

⁸⁸ DOTTORINI D., “Io sono una forza del passato”. *La potenza scardinante dell’anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 46.

⁸⁹ Ivi, pp. 46, 47.

⁹⁰ Ivi, p. 53.

⁹¹ VERT X., *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, in *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, 2010, p. 3.

passato) in grado d'impregnare ogni forma ed estetica che viene posta davanti alla macchina da presa⁹².

Nel caso de *La Ricotta* si è ampiamente discusso riguardo il ruolo dell'anacronismo e il caso dei *tableaux vivants*, e di come in essi cinematografia e pittura manierista comunicano dando vita a quello spettacolo grottesco che furono le riprese del film diretto da Welles. Ora è importante comprendere un altro elemento inerente alla questione della contaminazione.

L'elemento estetico nella produzione pasoliniana viene in realtà preceduto da quello antropologico, che contamina a sua volta la pellicola e che pone le basi per quella che è la "rievocazione storica" del secondo film che viene mostrato allo spettatore, ossia la *Passione di Stracci*⁹³.

2.1.5 *Il comportamento dei personaggi e la centralità di Stracci*

Altri esempi di come il contrasto tra sacro e profano emerga ne *La Ricotta* è dato dal comportamento spesso irriverente della *troupe*. Oltre alla disastrosa rappresentazione dei *tableaux vivants*, questi attori, comparse, aiutanti costituiscono il secondo dei due film che vengono mostrati allo spettatore.

La seconda storia che viene messa in atto nel film è quella che vede protagonista non solo Stracci, ma anche l'intera compagnia attoriale, che provvede ad alimentare ulteriormente quell'abbassamento religioso che con la rappresentazione dei *tableaux vivants* era già stata messa in crisi.

I protagonisti di questa *Passione* fanno tutti parte del sottoproletariato⁹⁴, la loro lingua è il dialetto, e si prestano a questa messinscena voluta da Welles per racimolare qualche soldo.

La primissima desacralizzazione del sacro che lo spettatore incontra è infatti opera di alcune scelte che, tramite il montaggio, dimostrano come la compagnia di attori e le

⁹² DOTTORINI D., "Io sono una forza del passato". *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 49.

⁹³ VERT X., *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, p. 3.

⁹⁴ VALENTE M. - MOLteni A., *Pier Paolo Pasolini, La Ricotta (1963) – sinossi e commenti*, (<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pier-paolo-pasolini-la-ricotta-1963-sinossi-e-commenti>).

maestranze disdegnino o siano incuranti nei confronti della sacralità dell'opera che stanno mettendo in atto.

Questa dicotomia sacro-profano conduce parallelamente alla dicotomia tra operatori professionali del film e comparse, dimostrando anche qui un dislivello (questa volta culturale) tra le due; una scelta che Pasolini ha voluto inserire anche per mostrare la gerarchizzazione che coinvolge il mondo dell'industria cinematografica⁹⁵. Una dialettica che si sviluppa più profondamente anche attorno al rapporto ricchezza-povertà⁹⁶, e che partendo dal più povero tra i poveri, ossia Stracci, consente di ricostruire l'atteggiamento di questo sottoproletariato.

In quanto ultimo tra gli ultimi, Stracci è un sottoproletario che non ha nessun posto nel mondo. Disprezzato ed escluso sia dalla borghesia che dalla classe operaia, egli incarna perfettamente la plastica rappresentazione della vita naturale, unicamente dedita al soddisfacimento di quei bisogni biologici, come il cibarsi, necessari per la sopravvivenza. Questa sua condizione lo rende un perfetto "povero Cristo" che, paradossalmente, nella sua sfrenata e goffa ricerca di qualcosa da mangiare, nella sua unica volontà di saziare quello che è il più basilare degli istinti di ogni essere vivente, riesce a trascendere dalla posizione di controfigura cinematografica (il ladrone buono della Passione), a quella di rappresentazione in terra del cristianesimo⁹⁷.

Dopo numerose peripezie, il povero Stracci riesce comicamente ad acquistare per mille lire una gigantesca forma di ricotta che, avidamente, si prepara a divorare all'interno di una grotta poco distante dal *set*, e lontana da tutti. In questo momento, mentre comincia a trangugiare il suo lauto pasto, prende vita lo *Stracci show*.

All'interno della grotta nella quale Stracci è concentrato unicamente ad abbuffarsi della ricotta appena comprata, sopraggiungono altri personaggi, altre comparse del film, che iniziano a irridere Stracci per il suo comportamento.

In questa scena inizia a intravedersi la prima "elevazione cristiana" di Stracci, nonché un notevole contrasto sacro-profano. L'abbassamento di Stracci, il suo essere divenuto oggetto di derisione, l'umiliazione che riceve dalle altre controfigure, è un fortissimo messaggio cristiano che si contrappone a ogni tipo di gerarchia, e che trova delle

⁹⁵ PASSANNANTI E., *La Ricotta. Il sacro trasgredito. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e la censura religiosa*, p. 7.

⁹⁶ Ivi, p. 9.

⁹⁷ VERT X., *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, pp. 1, 2.

corrispondenze con il calvario di Cristo, con il suo essere diventato al pari di un criminale oggetto di odio e derisione, conclusosi poi con la crocifissione⁹⁸.

L'ascesa di Stracci a icona della nuova cristianità è il risultato di un conflitto dialettico che rende la figura di Stracci la controfigura di Cristo: egli accetta il suo destino da sottoproletario, egli ricerca la massima felicità nell'unico modo che conosce (saziandosi), egli ambisce al raggiungimento del suo personale "regno dei cieli" e vive la vita con passività, non reagendo alle continue provocazioni dei colleghi⁹⁹.

La sacralità che Stracci introduce nella pellicola è composta anche da altri comportamenti ricollegabili alla sua persona: la colazione sull'erba che la moglie e i figli consumano silenziosamente nella profonda e primitiva campagna romana si pone in forte contrasto con il rumoroso *set*, sconvolto dai chiassosi impropri di Welles e aiutanti, con gli atteggiamenti da bulli delle altre maestranze e i loro sfrenati *twist* nelle pause tra una ripresa e l'altra¹⁰⁰.

Dopo lo straordinario banchetto, Stracci verrà chiamato per girare l'ultima scena del film, ma morirà d'indigestione sulla croce prima di dire la sua unica battuta, davanti non solo a Welles (che chiuderà *La Ricotta* esclamando: «povero Stracci. Crepare. Non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo»), ma anche davanti al produttore del film e alla stampa romana tutta.

La Passione di Stracci si pone in relazione con la Passione di Cristo, ancora una volta, come un abbassamento della stessa; il sottoproletario non si è immolato per la salvezza dell'umanità, poiché egli si fa portatore di un'umanità legata unicamente ai bisogni della carne, ai bisogni materiali, terreni¹⁰¹.

D'altra parte, la Passione di Stracci sembrerebbe costituirsi attorno alla parodizzazione della Passione cristiana, a causa del suo grottesco protagonista e della sua tragica fine. Tuttavia, è proprio questo elemento parodico che permette a Pasolini quell'intrusione dell'autenticità cristiana, appartenente al passato, che appare appunto nella pellicola tramite la presenza di Stracci e del suo calvario; il calvario del sottoproletario, al tempo stesso rivoluzionario, restituisce un'immagine del passato che contrasta con quella del presente, e che tragicamente finisce in rovina, con la sua morte da indigestione. Un

⁹⁸ Ivi, p. 11.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ FERRERO A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, p. 43, 44.

¹⁰¹ MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, 2022, p. 90.

destino, quest'ultimo, che attende tutti coloro che decidono di opporsi all'omologazione del contemporaneo¹⁰².



Pasolini sul set de *La Ricotta*. Alle sue spalle si possono notare le tre croci (Gesù e i due ladroni): Stracci è crocefisso sulla prima a destra. Sentire ascoltare.

2.2 *Jean-Luc Godard: l'immagine-archivio e la sua sopravvivenza nel presente*

In un passaggio de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin affrontava in questo modo la spinosa questione che vedeva il coinvolgimento sempre più passivo e superficiale del pubblico alla cinematografia

Anche colui che è distratto può abituarsi. [...] Attraverso la distrazione, come l'arte deve esibirla, si può tenere sotto controllo in quale misura i nuovi compiti dell'appercezione siano diventati risolvibili. Poiché del resto per il singolo il tentativo consiste nel sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà quello più difficile e più importante tra questi laddove è in grado di mobilitare le masse. Attualmente lo fa nel cinema. [...] La fruizione nella distrazione [...] trova nel cinema il proprio autentico strumento di esercizio. [...] Il cinema respinge il valore culturale non soltanto per il fatto di condurre il pubblico

¹⁰² DOTTORINI D., "Io sono una forza del passato". *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 51.

nell'atteggiamento valutativo, bensì anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, e però un esaminatore distratto.¹⁰³

Un atteggiamento che lo stesso filosofo berlinese manifesta ulteriormente nella *Postilla* all'opera, nella quale viene asserito che il cinema, agendo come un perfetto distrattore, inficiato ulteriormente dalla «formazione sempre crescente di masse» e da una continua «estetizzazione della vita politica» da parte del fascismo¹⁰⁴, conduce inevitabilmente verso una drammatica *escalation* bellica; i conflitti armati, prosegue Benjamin, non disdegnano una loro personale rappresentazione estetico-artistica, bensì vengono da taluni esaltati come un positivo dominio della tecnica sugli individui, una necessaria ed entusiasmante mobilitazione totale di ogni mezzo bellico di ultima generazione, e come un loro importante contributo nel voler ribadire la persistenza dello *status quo* nei rapporti di produzione. Tutto ciò viene reso possibile anche grazie all'approvazione e alla passiva accettazione da parte delle masse¹⁰⁵.

Durante l'ultimo decennio del XX Secolo, il regista franco-svizzero Jean-Luc Godard, nella sua opera a episodi dal titolo *Histoire(s) du cinéma*, a metà dell'episodio 4b (*Les signes parmi nous*) introdusse una citazione proveniente dall'omonima opera dello scrittore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz¹⁰⁶:

C'era un romanzo di Ramuz che raccontava che un giorno un ambulante arrivò in un villaggio in riva al Rodano e divenne amico di tutti perché sapeva raccontare mille e una storia. Scoppia un temporale che dura giorni e giorni. Allora l'ambulante racconta che è la fine del mondo, ma infine torna il sole e gli abitanti del villaggio cacciano via il povero ambulante.¹⁰⁷

Nel suo racconto, riportato da Godard tramite una sequenza di scritte bianche su sfondo nero, Ramuz ricostruisce metaforicamente le pagine dell'Antico Testamento inerenti il diluvio universale che, nell'attualizzazione messa a punto dall'autore, costituisce un avvertimento riguardo il destino dell'Europa dopo la Prima guerra mondiale, e l'allarmante rischio che il Vecchio Continente stava correndo riguardo il potenziale

¹⁰³ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 35, 36.

¹⁰⁴ Ivi, p. 36.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 36, 37.

¹⁰⁶ Per le illustrazioni si veda GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 4 (Le Contrôle de l'Univers, Le Signes Parmi Nous), Gallimard – Gaumont, 1998, pp. 230-241.

¹⁰⁷ CERVINI A., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Mantichora. Italian journal of performance studies*, vol. 2, 2012, cit., p. 59.

arrivo di un secondo conflitto bellico, ancora più intenso e spietato di quello precedente¹⁰⁸.

L'ultima diapositiva che chiude il racconto dell'episodio godardiano vede il sopraggiungere della frase *ce colporteur, c'était le cinéma* («quell'ambulante era il cinema»)¹⁰⁹.

Con questo racconto, Godard ha voluto mettere in luce i rischi denunciati dal cinema prima del secondo conflitto mondiale, e l'irrimediabile compromissione che subì il suo statuto al termine di quest'ultima; rifacendosi alla metafora del povero ambulante del racconto di Ramuz – che viene scacciato dal villaggio dalle stesse persone con cui aveva stretto amicizia – anche il cinema, che era stato fino a prima del 1939 il termometro politico della società europea, nonché una testimonianza degli umori dei cittadini, vede il tramonto di questa sua funzione, e l'approdo a quella che lo stesso Godard definì «l'industria di cosmetici»¹¹⁰.

Se la denuncia benjaminiana si accaniva verso il cinema, che faticava terribilmente a mantenere una papabile funzione culturale e di testimonianza, e il cui risultato fu invece quello di una sua progressiva discesa negli inferi del totalitarismo e dell'estetizzazione bellica, con Godard questa preoccupazione viene rivolta al nuovo statuto che il cinema si trovò impresso a causa dei traumi provocati dalla Seconda guerra mondiale, con l'Olocausto come primo tra i fattori scatenanti; il risultato spalancò le porte al trionfo e alla popolarità del cinema hollywoodiano in Europa, come sinonimo di spensieratezza, mascheramento degli orrori avvenuti pochi anni prima e, appunto, completa distrazione dello spettatore¹¹¹.

Nel marzo del 1995, sul numero 156 della rivista francese *Studio Magazine* Godard spiegò come fosse radicalmente cambiato il linguaggio cinematografico dopo il 1945, e di come esso abbia subito una battuta di arresto riguardante il suo sviluppo

Ingenuamente abbiamo creduto che la Nouvelle Vague sarebbe stata un inizio, una rivoluzione. Però era già troppo tardi. Era tutto finito. La fine è giunta nel momento in cui non sono stati filmati i campi di concentramento. Allora il cinema è completamente venuto meno al suo dovere. [...] E poiché non ha

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 4 (Le Contrôle de l'Univers, Le Signes Parmi Nous), p. 239.

¹¹⁰ CERVINI A., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, pp. 59, 60, 61.

¹¹¹ Ibid.

filmato i campi di concentramento, il cinema ha completamente abdicato. [...] Il cinema è un mezzo di espressione da cui è scomparsa l'espressione. È rimasto solo il mezzo. Oggi il cinema è diventata un'altra cosa, che cerca non tanto di vedere il mondo quanto di dominarlo. [...] Siccome è diventato subito popolarissimo, si è trovato in mano ai mercanti.¹¹²

Tuttavia – mentre Benjamin concluse *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* senza dare adito a possibili speranze di un futuro di riscatto da parte della cinematografia – Godard intravide invece una possibile e speranzosa rigenerazione, nella quale il cinema, se aveva davvero intenzione di riscattare quella sua funzione testimoniale che perse a causa dello scoppio e delle tragedie della guerra, doveva anzitutto recuperare il legame perduto con il reale e, similmente al tanto decantato straccivendolo di benjaminiana memoria, trarre in salvo i brandelli di questo tragico passato e assemblarli tra di loro, dando vita a un'opera d'arte che vedesse non nella narrazione di storie finzionali, ma nel montaggio, l'elemento cardine per raggiungere questo scopo¹¹³.

Gli anni Quaranta vengono considerati dal cineasta come “gli anni dell'infanzia del cinema”, caratterizzati da capolavori come *Il Grande dittatore* di Chaplin (1940), *La regola del gioco* di Renoir (1939), *Vogliamo vivere* di Lubitsch (1942); la caratteristica di queste pellicole consisteva nella loro profonda analisi critica della contemporaneità e di un'azione quasi di chiaroveggenza nei confronti di ciò che sarebbe avvenuto in futuro, fungendo da “cinema di resistenza” nei confronti delle pellicole propagandistiche che andavano espandendosi nei paesi fascisti del Vecchio Continente. Pellicole che tramite il loro sguardo sul presente e l'utilizzo d'immagini definite prognostiche, cercarono di ravvisare sul pericolo contemporaneo che si stava abbattendo nel mondo e a ravvisare di questi orrori¹¹⁴.

¹¹² GODARD J. L., *Due o tre cose che so di me*, a cura di Leogrande O., trad. it. di Leogrande O. – Bom A.L., Minimum fax, 2018, cit., pp. 284, 285.

¹¹³ CERVINIA., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, pp. 62, 63.

¹¹⁴ ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano – Udine 2013, pp. 94, 95.

2.2.1 Histoire(s) du cinéma: *il perché di questo lavoro*

Ciò che Godard prometteva di far risorgere riguardava un passato che fosse recuperato e, successivamente, rielaborato e contestualizzato nella modernità, in modo da garantire a esso nuova vita, e la possibilità di essere a sua volta introdotto in nuovi racconti contemporanei¹¹⁵.

L'opera più caratteristica del cineasta franco-svizzero riguardo questo oneroso compito è sicuramente la monumentale raccolta di episodi che costituiscono l'*Histoire(s) du cinéma*.

Il progetto fu composto da otto episodi, e durò la bellezza di 10 anni (dal 1988 al 1998); lo scopo primario dell'opera fu quello di effettuare una rilettura di quei frammenti che costituirono, sin dall'antichità, la cultura occidentale, e di come l'apposizione tra elementi diametralmente diversi dal punto di vista, per esempio, della temporalità storica, riuscissero tramite il montaggio a dare vita a qualcosa di totalmente rivoluzionario¹¹⁶.

Un'immagine ne richiama un'altra, non è mai sola, a differenza di quelle che oggi si definiscono «le immagini», che sono degli insiemi di solitudini accomunate dal fatto di dire che si tratta, al massimo, dell'immagine di Hitler, senza mai riuscire a essere quella della Dolto, di Freud o di Wittgenstein. [...] Non c'è un'immagine, ci sono solo delle immagini. E c'è una certa forma di accostamento delle immagini: quando ce ne sono due, ne deriva una terza. È il fondamento dell'aritmetica, è il fondamento del cinema. [...] Non c'è un'immagine, ci sono solo rapporti tra immagini.¹¹⁷

Prelievo, risemantizzazione e rielaborazione tramite l'immaginazione e il montaggio d'immagini del passato; nell'opera godardiana i contrasti estetico-storici che venivano creati costituivano una delle principali ossature dei film, il cui compito principale riguardava lo scardinare queste immagini dal loro orizzonte di riferimento, destabilizzando la percezione dello spettatore introducendolo a testimonianze del passato che, tramite questa tecnica, producessero tutto il loro potenziale riguardo il messaggio da proporre¹¹⁸.

¹¹⁵ CERVINIA A., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, p. 63.

¹¹⁶ ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, p. 87.

¹¹⁷ GODARD J. L., *Due o tre cose che so di me*, cit., pp. 249, 250, 333.

¹¹⁸ ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, pp. 86, 87.

Tuttavia, Godard non attribuisce al cinema *tout court* questo peso, questa gigantesca colpa di essere stato manipolato e utilizzato per fini propagandistici, così come di non essere stato in grado nel dopoguerra di restituire allo spettatore la più cruda e veritiera immagine dell'orrore dell'Olocausto; ciò che ha realmente fallito, secondo il cineasta franco-svizzero, è da ricercarsi in ciò che Zucconi definisce «un'immaginazione basata sul buon senso»¹¹⁹, ovvero la superficiale credenza che bastasse proiettare sul grande schermo un *collage* d'immagini di repertorio per restituire la tragicità e dare vita a uno sguardo critico sulla portata di quel periodo¹²⁰.

Godard puntò ad altro: la sua ricerca si concentrò sull'archivio testimoniale non della cinematografia, ma di tutto il *corpus* culturale dell'occidente appartenuto anche ai secoli più remoti. Ogni documento del passato viene trattato alla stregua di un monumento, ovvero ogni elemento storico appartenuto alla cultura occidentale va analizzato in base all'universo culturale, politico e sociale nel quale è stato creato, e solo successivamente è possibile procedere a una sua interpretazione e accurata descrizione¹²¹.

In rotta di collisione in modo simile al rifiuto della temporalità come *continuum* di eventi impossibile da spezzare, con le *Histoire(s)* avviene la fine di un modo arcaico d'intendere il cinema improntato da una sua lettura semiotica, ossia su modello simile di quei romanzi appartenuti alla letteratura novecentesca che, con l'avvento dell'ermetismo, conobbero una crisi simile¹²².

Le *Histoire(s)* si collocano perfettamente in uno spazio che, durante la fine del Novecento, era rimasto inabitato, e che anche in funzione di un momento storico favorevole, consente un riepilogo di ciò che fu «il secolo breve» (*The Age of Extremes*, Hobsbawm, 1994), e di un ripensamento dell'arte e del suo rapporto con le altre discipline, come l'etica o la politica¹²³.

¹¹⁹ Ivi, p. 89.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ivi, pp. 89, 90.

¹²² CERVINI A., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, pp. 58, 59.

¹²³ CERVINI A., «Montaggio mio dolce affanno». *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in Cervini A. - Scarlato A. - Venzi L., *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini Editore, Cosenza 2010, pp. 132, 133.

2.2.2 La centralità del montaggio: alcuni episodi

Durante una conferenza alla FEMIS dell'aprile 1989, Godard asserì che il cinema non sarebbe mai potuto esistere senza il montaggio; la specificità di quest'operazione, che caratterizza il cinema e lo distingue da tutte le altre forme d'arte, consiste per il cineasta francese in un possesso fisico delle tre dimensioni temporali (passato, presente e futuro), che a sua volta consente al montatore l'enorme privilegio di poter resuscitare quella materia morta assorbita dalla macchina da presa, dandole la vita¹²⁴.

Il caso delle *Histoire(s)* è uno degli esempi più importanti per comprendere l'ultimo Godard che, oltre a essere un viaggio che si inerpica al di fuori da ogni tipo di universo narrativo, caratterizza la pellicola in un lavoro scientifico che associa immagini decontestualizzate dalla loro sede originaria, includendo specialmente colori, corpi e suoni nudi, in quella che può definirsi la ricerca di una «realità altra dell'immagine»¹²⁵.

L'agire dell'ultimo Godard riguardo il montaggio viene comparato da Scandola all'atto del voltarsi indietro eseguito dall'*angelus novus* di Klee che, nell'omonimo racconto di Benjamin, tenta un ultimo, disperato tentativo di recuperare le forme del passato mentre viene inesorabilmente trascinato nel futuro dalle grinfie del *continuum* temporale¹²⁶; ciò significa creare una dicotomia conflittuale tra immagini del passato e del presente¹²⁷, che già in Pasolini costituirono un elemento fondamentale dei film che abbiamo visionato in precedenza, ma che con Godard rifuggono totalmente la realizzazione di un universo narrativo e di un'uniformità estetica.

Con il cineasta francese, nella realizzazione di questo incontro tra due realtà diverse, bisogna dimenticare delle disavventure di Stracci e delle buffe ma tragiche scene che hanno composto la sua *Passione*, per lasciare invece spazio a una dimensione nella quale suoni e immagini – estranei prima di questo momento – si intra-tengono, dando vita a un salto estatico in cui lo spettatore riesce a cogliere il «volto della memoria» del cineasta nelle sue fratture, nelle sue lesioni, che coinvolgono anche l'estetica delle immagini proiettate nel buio della sala¹²⁸.

¹²⁴ GODARD J. L., *Due o tre cose che so di me*, pp. 269, 270, 276.

¹²⁵ SCANDOLA A., *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, Kaplan, Torino 2014, pp. 12, 13.

¹²⁶ Ivi, p. 16.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ivi, pp. 136-139.

Il primo tema che il montaggio godardiano evidenzia e che riesce a far emergere tramite l'accostamento di diverse immagini è quello della violenza.

Sempre riguardante la tragedia dell'Olocausto, ma anche altri drammatici conflitti come, per esempio, quello in Bosnia-Erzegovina del 1995 (*La monnaie de l'absolu*)¹²⁹, il tema della violenza viene esplicitato e mostrato allo spettatore come parte integrante di quel processo di denuncia e di smarrimento che, nelle *Histoire(s)*, si tramuta successivamente anche in rabbia¹³⁰.

Questa rabbia è graficamente interpretata come una storia del cinema che, al pari dell'Occidente e della sua secolare condotta, è costellata di violenza, che si tratti di violenza grafica o della volontà di rimuovere questa stessa violenza per rendere più appetibile il cinema industriale; la possibilità di restituire allo spettatore queste due storie, conservandone allo stesso tempo la manifesta violenza sia grafica che intenzionale, permette allo stesso Godard quella conservazione della memoria che si mantiene come la principale delle missioni del cineasta francese¹³¹.

Uno degli errori più gravi che Godard imputa al cinema, conseguenza della sua denominazione in "infanzia dell'arte", fu il fatto di non aver mai filmato i campi di concentramento, e di conseguenza non aver mai scelto di divenire uno strumento in grado di smuovere le coscienze, preferendo sottostare alle leggi del capitale (*La monnaie de l'absolu*)¹³².

Negli ultimi minuti di *Toutes les histoires*, il primo episodio dell'opera, la violenza grafica e il ricongiungimento politico si manifestano tramite l'accostamento di due foto: la prima è a colori, e ritrae alcuni cadaveri in un campo di concentramento, mentre la seconda rappresenta una scena del film hollywoodiano *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951)¹³³.

Un aspetto importante di questa scena che Godard rimarca riguarda il regista della pellicola di Hollywood presa in esame, ossia George Stevens; durante la Seconda guerra mondiale, Stevens seguì l'esercito americano nei lager nazisti, nei quali le sue riprese

¹²⁹ ZUCCONI F., *Sur les potentialités politiques du montage. Godard, Benjamin et l'élaboration d'une «critique de la violence»*, in *Sociétés*, n. 153, De Boeck Supérieur Éditions, 2021, p. 100.

¹³⁰ SCANDOLA A., *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, p. 136.

¹³¹ CALABRÒ I., *Fare gioielli per i poveri. Il lavoro della memoria nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Mechane*, n. 2, 2020, pp. 179, 180.

¹³² Ivi, pp. 180, 181.

¹³³ BRODESCO A., *Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Scienza & Politica*, vol. XXV, n. 47, 2012, p. 201.

del campo di concentramento di Dachau furono fondamentali come formidabile testimonianza audiovisiva per il successivo processo di Norimberga. Ciò che salta all'occhio di Godard riguarda la semplicità con cui Stevens, regista che filmò gli orrori dell'Olocausto, si ritrova a realizzare appena sei anni più tardi una pellicola per il grande pubblico che tratta di vicende – mi si perdoni il termine – frivole, intrise della vacuità narrativa del cinema convenzionale¹³⁴.

Ecco, quindi, che queste due tensioni estreme, ossia l'accostamento dei cadaveri dei perseguitati dal regime nazista, e il sorriso e la spensieratezza di Elizabeth Taylor in riva al lago, si fondono, creando un *unicum* che Godard definisce «felicità oscura»¹³⁵.

In *Un posto al sole* rinvenivo un senso di felicità che ho ritrovato in ben pochi altri film. Un senso di felicità laico, semplice, che a un certo punto affiora in Elizabeth Taylor. E quando ho saputo che Stevens aveva filmato i campi e che in quell'occasione Kodak gli aveva consegnato i primi rullini a colori in sedici millimetri, questa mi è sembrata l'unica spiegazione per quel primo piano di Elizabeth Taylor, da cui si irradia una specie di felicità oscura.¹³⁶

La felicità oscura, da Brodesco considerabile come una volontaria esorcizzazione del male passato, si manifesta proprio in questo *unicum*, in questo incontro realizzato da Godard e nato da questa tensione tra estremi, che restituisce allo spettatore la vera forza del cinema al di là della *fiction* e dell'intrattenimento: un cinema che conserva e deve rivitalizzare le sue proprietà scientifiche, a cominciare dalla storia, e per il quale il mezzo tecnico diviene necessariamente il punto d'incontro tra scienza e politica. La volontà di porre questi due frame l'uno accanto all'altro consiste nella necessità, secondo il cineasta francese, di riscrivere le abitudini dello spettatore e di destarlo dal suo stato di letargia¹³⁷.

¹³⁴ Ivi, pp. 201, 202.

¹³⁵ Ivi, p. 202.

¹³⁶ Ibid., Cfr. GODARD J. L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, cit., p. 172.

¹³⁷ Ibid.



Frame tratto da *Toutes Les Histoires*. Nell'immagine s'intravedono il corpo di Elizabeth Taylor in bianco e nero e delle immagini a tinte grigie e rosse, ossia i cadaveri massacrati dei perseguitati dal regime nazista. RaiPlay.

Questa parentesi riguardante il mondo della tecnica e del suo rapporto con il cinema è particolarmente sentita da Godard. Lo scopo delle *Histoire(s)* è proprio quello di ristabilire il cinema come «luogo della memoria»¹³⁸.

Un sentimento che veniva ulteriormente percepito da Didi-Huberman, ma che a fianco collocava un altro elemento: quello della resurrezione dell'immagine. L'interpretazione che lo studioso francese fece della sequenza di *Tout les histoires*, e in particolare di quella ritraente Liz Taylor, recupera l'elemento della resurrezione, che viene dallo stesso Godard menzionato nella pellicola («l'immagine verrà al tempo della resurrezione»)¹³⁹.

Tuttavia, Didi-Huberman è convinto che con “resurrezione” non vada intesa una sacralizzazione in chiave cristiana della figura di Taylor, ma di una sua presenza riesumabile in ogni epoca storica, data unicamente dalla riproduzione della pellicola; Liz Taylor resuscita ogni qualvolta *Un posto al Sole* venga proiettato, e lo fa saldando quel rapporto inscindibile tra cinema e storia¹⁴⁰.

¹³⁸ CALABRÒ I., *Fare gioielli per i poveri. Il lavoro della memoria nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, pp. 180, 184.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di Tarizzo D., Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 185.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 186.

D'altra parte, l'impellente e costante necessità che ha il cinema industriale di «governare il mondo», secondo Godard, non nasce con Hollywood, ma direttamente con la sua fondazione sin dai primissimi filmati dei fratelli Lumière. Il meccanismo stesso nei quali sono disposti i due operatori, uno alla bobina di sinistra e uno a quella di destra, secondo il cineasta francese ricoprono un'allegoria che vede un cinema “padrone” e uno “schiavizzato”, ovvero da un lato il cinema d'intrattenimento e dall'altro quello scientifico-documentaristico¹⁴¹.

Il principale riferimento grafico del cinema d'intrattenimento, ovvero la fotografia, che per Godard costituisce la fedele riproduzione del reale per antonomasia, si distingue dalle altre forme di rappresentazione del reale, come la pittura; opere d'arte come i quadri di Manet o gli scritti di Proust sono, per Godard, un'importantissima testimonianza del passato in grado di estraniare dalla contemporaneità lo spettatore, e che per questo motivo rendono fondamentale il loro impiego durante le fasi di montaggio¹⁴².

Ma se da un lato gli accostamenti di opere d'arte a immagini di repertorio possono costituire un'istante di riflessione per lo spettatore, il trittico che propone Godard in una brevissima sequenza dell'episodio 4a (*Le Contrôle De l'Univers*) si pone soprattutto l'obiettivo di scandalizzare lo spettatore, trasportandolo in un viaggio ai limiti della decenza¹⁴³.

La sequenza consiste in una primissima scena a colori estrapolata da un video pornografico e che rappresenta un duplice atto sessuale di tipo orale e penetrativo, seguita da uno spezzone del film *Freaks* (Tod Browning, 1932) e infine dal filmato a rallentatore del cadavere scheletrico di una donna, proveniente da un campo di sterminio, sollevato per le braccia e le gambe¹⁴⁴.

Il montaggio riesce qui a restituire un'immagine di violenza sia visiva che provocatrice; la sequenza del film *Freaks* che Godard ha voluto inserire mostra un *pinhead* che ride, e che si trova esattamente tra la scena pornografica e quella del cadavere¹⁴⁵.

¹⁴¹ CALABRÒ I., *Fare gioielli per i poveri. Il lavoro della memoria nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, pp. 184, 185.

¹⁴² Ivi, p. 185.

¹⁴³ BRODESCO A., *Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, p. 202.

¹⁴⁴ GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 4 (*Le Contrôle de l'Univers, Le Signes Parmi Nous*), pp. 54, 55.

¹⁴⁵ Ivi, p. 203.

La provocazione mossa qui dal montaggio e dallo stesso Godard induce lo spettatore – dopo l’iniziale shock e disgusto provocato sia dall’estetica che dall’impudicizia nel contrapporre l’immagine di un video pornografico con quella del cadavere di una donna morta – a cercare una sintesi tra queste tre sequenze, quell’*unicum* che dovrebbe prendere vita dalla fusione di queste tre sequenze. L’elemento della violenza nello scorrere delle immagini ha a che vedere con la corporeità; in tutte e tre le sequenze abbiamo corpi violati, indeboliti dalla nudità o, come nel caso del *pinhead*, dalla propria condizione originaria. Ciò che Godard ha voluto risaltare consiste nello sguardo dello spettatore che, in base a ciò che le immagini gli restituiscono, si pone a un livello superiore rispetto ai rappresentati; un meccanismo che crea un’asimmetria tra spettatore e immagini, in cui il primo e impulsivo comportamento potrebbe essere sì quello di distogliere lo sguardo il prima possibile, ma anche quello di rivolgere lo stesso sguardo sulle immagini in maniera attenta, cercando di scorgere ogni particolare di quello che si sta visionando. Un macabro che tuttavia attrae¹⁴⁶.

Nella prima sequenza l’attore pornografico costituisce un tipo di corporeità che annulla la differenza tra personaggio e interprete, poiché lo stesso attore pornografico non interpreta nessun ruolo drammatico o comunque finzionale, ma la sua performance consiste in qualcosa che esime da ogni tipo di finzione, ossia il naturale atto sessuale, che scalfisce il corpo e la dignità umana nella sua interezza, proprio perché rappresentata senza alcun tipo di filtro.

Analogamente si potrebbe dire per la sequenza di *Freaks*, la seconda in ordine di apparizione: in essa, infatti, il *pinhead* – ma volendo espandere lo sguardo l’intero gruppo dei fenomeni da baraccone che costituiscono il film – non sta recitando, ma si comporta esattamente come si comporterebbe lontano dalla macchina da presa. L’atteggiamento infantile e goffo dato dalla microcefalia cui è affetto – che inevitabilmente fa regredire le sue capacità neurologiche rendendole uguale a quelle di un bambino – induce lo spettatore a meditare sulla costruzione finzionale o meno del non-ruolo interpretato dal *freak* e a quella che Vivian Sobchack definì «la carica di reale»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ivi, p. 204. Cfr. SOBCHACK V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley – Los Angeles 2004, p. 270.

Ma la vera potenza dell'ultima immagine, quello del cadavere della donna, che costituisce una diretta testimonianza e riporta lo spettatore al passato traumatico dell'Olocausto, costituisce la rappresentazione di un corpo appartenente a un universo irrepresentabile e inimmaginabile.

Quando Godard asserisce all'irrepresentabilità e inimmaginabilità dell'Olocausto, si riferisce all'intenzione del collega Claude Lanzmann di creare un documentario, *Shoah* (1985), nel quale vi fosse la totale assenza d'immagini di repertorio risalenti ai tempi e ai luoghi nel quale avvenne questa tragedia. Per Lanzmann, l'esperienza dei campi di concentramento e sterminio può avere unicamente una rappresentazione: quella della testimonianza non visiva, ma verbale di chi è sopravvissuto, e nessun'altra.

Da qui la scelta di Godard di rompere lo schema di Lanzmann e inserire un *frame* che rappresenta quel periodo: una scelta che, ancora una volta, coincide con la volontà del cineasta francese di riscoprire e rivitalizzare il ruolo della settima arte come mezzo-archivio in grado di testimoniare gli orrori del passato. L'indessicalità dei corpi che abbiamo precedentemente visto, se mettevano a nudo quegli stessi corpi lontani da finzioni performative, con il cadavere della terza sequenza assumono anche la connotazione di essere testimoni non con la parola, ma con la loro silenziosa presenza, e portano lo spettatore a fare i conti con il pericolo, al non considerare più il cinema come un comodo e rassicurante salotto nel quale ridere e intrattenersi¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 205-208.



Sequenze estrapolate da *Le Contrôle De L'univers*. Per quanto brutali appaiano, questi due *frame* si susseguono nell'episodio. RaiPlay.

Infine, la presenza costante della violenza durante la proiezione delle *Histoire(s)* viene sì esaltata ed evidenziata con nettezza attraverso il montaggio e la contrapposizione di filmati e immagini di repertorio, ma anche con un elemento essenziale come quello della politica. Non bisogna infatti dimenticare di come l'attualità e le contraddizioni del contemporaneo intacchino il capolavoro di Godard, e di come accanto allo scalpore la pellicola debba condurre a una profonda riflessione che viaggi sugli stessi binari.

Nel caso dell'episodio 3a (*La monnaie de l'absolu*), Godard incalza subito il tema della politica tramite una digressione polemica nei confronti dell'Europa e della sua irresponsabile condotta

Diventa necessario richiamare l'attenzione dei governi europei su un fatto così minuscolo, da passare inosservato ai governi stessi. Ecco il fatto: si uccide un popolo. Dove? In Europa. Ci sono testimoni? Uno solo: il mondo intero. I governi lo vedono? No. Le nazioni hanno sopra di loro qualche cosa che sta sotto di loro: i governi. [...] I governi ignorano ciò che il genere umano conosce. I governi vedono solo attraverso questa miopia: la ragione di stato. Il genere umano vede con un altro occhio: la coscienza. Sorprenderemo i governi insegnando loro una cosa: i crimini sono crimini. [...] L'Europa è solidale. Tutto ciò che viene fatto in Europa è fatto dall'Europa.¹⁴⁹

Il riferimento che Godard muove nell'introduzione dell'episodio 3a riguarda il conflitto in Bosnia Erzegovina, parte della guerra dei Balcani. L'episodio venne realizzato durante l'agosto del 1995, a pochi mesi di distanza dal termine del conflitto¹⁵⁰.

La consapevolezza che il cineasta francese stesse trattando della guerra dei Balcani è data inizialmente dalla frenetica alternanza tra due immagini: la prima proveniente dalla copertina della rivista *Science et vie* sulla quale capeggia la foto di due soldati armati di tutto punto e il titolo recitante *Bosnie. Les armes high-tech*, mentre la seconda raffigura il quadro *Pietà* del pittore francese Eugène Delacroix¹⁵¹.

Le immagini che successivamente subentrano alle prime due divengono molto più caratteristiche di quello che Godard voleva affrontare: la foto di una donna terribilmente massacrata e sanguinante (*Biljana Yrhovac wounded by a shell*, 1992) con una foto del 1936 in bianco e nero raffigurante il fotografo ungherese Robert Capa, scattata durante la guerra civile spagnola.

Le successive sequenze riguardano il montaggio di una serie di immagini di repertorio e di opere come dipinti provenienti dal passato, fino alla sequenza cardine nel quale la musica di sottofondo viene improvvisamente interrotta, e sullo schermo compare il vecchio ponte della città di Mostar, città della Bosnia, che venne distrutto dalle forze

¹⁴⁹ Trascrizione letterale delle parole di Godard in GODARD J. L., *3a – La monnaie de l'absolu*, (<https://www.raiplay.it/video/2024/02/HistoireS-du-Cinema----3a---La-Monnaie-De-Labsolu-555b8cdf-7fed-419b-aa5c-a76e23e3ebcb.html>).

¹⁵⁰ ZUCCONI F., *Sur les potentialités politiques du montage. Godard, Benjamin et l'élaboration d'une «critique de la violence»*, p. 100.

¹⁵¹ Ivi, p. 101.

croato-bosniache nel 1992, e nel quale la narrazione di Godard assume un tono ancora più macabro ed esplicito nella descrizione degli orrori di questa guerra

Si sventrano le donne incinte per uccidere i figli nelle viscere, in luoghi pubblici vi sono gli scheletri di donne che mostrano i segni dello sventramento. E i cani rosicchiano per strada i crani di ragazze stuprate. Tutto questo è terribile. E ai governi europei basterebbe un gesto per impedirlo. I selvaggi che lo fanno sono terrificanti. E i civilizzati che lo permettono sono mostruosi. [...] Hanno castrato i prigionieri, ma li hanno anche decapitati, sminuendo i fatti. Il bambino si dice sia stato lanciato da una picca all'altra, in realtà è stato infilzato con una baionetta. Eccetera, eccetera.¹⁵²



Frame tratto da *La Monnaie de l'Absolu*. Si noti la sovrapposizione tra la *Pietà* di Delacroix e la copertina della rivista *Science et vie*. RaiPlay.

Ora, dopo aver analizzato questa sequenza, le immagini dei soldati armati, del corpo dilaniato di Biljana Yrhovac e del ponte vecchio di Mostar, allo spettatore potrebbe risultare che le parole pronunciate da Godard derivino da una sua personale riflessione riguardo la contemporaneità del conflitto e degli orrori che l'Europa stava vivendo con la guerra dei Balcani. In realtà, non è così.

¹⁵² GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 3 (La Monnaie de l'Absolu. Une Vague Nouvelle), Gallimard – Gaumont, 1998, pp. 15-26.

Questo componimento, le parole che il cineasta pronuncia, per quanto possano risultare più attuali che mai, provengono da un discorso scritto da Victor Hugo risalente al 1876, intitolato *Pour la Serbie*¹⁵³.

Pubblicato per il quotidiano francese *Le Rappel*, e redatto in occasione del conflitto serbo-turco avvenuto proprio nel XIX secolo, *Pour la Serbie* racconta della spietatezza dei soldati turchi nei confronti della popolazione serba durante il conflitto serbo-ottomano, e dell'interrogativo di Hugo riguardo la possibile creazione dei cosiddetti Stati Uniti d'Europa, una federazione di stati europei che fosse in grado di provvedere alla salvaguardia e a una vera unione tra nazioni del Vecchio Continente, e che potesse in futuro riuscire a scongiurare tragedie come quella del popolo serbo.

Ce qui se passe en Serbie démontre la nécessité des États-Unis d'Europe. Qu'aux gouvernements désunis succèdent les peuples unis. Finissons-en avec les empires meurtriers. Muselons les fanatismes et les despotismes. Brisons les glaives valets des superstitions et les dogmes qui ont le sabre au poing. Plus de guerres, plus de massacres, plus de carnages; libre pensée, libre échange; fraternité. Est-ce donc si difficile, la paix? La République d'Europe, la Fédération continentale, il n'y a pas d'autre réalité politique que celle-là.¹⁵⁴

Ciò che salta all'occhio ricade sul fatto che il discorso di Hugo, ripreso da Godard, venga estrapolato dal suo contesto storico originario per essere dedicato a quel popolo, i bosniaci, che stavano subendo un'aggressione proprio da parte di quella popolazione che aveva subito la medesima sorte più di un secolo prima. La domanda è quale fu il motivo che spinse Godard a utilizzare *Pour la Serbie* in un contesto come la guerra dei Balcani di fine Novecento.

Nel caso di *Pour la Serbie* interviene qui l'anacronismo e la volontà di Godard, tramite il montaggio immagini-suono (in questo caso della lettura del testo di Hugo), di stabilire dei rapporti tra passato e presente in modo da far risaltare quelle che sono delle «affinità storiche, tematiche e strutturali» tra le due epoche, nel produrre uno shock nello spettatore dato proprio da questo *continuum*¹⁵⁵.

¹⁵³ Ivi, p. 105.

¹⁵⁴ HUGO V., *Pour la Serbie*, in Id., *Actes et paroles. Depuis l'exil 1876-1885*, (<https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/archives?view=article&id=1242:victor-hugo-pour-la-serbie&catid=158>).

¹⁵⁵ ZUCCONI F., *Sur les potentialités politiques du montage. Godard, Benjamin et l'élaboration d'une «critique de la violence»*, pp. 105, 106.

Sebbene vi sia la ricerca di affinità tra il massacro dei serbi e quello dei bosniaci, l'intenzione di Godard non è quella di attualizzare il discorso di Hugo dedicandolo al dramma dei bosniaci; come asserisce Zucconi, *Pour la Serbie* non diventa *Pour la Bosnie*¹⁵⁶.

Ciò che Godard vuole risaltare è l'impatto che il montaggio ha nella trasfigurazione e nella sua capacità di penetrazione e comparazione di due conflitti lontani nel tempo, utilizzando forme testimoniali diverse tra di loro. Nel caso de *La monnaie de l'absolu* vengono posti la testimonianza storica di Hugo, avvenuta in forma scritta, e quella dei fotoreporter di guerra, avvenuta in forma grafica (fotografie). Due esempi appartenenti a epoche diverse che allo stesso modo agiscono pateticamente verso il lettore/spettatore, ottenendo il medesimo risultato, nonostante i diversi contesti d'applicazione riguardo gli attori in gioco, che per Godard sono irrilevanti nel raggiungere il loro scopo¹⁵⁷.

Accanto a questa riflessione sul suscitare il *pathos* in chi osserva, vi è in secondo luogo la volontà di mostrare in che modo l'iconografia possa diventare strumento di esaltazione nazionalista tramite l'accostamento di immagini del passato con quelle del presente; è il caso, per esempio, della sequenza nella quale una foto del presidente francese François Mitterrand viene accostata a un dipinto raffigurante Noè, entrambi ritratti nella medesima posizione (di profilo, entrambi guardano verso sinistra). Nonostante il paragone appaia estremamente azzardato, ciò che Godard vuole evidenziare riguarda la potenza iconografica del ritratto che sin dal Rinascimento, tramite i dipinti di Cosimo De' Medici, è sopravvissuta fino all'età contemporanea, e che ha trovato terreno fertile grazie alla fotografia, per continuare il suo compito di elevazione dell'immagine pubblica come forma di prestigio¹⁵⁸.

Un'immagine pubblica volta esclusivamente all'esaltazione del potere, che Godard – riprendendo Hugo – denuncia nella sua passività riguardo la ricerca di una soluzione ai conflitti europei; dalla guerra serbo-ottomana al conflitto in Bosnia è trascorso più di un secolo, eppure le potenze europee non hanno saputo reagire nel modo opportuno fortificandosi e unendosi in un unico grande golem che garantisca sicurezza a ogni abitante del Vecchio Continente. Nel presente, in particolare, la tendenza alla spettacolarizzazione ha inquinato lo stesso dibattito attorno a questo concetto, tramite la

¹⁵⁶ Ivi, p. 106.

¹⁵⁷ Ivi, p. 107.

¹⁵⁸ Ivi, p. 108.

pubblicazione di foto tragiche e scandalose, finalizzate unicamente alla strumentalizzazione del problema¹⁵⁹.

2.3 *Marco Bellocchio. Il caso Buongiorno, notte e la riscrittura della storia tramite la finzione narrativa*

Il recupero del passato che si è affrontato nei precedenti capitoli ha prevalentemente avuto una principale funzione: la sua rivitalizzazione tramite la contrapposizione con il presente, e l'emersione dello stesso tramite un nuovo statuto, che fosse in grado di attualizzarsi sebbene appartenesse a un'epoca storica differente.

Nel caso di Pasolini, si è visto come l'anacronismo agisca e penetri in questa dicotomia nell'ambito del conflitto tra sacro e profano, elevando la figura dell'uomo contemporaneo più bistrattato e impotente del Novecento – il proletario Stracci – alla stregua di un nuovo martire cristiano, così come con Godard si è vista una sferzante critica alla contemporaneità tramite la contrapposizione di immagini-archivio e l'essenzialità del montaggio per la persecuzione di questo scopo.

Nel seguente capitolo, il passato assumerà una connotazione più invadente e permeante rispetto alle analisi svolte in precedenza, il quale prevede un ambizioso obiettivo finale che in sempre in precedenza non è stato considerato: la riscrittura della storia, per come essa è conosciuta, grazie all'avvenimento di eventi che, potenzialmente, in passato si sarebbero potuti verificare.

Ottenere un'immagine della storia differente da quella che si ha avuto modo di conoscere, e ipotizzare successivamente come si sarebbe potuta evolvere la stessa storia grazie a questa rottura. Walter Benjamin, nella settima delle *Tesi di filosofia della storia*, caratterizza il materialista storico come colui che si discosta dall'immedesimazione emotiva (*Einfühlung*) dei vincitori dell'antichità e, non riuscendo sfortunatamente a recuperare nel passato la tradizione dei vinti, si discosta dal suo universo culturale contemporaneo, cercando di riscrivere la storia stessa prescindendo proprio da questo patrimonio culturale dominante¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 108, 109.

¹⁶⁰ BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione "patrimonio culturale". Esso dovrà avere, nel materialista storico, un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappelo la storia.¹⁶¹

Il compito del materialista storico riguardava, nelle righe della settima Tesi, quello di "spazzolare la storia in contropelo", ossia d'instaurare un nuovo metodo storico che tenesse conto di quegli avvenimenti che, passando inosservati, hanno di conseguenza impedito che il presente potesse avere connotazioni differenti, in conformità con il marxismo e la tradizione degli oppressi, tanto agognata dal filosofo berlinese¹⁶².

Una riscrittura della storia che non è priva di riferimenti a immaginari, appunto, diversi da quello convenzionalmente accettato, ed è quello che *Buongiorno, notte* cerca di fare, sebbene senza connotazioni strettamente politico-rivoluzionarie; ciò che la pellicola s'impone di portare riguarda il voler smuovere l'immaginario dello spettatore, rievocando uno degli eventi più traumatici che l'Italia abbia mai conosciuto nella sua storia – si oserebbe paragonarlo all'11 settembre per gli statunitensi – responsabile di un'insanabile lacerazione tra società civile, società politica e movimenti di massa, che ancora oggi fatica a cauterizzarsi: il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro, segretario della Democrazia Cristiana, da parte del gruppo terroristico d'ispirazione comunista Brigate Rosse¹⁶³.

Ciò che interessa comprendere di *Buongiorno, notte* riguarda da un lato il parallelismo tra eventi realmente avvenuti, eventi finzionali introdotti dal regista, e in che modo essi sussistano, e dall'altro la caratterizzazione dei personaggi, la loro evoluzione psicologica durante lo svolgimento delle vicende, così come l'uso e l'impatto del

¹⁶¹ BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, cit., pp. 78, 79.

¹⁶² BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*.

¹⁶³ MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, p. 62.

montaggio e delle immagini di repertorio nei confronti dei personaggi stessi e delle vicende che si sono trovati ad affrontare.

2.3.1 *Caratteristiche peculiari del film e rapporto tra verità documentale e fiction*

Buongiorno, notte è un film del 2003 diretto da Marco Bellocchio, riguardante i cinquantacinque giorni di prigionia del segretario della Democrazia Cristiana ed ex-presidente del consiglio Aldo Moro, rapito da un commando delle Brigate Rosse a Roma il 16 marzo 1978, e successivamente ucciso¹⁶⁴.

Sebbene il film sia improntato su un evento storico realmente accaduto, Bellocchio non costituì la sua pellicola attorno al genere documentaristico o di rievocazione storica; il suo lavoro si concentrò prevalentemente sull'emozionalità, ossia sulla volontà di rappresentare i sentimenti e le emozioni che contagiarono la popolazione italiana durante il periodo delle trattative tra Stato e terroristi per la liberazione dello stesso Moro. Non si tratta quindi di un'indagine storica sull'accaduto, ma di un'opera nella quale la poetica impiegata da Bellocchio gioca un ruolo cruciale, ossia il contrapporre e mettere in dialogo la forma del film (l'estetica che Bellocchio voleva conferire al film) e la sua sostanza (la trama e gli avvenimenti storici)¹⁶⁵.

Il punto di vista del rapimento di Aldo Moro e delle vicende a esso collegate vengono raccontate dal punto di vista di Chiara, vera protagonista della pellicola, nonché la trasposizione cinematografica di Anna Laura Braghetti, l'unica donna appartenente al commando romano delle Brigate Rosse che prese parte al rapimento del segretario della DC, e che si occupò della sua detenzione¹⁶⁶.

Non a caso, lo stesso Bellocchio scelse come soggetto della sceneggiatura di *Buongiorno, notte* proprio un romanzo scritto dalla stessa Braghetti, *Il Prigioniero*, che narra dell'*affaire* Moro dal personale punto di vista della brigatista, e che fu utile al regista per conferire alla pellicola un taglio più umano possibile, con anche una

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ STUDER M., *Il realismo irrealistico di "Buongiorno, notte": gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*, in *Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis edizioni*, 2021, (<https://www.mimesis-scenari.it/2021/10/13/il-realismo-irrealistico-di-buongiorno-notte-gli-inquietanti-55-giorni-della-primavera-del-1978>).

¹⁶⁶ Ibid.

dettagliata descrizione dei luoghi, dei rapporti, e dei momenti vissuti dal commando terroristico all'interno dell'appartamento di Via Montalcini¹⁶⁷.

Trattandosi di una ricostruzione di come si svolsero quei cinquantacinque giorni, e di come Bellocchio si concentrò prevalentemente su questo aspetto, è importante chiarire che uno dei presupposti del film riguarda il suo rivolgersi a un pubblico che fosse già a conoscenza del caso Moro; come riportato dall'italianista irlandese Alan O'Leary «*Buongiorno, notte* è un palinsesto: il film presuppone la conoscenza da parte dello spettatore del sequestro di Moro e del suo epilogo, ma anche della grande varietà di rappresentazioni e delle teorie su di esso»¹⁶⁸.

Ciò di cui si parlerà riguarda l'importanza che riveste questa grande varietà di teorie in grado di consentire alla pellicola di muoversi liberamente attraverso le vicende storiche, generando quindi una duplice tensione tra realtà e *fiction*, nella quale l'utilizzo dell'immagine diviene significativo per questo scopo¹⁶⁹.

Già nella primissima sequenza (nella quale sono inclusi i titoli di testa) assistiamo a un evidente processo di contrasti tra diverse immagini che partecipano alla stessa scena. La sequenza vede la macchina da presa inizialmente immersa nel buio, accompagnata dalla voce fuori campo di un uomo (un agente immobiliare) che saluta due persone con un «buongiorno ingegnere. Buongiorno signora». Queste due persone sono i brigatisti Chiara (Anna Laura Bragheti) ed Ernesto (Germano Maccari, alias ingegner Luigi Altobelli), che quel giorno stanno visitando l'appartamento destinato a diventare la futura prigione di Aldo Moro. I tre personaggi non vengono subito presentati e mostrati allo spettatore, ma dopo un movimento di macchina da sinistra a destra (ancora nel buio), che arriva a conclusione con il loro ingresso nell'appartamento. Anche quando entrano nella prima stanza che trovano dopo l'ingresso (il salotto), l'oscurità persiste, tranne per un piccolo raggio di luce solare che filtra attraverso i fori delle tapparelle.

La prima sequenza viene svolta attraverso un controcampo che viene interrotto solamente dopo l'ingresso dei tre nell'appartamento; questo è il primo dei contrasti che sopraggiungono durante la prosecuzione del film (ripresa controcampo all'inizio –

¹⁶⁷ PERRONE L., «*L'imagination, c'est réel!*». *L'affaire Moro dans Buongiorno, notte de Marco Bellocchio*, in Panter M. - Mounier P. - Martinat M. - Devigne M., *Imagination et histoire: enjeux contemporains*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, p. 4.

¹⁶⁸ O' LEARY A., *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica Editore, 2007, p. 96.

¹⁶⁹ MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, p. 62.

ripresa campo successivamente). Accanto a ciò, sempre nella prima sequenza si hanno i contrasti tra l'agente immobiliare (l'unico che parla, convinto della buona fede dei due coniugi) e i due brigatisti (perennemente in silenzio, concentrati a capire se quell'appartamento possa essere adibito a prigione), in una dialettica tra presente e non presente, e tra oscurità (la futura stanza dove verrà imprigionato Moro, che occupa metà della ripresa, ed è completamente al buio) e luce (il salotto nel quale l'agente immobiliare continua a parlare, che occupa l'altra metà della ripresa)¹⁷⁰.



Fotogramma preso da *Buongiorno, Notte*. Si noti il contrasto tra il salone illuminato e la stanza nella quale verrà rinchiuso Aldo Moro, immersa quasi completamente nel buio. Immagine trovata.

Tuttavia, la dicotomia tra opposti, il loro scontrarsi, non fa affidamento solamente a immagini presenti nelle inquadrature che rimandano a un immaginario contemporaneo, che l'opinione pubblica italiana ha imparato a conoscere bene, ma anche a una dicotomia tra realtà e finzione che Bellocchio riesce perfettamente a mettere in tensione durante il proseguimento della pellicola.

Pietro Montani, proprio riguardo il rapporto realtà-*fiction*, ha suddiviso la pellicola in diversi piani espressivi, tutti in reciproca interazione. Si procederà qui iniziando ad

¹⁷⁰ STUDER M., *Il realismo irrealistico di "Buongiorno, notte": gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*.

analizzare il racconto dei fatti che avvennero in quella primavera del 1978, e l'invadente presenza della televisione e il suo ruolo preponderante nella vicenda¹⁷¹.

Il primo piano espressivo si svolge in maniera lineare, utilizzato da Bellocchio unicamente come supporto narrativo: non si hanno quindi elementi ulteriori a quelli che già sono conosciuti dallo spettatore dal punto di vista cronachistico. Si potrebbe considerare il primo piano espressivo come quella linea neutra di rappresentazione degli eventi con i quali gli elementi appartenenti agli altri piani interagiscono in modo da dare alla narrazione un taglio drammaturgico. La preparazione del sequestro, l'atto del sequestro, la carcerazione dell'onorevole Moro e la sua finale esecuzione avvengono come avvennero nel lontano 1978¹⁷².

La pervasività di un elemento in particolare, la televisione, farà in modo che la narrazione degli eventi assuma dei contorni che impediscano al film di divenire a tutti gli effetti un documentario sul rapimento di Aldo Moro; infatti, il mezzo televisivo diviene uno strumento-ponte tra i brigatisti e il reale, che esordisce sin da subito in questo suo nuovo ruolo nella scena in cui Chiara scopre, tramite l'edizione straordinaria del telegiornale, la buona riuscita del sequestro da parte dei suoi compagni¹⁷³.

Come si vedrà successivamente, la televisione non avrà solamente questo compito, ma si mostrerà come un elemento capace di inquinare e spezzare i momenti di tensione e di drammaticità vissuti dai brigatisti e dallo stesso Moro con il suo spensierato palinsesto, che Bellocchio sceglie di mostrare a tutto schermo allo spettatore; la potenza dello spettacolo, del pascaliano *divertissement* già visto nella critica di Kracauer alla società dello spettacolo, ottiene una forza tale al punto da assoggettare a sé il montaggio, per cui scenette come balletti, brindisi di capodanno, spettacoli di marionette, edizioni del telegiornale e interviste a figure importanti della politica italiana compaiono e scompaiono dalla macchina da presa «senza soluzione di continuità», e in contrasto con il claustrofobico appartamento dei brigatisti. La società italiana degli ultimi anni Settanta si stava omologando proprio grazie al mezzo televisivo, ipertrofico marchingegno che tutto invade, partendo proprio dalle case, e indipendentemente dal credo politico degli spettatori, che si trattasse di famiglie o feroci terroristi marxisti.

¹⁷¹ MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, p. 63.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ivi, pp. 63, 64.

Non solo, ma l'assuefazione per il mezzo televisivo diviene invadente e manipolante a tal punto che gli stessi brigatisti cercano quasi disperatamente consenso nel palinsesto dei programmi TV che visionano ogni giorno; ottenere l'affermazione e l'approvazione delle loro azioni tramite la spettacolarizzazione diviene per gli stessi brigatisti motivo d'orgoglio, di un personale riconoscimento da parte dell'opinione pubblica, con la speranza che dal rapimento possa nascere una futura mobilitazione nazionale di stampo marxista e rivoluzionario¹⁷⁴.

Sempre parlando di elementi audiovisivi all'interno del film, che svolgono una funzione complementare seppur non del tutto simile ai filmati televisivi, è importante trattare dei filmati d'epoca e della loro collocazione all'interno delle vicende; la comparsa di inserti documentaristici costituisce per Montani il terzo piano espressivo di *Buongiorno, notte*, che rivestono il compito di interrompere bruscamente l'iter degli eventi proiettando allo spettatore i sentimenti, la rabbia dei brigatisti nutrita in quel preciso momento. La scelta dei filmati di repertorio non può che riguardare momenti significativi della resistenza italiana e del comunismo, come la parata sulla Piazza Rossa presenziata da Stalin, oppure spezzoni risalenti alla lotta partigiana; tutti elementi appartenenti a un immaginario politico e utopico dei brigatisti, che ribadisce ancora una volta il conflitto tra reale e finzionale (immaginifico)¹⁷⁵.

Un alternarsi, quest'ultimo, che pone legittimamente un interrogativo allo spettatore, ossia quello del limite che dovrebbe venire a crearsi tra ciò che è reale, e ciò che invece è frutto dell'immaginazione dei personaggi.

Per rispondere a questa domanda, è importante condurre un'analisi approfondita sulla protagonista del film, Chiara, e del suo arco redentivo che va stabilendosi durante la narrazione delle vicende.

¹⁷⁴ DURST M. - PEZZELLA M., *Discussione su "Buongiorno notte" di Marco Bellocchio*, in *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, n. 41, Il Mulino, 2004, pp. 5, 6.

¹⁷⁵ MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, pp. 64, 65.

2.3.2 *Il personaggio di Chiara tra realtà onirica, pentimento e forza dell'immaginazione*

Se l'intrusione della televisione è stato un elemento-ponte tra l'isolamento dei brigatisti e ciò che invece avveniva al di fuori dell'appartamento di Via Montalcini, quando si parla dell'elemento onirico si stabilisce invece una rappresentazione dei desideri reconditi di un personaggio. E il caso di Chiara è emblematico sotto questo aspetto.

La protagonista, Chiara, controfigura cinematografica della brigatista Anna Laura Braghetti, viene immediatamente identificata dallo spettatore come il membro del commando più emotivamente volubile e impulsivo; si lascia dominare da attacchi di gioia, comportamenti infantili (rimane estasiata davanti ai fuochi d'artificio come una ragazzina), si pone frequentemente dubbi riguardo l'ideologia marxista che i suoi compagni invece abbracciano in maniera ortodossa. A questi comportamenti si alternano momenti di massima serietà e freddezza, con manie d'autocontrollo, testimonianza del fatto che lei stessa non abbia lo stomaco e la giusta convinzione per poter reggere psicologicamente il progetto delle Brigate Rosse di rapire e giustiziare l'onorevole Moro¹⁷⁶.

È importante comprendere che quella di Chiara non fu una trasposizione fedele della personalità della Braghetti, che rimase invece cinica e fedele al suo compito da brigatista fino alla fine (nel 1980, due anni dopo il rapimento Moro, parteciperà all'omicidio di Vittorio Bachelet, vicepresidente del Consiglio superiore della magistratura)¹⁷⁷.

In quanto unica donna del gruppo, insospettabile e unica tra i brigatisti che intrattenne un rapporto quasi confidenziale con Moro (di ciò abbiamo testimonianza grazie al suo romanzo *Il Prigioniero*), il personaggio di Chiara fu scelto dal regista come protagonista. Una scelta che vuole comunicare che, ancora una volta, Bellocchio abbia scelto di rinunciare alla fedeltà storica delle vicende per introdurre un elemento finzionale nella

¹⁷⁶ DURST M. - PEZZELLA M., *Discussione su "Buongiorno notte" di Marco Bellocchio*, p. 1.

¹⁷⁷ SUSCA K., *Buongiorno, notte: Dinamiche familiari e la prospettiva dei mass media*, in *The Kennesaw Tower*, vol. 5, Kennesaw State University, 2013, (<https://kennesawtower.kennesaw.edu/archives/2013-14/buongiorno-notte.php>).

narrazione, in questo caso una rivisitazione del personaggio della Braghetti che da ferrea brigatista diviene fragile e volubile¹⁷⁸.

Introducendo invece il discorso riguardo l'oniricità nel film, è bene iniziare con la prima, vincolante scena.

Durante la notte successiva al rapimento di Moro, Chiara viene svegliata da un sogno, rappresentato da un filmato in bianco e nero, sgranato (si suppone essere d'epoca), la cui inquadratura è rivolta verso un viale innevato su cui fa capolino la panchina sulla quale fu scattata l'ultima fotografia ritraente Lenin e Stalin; questa sarà una delle tante visioni oniriche che caratterizzeranno il personaggio di Chiara, fino alla definitiva decisione di liberare Moro dal suo tugurio, lasciandolo libero per le strade di Roma. L'elemento del sogno, interpretato come un desiderio represso, assieme alla presenza invadente delle immagini televisive, diventa il secondo elemento che cerca di far deragliare la linearità della cronaca del rapimento, introducendo una dimensione nuova. In montaggio alternato, i sogni e le visioni di Chiara costituiscono una storia parallela, che intrecciandosi confondono lo spettatore e mostrano storie divergenti l'una dall'altra; questi sogni rappresentano prevalentemente scene emblematiche del passato (come quella di Stalin e della parata in onore dell'Urss), indipendentemente dalla loro forza anacronistica e dalla loro possibilità di riattualizzazione (a cui i brigatisti credevano davvero)¹⁷⁹.

Le visioni oniriche, anche durante il periodo di veglia, si alternano di continuo, assieme a riferimenti musicali che vanno dagli inni liturgici (come nel caso della scena dell'ascensore su cui viene verniciata la stella a cinque punte delle BR) fino a componimenti dei Pink Floyd. Il culmine di queste sequenze, e la definitiva redenzione di Chiara, avviene nel momento in cui l'onorevole Moro, tra le varie lettere con cui cerca di mettersi in contatto con l'esterno, ne dedica una a sua moglie, che viene letta da Chiara prima che venga imbucata.

Durante la lettura della stessa, la voce lettrice e fuoricampo di Moro viene rimpiazzata da quella di una terza persona, sconosciuta allo spettatore: questa persona è un partigiano, e le parole sono quelle presenti in una delle lettere appartenente alla raccolta *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, il libro preferito dal padre di

¹⁷⁸ STUDER M., *Il realismo irrealistico di "Buongiorno, notte": gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*.

¹⁷⁹ DURST M. - PEZZELLA M., *Discussione su "Buongiorno notte" di Marco Bellocchio*, pp. 6, 7.

Chiara, anche lui partigiano¹⁸⁰. La voce di questo martire della Resistenza, che dalle parole sappiamo essere stato incarcerato e ucciso dalla violenza nazifascista durante quegli anni, arriva a sovrastare quella dell'attore Roberto Herlitzka (Aldo Moro), raccontando di come sia ormai imminente la sua esecuzione da parte delle squadre nazifasciste. Lo spavento di Chiara nella lettura di questa lettera deriva da quello che si potrebbe definire un riemergere del suo passato che, in lei, si manifesta e viene amplificato ulteriormente dal montaggio alternato, che espone allo spettatore un filmato d'epoca nel quale vengono rappresentate esecuzioni di partigiani, alternate allo sguardo sconvolto di Chiara.

Moro assume in questa scena la figura del fantasma del padre di Chiara, al contempo odiato e compianto. La sua ripresentazione come spettro, nell'angusta casa di via Montalcini, rievoca un passato che per Chiara non dev'essere ripetuto, il dover evitare quella che sarebbe una reiterazione dei comportamenti fascisti che non appartengono alla giovane donna, e che cercherà fino alla fine di far desistere – seppur inutilmente – i suoi compagni dall'atto finale¹⁸¹.

Il sentimento che emerge in Chiara nei confronti di Moro viene interpretato come una riscossa del passato che riesuma la dimensione privata di Chiara, ormai in rotta di collisione con quella dimensione pubblica che la vedeva unicamente come parte integrante e integrata del terrorismo rosso¹⁸².

Ho avuto modo d'intervistare Bellocchio nel dicembre del 2023, durante una serie d'incontri con il pubblico che il regista tenne presso l'Università degli Studi di Pavia, e di domandargli della realizzazione di queste sequenze oniriche e di ciò che egli voleva comunicare allo spettatore

La serie di filmati di repertorio appartenenti al passato, agli anni della dittatura staliniana così come della Resistenza, è stata un'idea che abbiamo introdotto durante il montaggio. La scelta è stata fatta per potenziare ulteriormente le emozioni dei brigatisti, e al contempo comunicare in maniera netta queste emozioni allo spettatore. Il linguaggio che abbiamo adottato per stabilire una connessione tra i personaggi e le loro emozioni deriva prevalentemente da questi filmati di repertorio e dal loro montaggio all'interno del film. Nel caso di Chiara, la crisi emotiva della brigatista è un elemento ben presente sin dall'inizio del

¹⁸⁰ Ivi, p. 5.

¹⁸¹ Ivi, p. 7.

¹⁸² Ivi, pp. 2, 3.

film, ma che trova il suo momento di massima tensione emotiva proprio nella scena della lettera ai condannati a morte.

Proseguendo con la pellicola, vi è una sequenza in particolare che apre le porte a un ulteriore possibile riscatto nei confronti del presente, in contrapposizione con il famigerato *continuum* benjaminiano, e in cui è stavolta la forza dell'immaginazione che prende piede come grimaldello in queste circostanze, come via di fuga da questo *continuum*.

Il giorno successivo alla lettura della lettera che Moro scrisse alla moglie Eleonora, avviene un confronto tra Chiara ed Enzo, suo collega di lavoro estraneo al rapimento del segretario della DC. L'ennesimo crollo di Chiara è qui ben evidente, mentre cerca di difendere – seppur in maniera fievole – l'operato e l'ideologia delle Brigate Rosse contro le critiche del collega.

Una difesa caratterizzata da una concezione della storia, da parte di Chiara, a senso unico e imm modificabile («l'immaginazione non ha mai salvato nessuno. La realtà è tutta un'altra cosa»), mentre Enzo, che funge da contraltare all'ideologia della giovane brigatista, è di diverso avviso («ma l'immaginazione è reale!»), ed espone alla collega un finale alternativo della sceneggiatura cui stava lavorando (titolata *Buongiorno, notte*), che tratta del sequestro di un importante figura politica da parte di un gruppo di criminali. In questo finale alternativo, la ragazza del gruppo vuole salvare il prigioniero da un'eventuale sua condanna a morte, perché si rende conto di avere orrore per il suo assassinio.

Il personaggio di Enzo incarna un'altra costante nei film di Bellocchio: egli costituisce l'*alter ego* del regista (anche lui sceneggiatore, anche lui scrittore di una sceneggiatura dal titolo *Buongiorno, notte*), destinato a sconvolgere la linearità temporale del film, ponendo una riflessione «tra la fragilità del mondo reale e la potenza dell'immaginazione»¹⁸³.

Da questo confronto tra Enzo-Bellocchio e Chiara, si arriverà infine alla liberazione di Moro da parte della brigatista, momento nel quale l'immaginazione del regista diviene realtà a tutti gli effetti, arrivando a contraddire la verità storica. Ma non si tratterà di un trionfo della *fiction* sul reale; la liberazione di Moro si scoprirà essere, nuovamente,

¹⁸³ PERRONE L., «L'immaginazione, c'est réel!». *L'affaire Moro dans Buongiorno, notte de Marco Bellocchio*, p. 6 (traduzione mia).

un'allucinazione di Chiara, e il destino del segretario della DC sarà inevitabilmente quello della sua condanna a morte, conferendo al film un doppio finale¹⁸⁴. Da un lato si avranno le immagini di repertorio del funerale di Moro – cui presenziano numerose personalità di spicco della politica – mentre dall'altro, come ultima sequenza, si assiste al segretario della DC intento a vagabondare per una Roma deserta verso chissà dove.

Sin dal conferimento dell'incarico da parte di RAI Cinema nel 2001¹⁸⁵, l'intenzione di Bellocchio fu quella di realizzare un film che divenisse elemento di riflessione riguardo una tragedia squisitamente italiana, che a distanza di venticinque anni potesse ancora sollecitare il dibattito e le oscure teorie che gravitano attorno a essa; in particolare, Bellocchio decise di dipingere i brigatisti come “individui normali”, caratterizzati da comportamenti normali, e di omettere ogni tipo di violenza grafica. La mancanza di un taglio documentaristico delle vicende, e lo spazio lasciato all'immaginazione dello stesso Bellocchio, furono motivo di critiche nei suoi confronti, tra cui l'accusa di empatizzare con i rapitori di Moro¹⁸⁶.

In un articolo pubblicato su Repubblica il 15 settembre 2003, Bellocchio rispose alle critiche, spiegando come il cinema non debba discostarsi dall'immaginazione, e difendendo la volontà di narrare fatti che non ricalchino necessariamente e con fedeltà granitica gli avvenimenti storici

Non nego che il mio film sia politico, tuttavia non ho inteso sposare alcuna tesi. Mi sono orientato leggendo, ricordando. Poi con un salto nel vuoto, a rischio ho seguito il mio istinto. Ho un'opinione personale al riguardo, e sebbene non credo che conti molto la espongo: anche in situazioni disperate metterei al primo posto il valore della vita di un uomo. [...] Ho letto che i terroristi dovrebbero nascondersi, sparire: sparire forse come topi? Farsi frati? Erano e sono esseri umani: non sono io chi deve dare un giudizio sulla sincerità dei loro racconti sui fatti di allora, né sulle loro parole di adesso. Mi sono ispirato a un libro con grande libertà. [...] Ho fatto un film: chi va a vederlo credo cerchi e forse trovi un'emozione, un coinvolgimento. Non un ragionamento storico politico.¹⁸⁷

Infine, è interessante constatare che, a distanza di anni, le ombre sul caso Moro non siano mancate, e ancora oggi una verità storica univoca e condivisa riguardo questo

¹⁸⁴ Ivi, pp. 6, 7.

¹⁸⁵ Ivi, p. 3.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 7, 8.

¹⁸⁷ BELLOCCHIO M., *Il coraggio di andare oltre la storia*, La Repubblica, 15 settembre 2003.

delitto non ci sia ¹⁸⁸. Anche inficiato da questo particolare, il film si presta particolarmente a congetture immaginifiche, che riscrivano il destino del segretario della DC, e che paradossalmente contribuiscano a rendere questa pellicola «più vera del vero»¹⁸⁹, ossia la pellicola tramite l'invenzione di finali alternativi riesce da un lato a sfidare l'ineluttabilità della vicenda per come si è realizzata nel 1978, dall'altro a creare dei legami tra la vicenda e il momento culturale italiano di quel periodo¹⁹⁰.

È il caso, infine, di un altro contrasto anacronistico, ossia quello tra Moro e i brigatisti, considerato da Katherine Susca come un conflitto generazionale nel quale Moro, figura paterna compassionevole e coscienziosa, si scontra politicamente e ideologicamente con i ribelli brigatisti, figli del Sessantotto, impulsivi e mossi da ideali utopisti. Così come alcune scene di vita nell'angusto appartamento divengono esteticamente simili a quelle di un melodramma familiare (le cene tutti insieme, i litigi, i brigatisti riuniti davanti alla tv...), mentre continuano a montare le incomprensioni tra il padre (Moro) e i figli (i brigatisti)¹⁹¹.

¹⁸⁸ Alcune teorie asseriscono di un coinvolgimento dei servizi segreti italiani e stranieri, della loggia massonica P2, di gruppi appartenenti alla criminalità organizzata come la banda della Magliana... (Cfr. STUDER M., *Il realismo irrealistico di "Buongiorno, notte": gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*).

¹⁸⁹ ZAVOLI S., *La grazia di inventare il vero*, Quotidiano Nazionale, 8 settembre 2003.

¹⁹⁰ PERRONE L., «L'imagination, c'est réel!». *L'affaire Moro dans Buongiorno, notte de Marco Bellocchio*, pp. 10, 11.

¹⁹¹ SUSCA K., *Buongiorno, notte: Dinamiche familiari e la prospettiva dei mass media*.

Conclusione

L'analisi delle pellicole, il loro ricongiungimento con l'immagine dialettica, ha voluto fornire tre diversi esempi in cui il concetto benjaminiano si è concretizzato. Si sarebbero potuti fare ulteriori esempi, si sarebbero potute vivisezionare ulteriori sequenze appartenenti a registi diversi; tuttavia, il nocciolo della questione riguarda cosa abbiano restituito questi tre film, in che modo l'immagine dialettica si sia manifestata, e se effettivamente ci sia stato un processo di sintesi tra le immagini e il significato delle pellicole.

In tutti e tre i casi, il dualismo che si è riscontrato nelle pellicole ha contribuito alla realizzazione di episodi di forte tensione che, tuttavia, non sono stati in grado di concludersi in una sintesi unificatrice, che riuscisse a restituire allo spettatore un'armonia tra le diverse immagini e i diversi temi sviluppatasi durante le vicende.

Nel caso di Pasolini, il contrasto tra sacro e profano – con l'immagine dialettica che si è dispiegata nel fallimento della pellicola sulla Passione diretta da Welles e sull'inutile martirio di Stracci – è culminato in un'inconciliabile divergenza tra opposti, nella quale il proletariato ha ceduto alla borghesia, il nuovo non è stato minimamente in grado di restituire l'auracità e la sacralità del vecchio, la mercificazione e l'angosciante protendere della modernità sulla tradizione, esplicitata in particolare nel film dalla campagna romana, sembrava ormai non trovare più ostacoli.

Riguardo Godard, le immagini-archivio hanno prodotto un contrasto ferocemente polemico e disilluso nei confronti della modernità come cornice temporale nella quale gli errori del passato potessero essere compresi oppure sanati, dando spazio invece a una ripetizione degli stessi con inquietanti punti di ricongiungimento, come ad esempio nel caso della guerra in Bosnia e l'attualità dello scritto *Pour la Serbie* di Victor Hugo.

Infine, nel caso di *Buongiorno, notte*, il film di Marco Bellocchio è stato in grado di sdoppiare la linea temporale e narrativa della pellicola, prevedendo un finale alternativo a quello storico, nel quale avviene la liberazione di Aldo Moro; la manifestazione di un finale alternativo – derivante dal sopraggiungere dell'immagine dialettica durante la lettura delle *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* da parte di Chiara – non cancella tuttavia quello reale, nel quale l'onorevole viene ucciso e commemorato durante i funerali di stato, esattamente come testimoniato dalle cronache di quel periodo.

Nell'immagine dialettica pensiero e immagine si fondono, realizzando un'identità tra forma e contenuto in grado di dare origine a un'immobilità dell'immagine che, cristallizzandosi, aspetta in quella interminabile costellazione di essere colta dal soggetto in un momento storico nel quale essa possa manifestarsi¹. Proprio attorno a questo tentativo di raggiungimento di un'unica identità, è opportuno chiedersi in che modo non abbia raggiunto i suoi scopi nei casi sopracitati.

La risposta a questa inafferrabilità della sintesi può arrivare da Aby Warburg, storico e critico d'arte tedesco il cui pensiero attorno all'immagine si dimostra divergente rispetto a quello di Benjamin riguardo lo studio attorno al rapporto tra immagine e soggetto; come già riportato da Dottorini², l'immagine per Warburg è uno strumento di mediazione che riesce a mettere in relazione soggetto e realtà, in un legame che altrimenti non sarebbe realizzabile in nessun altro modo. Nonostante ciò, questo legame non porta a un'identità di soggetto e oggetto, ma a un rapporto di forte discontinuità tra i due³.

In questo caso, è necessario che il rapporto conflittuale tra soggetto-oggetto venga analizzato, all'interno dell'opera d'arte, come un rapporto conflittuale tra le istanze estetiche del passato e quelle del presente che l'artista intende porre per far emergere l'immagine dialettica, in un dualismo di stampo squisitamente nicciano in cui viene riproposta la dicotomia tra dionisiaco e apollineo.

L'importanza di Warburg, date queste premesse – oltre per il già citato contributo della sopravvivenza del passato (*Nachleben*) nel presente – diviene essenziale riguardo l'esposizione del concetto di *Denkraum*, inteso come “distanza tra sé e l'oggetto”⁴.

La creazione consapevole della distanza tra l'Io e il mondo esterno è ciò che possiamo designare come l'atto fondamentale della civilizzazione umana. Se lo spazio intermedio tra l'Io e il mondo esterno diventa il substrato della creazione artistica, allora sono soddisfatte quelle premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale durevole [...] L'artista, che oscilla tra una concezione del mondo religiosa e una matematica, è dunque assistito in modo del tutto particolare

¹ PINOTTI A., *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2018, pp. 75, 76.

² Cfr. Capitolo 2, paragrafo 2.1.2: *Anacronismo in Pasolini*.

³ DOTTORINI D., “Io sono una forza del passato”. *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, p. 52.

⁴ BARALE A., *Scovare l'invisibile: percezione e immagine in Aby Warburg*, in *Estetiche della percezione*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Firenze University Press, Firenze 2007, p. 155.

dalla memoria sia collettiva che individuale. La memoria non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico.⁵

Ogni opera d'arte, nella sua realizzazione, viene contaminata dall'esperienza sensibile cui s'ispira, e ottenendo uno speciale statuto che lo stesso Warburg definisce *Lebwesen* (contenuto vitale); in sostanza, il tentativo da parte dell'artista di restituire l'autenticità spazio-temporale di un determinato filone artistico, di un'estetica appartenente al passato cercando di ricollocarla nel presente, è destinato a naufragare proprio perché focalizzato unicamente sulla riproduzione formale, e non sostanziale, dell'opera passata stessa; all'interno di questo passaggio Warburg denuncia una noncuranza nei confronti di quei legami culturali antichi che, sempre secondo il critico d'arte tedesco, riescono a legare l'uomo del passato con quello del presente⁶.

Successivamente, Warburg fa riferimento alla trasformazione da parte della Chiesa cattolica di alcuni bassorilievi traianei raffiguranti lo stesso imperatore Traiano che travolge a cavallo un barbaro; in questo caso, l'iconografia cristiano-cattolica aveva manipolato e stravolto il significato dei bassorilievi trasformandoli da simboli del patriottismo romano in chiave anti-barbarica a simbolo di *pietas* da parte dell'imperatore nei confronti delle popolazioni barbariche sottomesse⁷.

Caratterizzare la restituzione dell'Antico come risultato di una consapevolezza fattuale emergente e storicizzante, nonché di una empatia artistica coscientemente libera, significa limitarsi a un inadeguato evolucionismo descrittivo se non si cerca al contempo di scendere anche nella profondità dell'intreccio istintuale che lega lo spirito umano alla materia stratificata in modo a-cronologico. Solo qui è possibile infatti scorgere la matrice che conia i valori espressivi dell'esaltazione pagana, i quali scaturiscono dall'esperienza originaria orgiastica: il tiaso tragico.⁸

Ricongiungendoci ai nostri casi cinematografici, ne *La Ricotta* Pasolini ha voluto mostrare come Welles fallisca nel portare a termine il suo film poiché, nonostante la fedele ricostruzione di costumi, musiche, scenografie e momenti inerenti la Passione, il

⁵ WARBURG A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Ghelardi M., Nino Aragno Editore, 2002, cit., p. 3.

⁶ BARALE A., *Scovare l'invisibile: percezione e immagine in Aby Warburg*, pp. 155-157.

⁷ WARBURG A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, p. 4.

⁸ Ibid., cit., p. 4.

significato intrinseco stesso della Passione non sia attualizzabile in alcun modo, dato che lo stesso film prevede un fine non spirituale, ma economico e commerciale.

La percezione e la seguente riproduzione sono quindi metodi non in grado di assottigliare questa distanza; secondo Clio Nicastro, Warburg ha teorizzato questo inconciliabile *Denkraum* tramite quella che lui – riprendendo il filosofo tedesco Friedrich Theodor Vischer – denominò *Zwischenraum – die Mitte*, ossia una zona d'ombra nella quale l'artista, durante una sua composizione, viene scosso da emozioni che alternano fasi di volontà ad altre di non volontà, nella quale l'anima dello stesso artista si cede all'inanimato dell'opera non riuscendo, in tutto e per tutto, a restituire all'osservatore un'immagine coesa della propria volontà artistica immessa nell'opera. Tuttavia, è solamente da questo atto che l'artista è in grado di risvegliare le assopite coscienze collettive anche a distanza di secoli, tramite un legame indissolubile che i moti involontari dell'artista risvegliano anche negli osservatori⁹.

La dirompenza del gesto creativo del singolo che risveglia le forme assopite della memoria collettiva, organica e inorganica. Ciò che sembra essersi spento, morto, ma anche ciò che è di per sé mortifero può essere riconvertito nel suo opposto nella definizione di un nuovo, momentaneo, spazio per il pensiero. [...] Il *Denkraum* si configura come spazio per un'esposizione radicale di sé e per una sempre possibile sovversione del sapere che si gioca sul limite rischioso della sragione, lo scenario tragico dell'uscita dal proprio io e dell'incontro con l'estraneo.¹⁰

Ricapitolando, un parallelismo che si potrebbe azzardare è quello di percepire degli spettri, dei fantasmi temporali, che tormentano l'artista e trasmettono in lui quelle emozioni e suggestioni atemporali che possono essere riconosciute da ogni individuo indipendentemente dall'epoca storica in cui esperisce l'immagine artistica (*Zwischenraum – die Mitte*); la stessa immagine artistica contiene un contenuto vitale (*Lebwesen*) che dev'essere rintracciato, pena il fraintendimento dell'opera stessa, ma la cui riproduzione in un'epoca storica diversa da quella in cui fu concepito provoca inevitabilmente una distanza tra soggetto e oggetto (*Denkraum*).

⁹ NICASTRO C., *La dialettica del Denkraum in Aby Warburg*, in *Filosofie*, n. 14, Palermo University Press, Palermo 2022, p. 122.

¹⁰ Ivi., cit., pp. 122, 123.

Della trattazione fatta poc'anzi, è importante soffermarsi sull'aspetto spettrale dell'immagine, e di come esso sia ancora oggi di acceso dibattito accademico, sempre ricavato dagli studi su Warburg e Benjamin.

Georges Didi-Huberman, nel suo saggio *L'immagine insepolta (L'Image survivante)*, parla proprio di un "modello fantasmale" della storia, nel quale avvengono questi moti della coscienza da parte dello spettatore, nel quale la stessa psiche è in grado di scomporre e identificare quelle rimanenze che ritornano sempre, nell'arte e nel presente¹¹.

Con Warburg il pensiero dell'arte e il pensiero della storia hanno conosciuto una svolta decisiva. Che dopo di lui non siamo più davanti all'immagine e davanti al tempo come prima. [...] Con lui, la storia dell'arte incessantemente s'inquieta, la storia dell'arte si perturba, nel senso – molto benjaminiano peraltro – che volge a un'origine. La storia dell'arte secondo Warburg è l'esatto contrario di un cominciamento assoluto, di una tabula rasa, è un vortice nel fiume della disciplina, un vortice – un momento-agitatore – al di là del quale il corso delle cose risulta modificato, se non sconvolto, in profondità.¹²

Il rapporto con l'oggetto artistico diviene quindi estremamente ambiguo, oscillatorio, inassimilabile del tutto: la sospensione del giudizio attorno a un'opera d'arte diviene quindi «una peculiarità della sfera artistica che ritaglia il suo spazio sulla soglia tra l'immaginazione che si identifica con l'oggetto e la contemplazione concettuale che se ne distanzia radicalmente»¹³. L'arte diviene, insomma, una forma di produzione nella quale l'origine dell'opera è assimilabile alla strenua lotta tra coscienza dell'artista e caos, tra l'apollineo e il dionisiaco di nicciana memoria, in cui alcuni elementi estetici, quasi incomprensibilmente, riemergono nelle opere d'arte dei secoli successivi¹⁴.

Ecco allora la dedica di Warburg di un intero pannello del suo *Atlante Mnemosyne* al Laocoonte, che compare in numerose tavole artistiche della storia, le quali raffiugrano scene di efferata violenza o rituali sacrificali, in cui «il "sacerdote sacrificato" si propone così come figura superlativa del dolore della vittima e insieme della *pietas* del

¹¹ DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di Serra A., Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 28, 30.

¹² Ivi, cit., p. 30.

¹³ NICASTRO C., *La dialettica del Denkraum in Aby Warburg*, p. 124.

¹⁴ Ivi, pp. 124, 125.

sacerdote», proprio secondo quello schema che ricostruiva con linguaggi diversi antiche iconografia estirpate dal loro linguaggio originale¹⁵.

Una figura che, però, contestualmente parlando, non può essere fatta ricondurre al medesimo universo da cui è scaturita, dal punto di vista dei nostri esempi cinematografici; da qui, infatti, viene implicato il sacro in Pasolini che non viene recuperato, la coscienza degli orrori dell'antichità che vengono riproposti nel contemporaneo grazie a Godard, ma che propongono un nuovo orrore, simile ma comunque differente da quello antico, e l'utopico finale di Bellocchio che non può autoesiliarsi dalla documentazione storica degli eventi, nel quale Chiara fallisce nel riproporre un'eroica salvezza a Moro simile alla salvezza che i partigiani stessi donarono all'Italia liberata.

Una soluzione a questa inconciliabilità sembrerebbe prendere piede solo dal punto di vista di un montaggio, il cui obiettivo non è relegare a un nuovo statuto le immagini del passato, bensì cercare di valorizzare quelle stesse immagini per quello che sono; secondo Didi-Huberman, il montaggio deve poter porre degli interrogativi allo spettatore riguardo la molteplicità del tempo che non diviene totalità, ma rimane molteplicità, la cui caratteristica di essere complessa deve poter rimanere un elemento lontano da riduzionismi o schematismi¹⁶.

Didi-Huberman riprende successivamente un'intervista tra Godard e il saggista Youssef Ishaghpour, per asserire che «il montaggio è l'arte di rendere l'immagine dialettica», in un processo che invece di creare una sintesi tra le varie differenze di un'immagine, le esalta, promuovendo di conseguenza quell'inconciliabilità temporale ed estetica tra le diverse riproposizioni d'immagini del passato viste in precedenza¹⁷.

Le *Histoire(s)* di Godard non sono documentaristiche, non sono “storia”; sono tuttavia conoscenza, e si tratta di una conoscenza che ancora una volta deve sapersi collocare fuori da una posizione manichea che voglia un riduzionismo a un'unica immagine totalitaria, né tantomeno a più immagini dispersive slegate le une dalle altre¹⁸.

Mantenere la molteplicità in quanto molteplicità sembrerebbe quindi una possibile soluzione; il movimento dialettico dell'immagine dialettica non si conclude, per il

¹⁵ CENTANNI M., *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte*, Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, 2003, (https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2165).

¹⁶ DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, p. 154.

¹⁷ Ivi, p. 174.

¹⁸ Ivi, pp. 177, 179.

momento, in una sintesi, ma continua a generare conflitti, che si protrarranno chissà ancora per quanto tempo nella storia.

Oggi, con particolare attenzione al web e alle nuove forme di arte digitale, assistiamo ancora una volta a questo conflitto, nel quale la macchina da presa è stata sostituita dai *software* per l'*editing* di foto e video, il buio della sala dagli schermi dei computer e degli smartphone.

Un caso non indifferente da prendere in considerazione in questa sede è quello dell'album musicale *Floral Shoppe*, inciso nel 2011 da Ramona Andra Xavier, sotto lo pseudonimo Macintosh Plus.

Tralasciando il dibattito attorno al genere musicale di questo album, ciò che preme analizzare riguarda la copertina dello stesso, descritta dettagliatamente da Valentina Tanni

In copertina, accanto al titolo scritto in giapponese (フローラルの専門店; *Furōraru no senmon-ten*), campeggia la testa scolpita del dio greco Helios, appoggiata digitalmente su un pavimento a scacchi rosa e nero. Alle sue spalle, un'immagine sgranata dello skyline di New York prima del 2001, con le Torri Gemelle ben visibili; è un fotogramma estratto da una vecchia pubblicità della Fuji.¹⁹

L'estetica della copertina di *Floral Shoppe*, i suoi colori e i suoi contrasti anacronistici tra elementi appartenenti a diverse epoche storiche, sarà una componente importante per la fondazione di una sottocultura di internet chiamata *vaporwave*; l'espressione richiama tutti quei prodotti *hardware* o *software* appartenenti all'industria tecnologica che non vennero mai messi sul mercato, sebbene fossero stati annunciati in precedenza, dissolvendosi successivamente in una "nuvola di vapore", come se non fossero mai esistiti²⁰. Un dettaglio, quello della potenziale inesistenza di un ente, che sarà utile al termine di questo paragrafo.

¹⁹ TANNI V., *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, NERO, Roma 2023, cit., p. 17.

²⁰ Ivi, p. 18.



La copertina dell'album *Floral Shoppe* di Macintosh Plus. Tinymixtapes.com.

Tanni, proprio attorno agli elementi che caratterizzano l'estetica *vaporwave*, si domanda in che modo quest'associazione anacronistica di oggetti e richiami a passato e presente riescano a infondere determinate sensazioni nello spettatore.

La risposta è da ricercarsi nel modo in cui gli elementi del passato vengono riproposti allo spettatore, e che – sempre secondo la scrittrice – sono in grado, tramite la loro riattualizzazione, di far evadere lo spettatore dalla temporalità, infondendo in lui sentimenti di nostalgia per un passato di per sé inesistente, ma creato ad arte in quel momento.

Il glitch è esso stesso un fantasma: da un lato, simulando gli errori e le imperfezioni di device ormai obsoleti, alimenta l'emergere di sensazioni nostalgiche che ci riportano indietro nel tempo; dall'altro, è lo stesso passato che attraversando il tempo ci giunge distorto, attutito, glitchiato; uno spettro che, sfarfallando, ancora infesta il presente. [...] Per le generazioni successive questa attitudine nostalgica prenderà la forma di un sentimento sempre più generico e riconfigurabile, una specie di propellente per viaggi ideali attraverso il tempo. La destinazione [...] può trovarsi ovunque. [...] Esiste una parola per questo nuovo genere di sentimento, ossia la nostalgia per tempi mai vissuti. La parola è *anemoia*.²¹

²¹ Ivi, cit., pp. 32, 33, 41.

L'immagine dialettica, anche nel contemporaneo, sembrerebbe quindi essere un argomento più attuale che mai, data la onnipresenza del passato in ogni raffigurazione artistica o comunque visiva.

Un'attualità che si misura soprattutto sul continuo contrasto dicotomico, arrivando al punto da costituire artificialmente sentimenti in chi osserva queste immagini, e che sembrerebbe destinato a prolungarsi ancora per molto, non riuscendo a compiere una definitiva sintesi che possa, finalmente, arrestare questo moto continuo, che come in una danza si destreggia tra «l'amore per gli spazi intermedi sia fisici che mentali, il senso di solitudine, lo sfasamento temporale, la nostalgia, la tensione verso l'infinito, la continua enfasi sull'intreccio tra ricordi e sensazioni»²².

²² Ivi, p. 39.

Bibliografia

ADORNO T. W., *Dialettica negativa*, trad. it. di Dondolo C. A., Einaudi, Torino 1970

ADORNO T. W., *Teoria estetica*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009

BARALE A., *Scovare l'invisibile: percezione e immagine in Aby Warburg*, in *Estetiche della percezione*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Firenze University Press, Firenze 2007

BELLOCCHIO M., *Il coraggio di andare oltre la storia*, La Repubblica, 15 settembre 2003

BENJAMIN W., *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti A. - Somaini A., Piccola Biblioteca Einaudi, 2012

BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Cuniberto F., Einaudi, Torino 1999

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014

BENJAMIN W., *Napoli*, in Id., *Immagini di città*, trad. it. di Backhaus G. - Bertolini M. - Carchia G. - Gianni E. - Riediger H., Einaudi, Torino 2007

BENJAMIN W., *Paralipomena, varianti e materiale vario per la prima versione de L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014

BENJAMIN W., *Piccola storia della fotografia*, in Id., *Opere complete*, vol. IV, Einaudi

BENJAMIN W., *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino 1995

- BERETTA S., *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*, in *Studia Theodisca*, a cura di Cercignani F., vol. 5, Università degli Studi di Milano. Istituto di Germanistica, 2011
- BIANCHI M., *Robaccia, rovine e scarti sono attuali? I residui nella poetica pasoliniana*, in *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXVI, n. 3, 2018
- BOISSIÈRE A., *Paris capitale du XIX siècle: Walter Benjamin et la ville*, in *Humanisme*, vol. 306, Grand Orient de France, 2015
- BRODESCO A., *Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Scienza & Politica*, vol. XXV, n. 47, 2012
- CACCIARI M., *Il produttore malinconico*, prefazione a Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valagussa F., Einaudi, Torino 2014
- CALABRÒ I., *Fare gioielli per i poveri. Il lavoro della memoria nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Mechane*, n. 2, 2020
- CERVINI A., «Montaggio mio dolce affanno». *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in Cervini A. - Scarlato A. - Venzi L., *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini Editore, Cosenza 2010
- CERVINI A., *Fine e rinascita del cinema. Sulle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard*, in *Mantichora. Italian journal of performance studies*, vol. 2, 2012
- CHIARCOSSI G. - ZABAGLI F. (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, in *Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux. Studi*, vol. 29, Leo S. Olschki, Firenze 2017
- CUOZZO G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano – Udine, 2009
- DESIDERI F. - MATTEUCCI G., *Per una mappa concettuale di "Teoria estetica"*, introduzione a Adorno T. W., *Teoria estetica*, a cura di Desideri F. - Matteucci G., Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009

DESIDERI F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018

DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in *Rivista di estetica*, n. 52, 2013

DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di Tarizzo D., Raffaello Cortina Editore, Milano 2005

DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di Serra A., Bollati Boringhieri, Torino 2006

DOTTORINI D., "Io sono una forza del passato". *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*, in *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. X, 2022

DOTTORINI D., *Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità*, in *Cahiers d'études romanes, Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix – Marseille*, 2008

DURST M. - PEZZELLA M., *Discussione su "Buongiorno notte" di Marco Bellocchio*, in *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, n. 41, Il Mulino, 2004

FERRERO A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977

FORNERO G. - TASSINARI S., *Le filosofie del Novecento*, vol. 1, Paravia Bruno Mondadori, 2002

GODARD J. L., *Due o tre cose che so di me*, a cura di Leogrande O., trad. it. di Leogrande O. – Bom A.L., Minimum fax, 2018

GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 3 (La Monnaie de l'Absolu. Une Vague Nouvelle), Gallimard – Gaumont, 1998

GODARD J. L., *Histoire(s) du cinéma*, vol. 4 (Le Contrôle de l'Univers. Le Signes Parmi Nous), Gallimard – Gaumont, 1998

GODARD J. L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II

GUARESCHI M. - RAHOLA F., *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, Agenzia X, Milano 2015

HANSEN M. B., *Cinema & Experience: Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, trad. it. di Cagnone N., Johan & Levi Editore, 2013

KNATZ L., *La natura del soggetto. Riflessioni sul pensiero di Theodor W. Adorno*, in *Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia*, vol. 2, 2011

KRACAUER S., *La Fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, trad. it. di Pappalardo M. G. - Maione F., Prismi, Napoli 1982

LESLIE E., *Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler*, in *Memory. Histories, Theories, Debates*, a cura di Radstone S. - Schwarz B., Fordham University Press, 2010

LUGLIO D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in *Studi Pasoliniani*, n. 13, a cura di Rondinelli P., 2019

MANDALARI M. T., *Walter Benjamin: l'amicizia con Gershom Scholem e l'angelo di Klee*, Leo S. Olschki, vol. 37, Firenze 1982

MARIANI M. A., *Regresso e fallimento in Petrolio*, in *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, a cura di Desogus P. - Gragnolati M. - Holzhey C. - Luglio D., in *LaRivista*, n. 4, 2015

MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, 2022

MORAVIA A., *I santini del pubblico ministero*, L'Espresso, 17 marzo 1963

NAZE A., *Fonctions de l'anachronisme chez Pasolini*, in *Appareil*, 2009

NICASTRO C., *La dialettica del Denkraum in Aby Warburg*, in *Filosofie*, n. 14, Palermo University Press, Palermo 2022

O' LEARY A., *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica Editore, 2007

PASOLINI P. P., *Diario al registratore*, Il Giorno, 20 maggio 1962

- PASOLINI P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991
- PASOLINI P. P., *Ho abiurato la Trilogia della vita*, Corriere della Sera, 9 novembre 1975
- PASOLINI P. P., *Petrolio*, a cura di Careri M. - Siti W., Garzanti, Milano 2022
- PASSANNANTI E., *La Ricotta. Il sacro trasgredito. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e la censura religiosa*, in *La nuova gioventù? L'eredità intellettuale di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Patti E., Joker, 2009
- PERRET C., *Abstraction et Représentation*, in *Rue Descartes*, n. 16: Pratiques abstraites, Presses Universitaires de France, 1997
- PERRONE L., «*L'imagination, c'est réel!*». *L'affaire Moro dans Buongiorno, notte de Marco Bellocchio*, in Panter M. - Mounier P. - Martinat M. - Devigne M., *Imagination et histoire: enjeux contemporains*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014
- PINOTTI A., *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2018
- SCANDOLA A., *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, Kaplan, Torino 2014
- SCHIAVONI G., *Fuori dal coro*, prefazione a Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Cuniberto F., Einaudi, Torino 1999
- SOBCHACK V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley-Los Angeles 2004
- TAGLIACOZZO T., *Conoscenza e temporalità messianica in Walter Benjamin*, in *B@belonline/print. Rivista di Filosofia*, n. 2, 2008
- TANNI V., *Exit reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, NERO, Roma 2023
- TRENTIN F., *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, in *Lo Sguardo – rivista di filosofia*, n. 19, 2015

TRIPEPI L., *Dalla povertà dell'esperienza alla temporalità della redenzione: Walter Benjamin oltre il nichilismo della catastrofe*, in *Agon. Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, 2021

VERT X., *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, in *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 2010

WARBURG A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Ghelardi M., Nino Aragno Editore, 2002

ZAVOLI S., *La grazia di inventare il vero*, *Quotidiano Nazionale*, 8 settembre 2003

ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano – Udine, 2013

ZUCCONI F., *Sur les potentialités politiques du montage. Godard, Benjamin et l'élaboration d'une «critique de la violence»*, in *Sociétés*, n. 153, De Boeck Supérieur Éditions, 2021

Sitografia

ALFIERI A., *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*, in *Dialegesthai. Rivista di filosofia*, (<https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/alessandro-alfieri-01#forma-e-contenuto>)

BILLÈ G. C., *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, in *Dialegesthai. Rivista di filosofia*, 2014, (<https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/giovanni-coppolino-bille-06>)

BRUNATTO P., *Pasolini e...” La forma della città”*, Italia, 1974, (<https://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974>).

CENTANNI M., *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte*, Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, 2003, (https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2165)

CRIVELLI S., *Dalla tela alla pellicola. La pittura sacra ne La ricotta di Pier Paolo Pasolini*, Artribune, 2017, (<https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2017/11/pittura-sacra-la-ricotta-pier-paolo-pasolini-pontormo-rosso-fiorentino>)

GODARD J. L., *3a – La monnaie de l'absolu*, (<https://www.raiplay.it/video/2024/02/HistoireS-du-Cinema---3a---La-Monnaie-De-Labsolu-555b8cdf-7fed-419b-aa5c-a76e23e3ebcb.html>)

HUGO V., *Pour la Serbie*, in Id., *Actes et paroles. Depuis l'exil 1876-1885*, (<https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/archives/view=article&id=1242:victor-hugo-pour-la-serbie&catid=158>)

PASOLINI P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, (https://lostrillodelgrillo.weebly.com/uploads/3/0/5/3/3053535/poesia_in_foma_di_rosa.pdf)

STUDER M., *Il realismo irrealistico di "Buongiorno, notte": gli inquietanti 55 giorni della primavera del 1978*, in *Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis edizioni*, 2021, (<https://www.mimesis-scenari.it/2021/10/13/il-realismo-irrealistico-di-buongiorno-notte-gli-inquietanti-55-giorni-della-primavera-del-1978>)

SUSCA K., *Buongiorno, notte: Dinamiche familiari e la prospettiva dei mass media*, in *The Kennesaw Tower*, vol. 5, Kennesaw State University, 2013, (<https://kennesawtower.kennesaw.edu/archives/2013-14/buongiorno-notte.php>)

VALENTE M. - MOLTENI A., *Pier Paolo Pasolini, La Ricotta (1963) – sinossi e commenti*, Pier Paolo Pasolini. Centro studi Casarsa della delizia, 2013, (<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pier-paolo-pasolini-la-ricotta-1963-sinossi-e-commenti>)