

Prefazione

Differenze cine(ma)tiche

Chi scrive è, secondo la classificazione sociologica di Manuel Billi, un EE (eterosessuale europeo), e non è un caso. Tra le tante, straordinarie classificazioni post-strutturali, mobili, e, come si vede da schemi e tabelle, quasi poetiche o finzionali (ma per questo tanto più efficaci) che abitano *Nient'altro da vedere*, vorrei rilevarne innanzitutto una, più classica di altre, ma molto utile come punto di partenza: tra alterità *ontologica* (di stampo levinasiano) e alterità *psico-sociale* (in questo termine viene evidentemente compresa anche l'alterità sessuale). La prima forma di alterità è quella che tutti noi esperiamo in quanto individui definiti dai confini del corpo proprio e dalla prospettiva di percezione che ci situa nel mondo. La seconda, invece, è frutto di molteplici costruzioni variabili e non ha pertanto alcuna proprietà ontologica intrinseca. L'altro psico-sociale non è l'altro ontologico, l'equazione tra la nostra prospettiva e il giudizio, tra la differenza e la discriminazione, tra la diversità e la minorità è puramente culturale e contingente. Prendendo lo sguardo, e in particolare lo sguardo cinematografico, a esempio di questa variabilità, Billi mostra con precisione che «non c'è nient'altro da vedere», ovvero che la visione dell'altro non-ontologico è cangiante, contingente e non *assoluta* dal contesto. Forse proprio da questo punto di non-vista può avvenire, per dirla con Alfonso M. Iacono, quell'«uscita dallo stato di minorità» nel quale le stesse minorità (etniche, culturali o sessuali che siano) tendono spesso a riconoscersi, per così dire, «dall'altra parte della differenza», aumentando lo scarto, la divisione storica tra un «qui» e un «là» (o «al di là»), un «noi» e un «loro», ecc.

Nello sviluppare un discorso su cinema e alterità, Billi pone, allo stesso tempo, la domanda sulla rappresentazione: nel cinema come nella realtà, la rappresentazione restituisce necessariamente solo uno o più aspetti di una persona-personaggio che è il simulacro, se non l'avatar, dell'essere umano nella sua contingenza e «ineffabi-

lità» (per utilizzare un termine con cui lo stesso Billi caratterizza l'infinita non-rappresentabilità dell'uomo). Lo scarto tra realtà e rappresentazione (anche cinematografica) è lo spazio in cui può svilupparsi il pregiudizio sull'altro. L'alterità è frutto di una rappresentazione alla quale può seguire, come mostra Billi, un riconoscimento articolato in molteplici forme, positive, neutre o negative. In questo senso, la distinzione attivata da Billi tra “Mondo I” e “Mondo II” e il successivo accorpamento di questi piani di realtà nella “diegesi” mi sembra particolarmente significativa. *Nient'altro da vedere*, ancor prima di essere una teoria cinematografica dell'alterità, è una riflessione sull'enigma del rapporto tra il reale (qui *Réel* lacaniano, ineffabile, non rappresentabile e per questo presente nella sua unicità indissolubile), la realtà (prima fase della rappresentazione del reale, ovvero: la realtà è il reale così come lo vediamo e lo definiamo linguisticamente a partire dalla nostra prospettiva) e la rappresentazione (che diventa in molti casi, nella prospettiva narrativa e “genettiana” del libro, *diegesi*). L'alterità esiste ed è definita sulla base di questa articolazione estetico-cognitiva inesauribile e problematica.

Nient'altro da vedere trasuda amore per il cinema, e proprio per questo, a partire dal rapporto tra alterità e rappresentazione, mette in guardia contro uno dei grandi poteri del cinema *tout court*, e in particolare del cattivo (o del mediocre) cinema, ampiamente preso in considerazione: la produzione di stereotipi e credenze. L'immagine, specialmente se in movimento e accompagnata dal sonoro, può assomigliare molto alla realtà (che abbiamo appena definito come primo grado di rappresentazione del reale), ma non lo è. Tale considerazione solo apparentemente banale e tautologica, se è necessaria in un'epoca di nuove tecnologie per realtà virtuali e realtà aumentate, proiezioni 3D ed alta definizione, è innanzitutto riattivata cinematograficamente dalla teoria del soggetto proposta da Billi. Lo si vede bene attraverso le numerose considerazioni sul corpo. Come mostra l'autore, il cinema si serve del corpo, simbolicamente connotato, espressivamente ineffabile. Il cinema può giocare sul corpo per evitare di esplicitare il contenuto attraverso il testo, il dialogo, la parola. Per questo, scrive Billi, «raramente, sullo schermo, avremo l'epifania di quello che Gilles Deleuze chiama il “corpo quotidiano”, quel corpo che non ha bisogno di dirsi, ma che unicamente fa». Il corpo cinematografico è un'*icona* – si direbbe con C.S. Peirce – piuttosto che un *indice*. Non ha niente di animale. Il

corpo rappresentato dal cinema è spesso duale. Non è, come scrive Billi, un «corpo-performance», se non in casi molto particolari. E, come tale, svela il potere dell'immagine cinetica: tra soggetto e personaggio, tra reale, realtà e diegesi vi è una differenza irriducibile, differenza propria al simbolico e all'iconico, e, in certi casi, interstizio rischiosamente abitato dal pregiudizio. Tra «corpo-performance» e «corpo-mascherato» (definizione che Billi utilizza per mostrare lo stato massimo di stigmatizzazione cinematografica di personaggi privati in quanto tali della loro funzione di soggetti) si apre uno spettro che abbraccia diversi gradi possibili di stereotipizzazione, come lo Schema 07 (p. 58) mostra chiaramente. Il corpo è una funzione simbolica, il personaggio non è il Soggetto. Quando questa presa di coscienza viene meno, si apre lo spazio della credenza, e l'icona (cinematografica, ma anche politica o religiosa) introduce surrettiziamente una o più visioni del mondo che, proprio perché dimentiche dei vari gradi della rappresentazione contenuti in tale funzione simbolica, sono come "ibernate", non sono soggette alla domanda etico-cognitiva. Lo si vede chiaramente, ad esempio, nelle tendenze rappresentative cinematografiche definite da Billi «eteroemica» (l'esclusione, visiva o diegetica, dell'altro) ed «eterofobica» (la paura dell'altro, che riserva divertenti sub-categorizzazioni, come quella del «Grande Seduttore Perverso»), abitate da individui senza interiorità, senza storia.

Più volte l'autore (e noi con lui) utilizza il termine filosoficamente connotato di *differenza*. Direi a tale proposito che è possibile distinguere all'interno del libro, per così dire, tra una differenza "buona" e una differenza "cattiva". Se la seconda definisce appunto la realtà e i personaggi stereotipati dallo sguardo sull'alterità, la prima valorizza l'interiorità e la storia, restituisce ai contesti, agli eventi e ai personaggi la loro complessità, in vista di un incontro e talvolta di uno scambio di ruoli. Si tratta di una differenza mobile, *cinetica*, a polarità multipla. La «tendenza eterofagica», definizione che l'autore mutua da Lévi-Strauss, annienta la differenza mobile in un'unità che distrugge l'altro, non lo vede, ne riduce l'alterità in vista di una più comoda identità e, così facendo, lo uccide cinematograficamente (anche qui si trovano efficaci e divertenti sub-categorizzazioni critiche, come la figura ricorrente dell'«omo asessuale da compagnia»). Anche in questo senso "negativo" potrebbe non esserci *nient'altro da vedere*. La «tendenza eterodialogica-poietica», invece, mette l'altro al centro della rappresentazione, ne valorizza

la differenza, opera una “discriminazione positiva”, secondo un’espressione oggi troppo alla moda. Il rischio è talvolta in questo caso, come Billi mostra commentando *Les Amoureux* di Catherine Corsini (1994), di fissare l’altro in un ruolo, seppur protagonista ed emancipato. La stigmatizzazione dell’alterità, come si diceva all’inizio, può avvenire anche dalla parte opposta della differenza, quando tutto sembrerebbe andare verso la riconnotazione della stessa.

Altre volte, però, il regista mostra di essere lucidamente cosciente del problema e trasferisce tale coscienza in un’intenzionalità che *performa* e *poietizza* criticamente la questione dell’alterità in sede cinematografica. Billi definisce questa modalità intenzionale «*Affirmative NarrAction*». Nell’*Affirmative NarrAction*, come il neologismo *NarrAction* (“narr-azione”) mostra chiaramente, la diegesi è iscritta nella molteplicità del reale e il gesto cinematografico è poietico perché produce un orizzonte critico volto a decostruire lo stereotipo. Così è in *Er Moretto - Von Liebe leben*, di Simon Bischoff (1985), che, non a caso, si presenta come *docu-fiction*. In questi casi di «tendenza eterodialogica-poietica» il personaggio riacquista lo statuto di Soggetto, statuto che Billi articola e analizza in seguito nella tendenza «eteroagnosica» (riduzione a zero dell’alterità psicosociale), nelle considerazioni conclusive sul «*COSA*» e sul «*CHI*» del personaggio e soprattutto nei due capitoli intitolati *Dentro* e *Fuori* e volti ad analizzare l’impatto del film sullo spettatore dentro e fuori dalla sala cinematografica. In queste ultime tipologie lo scarto rappresentativo è ridotto a tal punto che l’arte, come accade (fortunatamente) spesso, si dedica a restituire il reale in una molteplicità, in un sincretismo e in una complessità che superano la realtà così come la vediamo *fuori* dalla sala cinematografica.

Il cinema e l’arte in generale possono e devono dunque tendere a restituire la complessità del reale, ma anche a modificarlo e a sovvertirlo. Ciò non significa però che la qualità estetica sia automaticamente preservata da una visione mobile della differenza. A tale proposito, Billi palesa la propria posizione nelle pagine dedicate al film *Chocolat* di Claire Denis (1988) e nella conclusione (dove sono importanti i riferimenti a Pierre Bourdieu e Michel Foucault): il potenziale critico e sovvertitore dell’opera d’arte non è una condizione sufficiente alla qualità dell’opera stessa, ma è tuttavia una condizione necessaria. Nella maggior parte dei casi il cinema, sembra dirci l’autore, è degno di questo nome quando sposta l’inqua-

dratura, rovescia lo sguardo, prospetta la libertà. Forse questa posizione spiega l'assenza di pagine su *Niente da nascondere* (anziché da vedere) di Michael Haneke (2005), che sfugge alla categorizzazione e assume un ruolo pervasivo, sin dal titolo (il titolo originale è, significativamente, *Caché*), di sovvertimento totale, estetico e politico, di ogni prospettiva possibile sull'alterità psico-sociale. Basti pensare ai numerosi piani sequenza fissi, che intervengono a mostrare *sia* i ricordi e i sogni del protagonista *sia* l'immagine registrata *sia* la realtà. *Caché*, così ci piace immaginare a costo di indispettire l'autore di *Nient'altro da vedere*, è *nascosto* nelle pagine di Billi, è l'eminenza grigia, il modello assente, lo stadio ultimo del corpo-performance cinematografico, la *NarrAction* che ha raggiunto un tale grado di *poiesis* da non poter essere più tipizzata.

Nient'altro da vedere, in questo mi sembra risiedere il suo più grande valore, è un libro che tipizza per invitare a non tipizzare, che categorizza per annullare la stigmatizzazione e lo stereotipo, che cataloga per liberare e confondere i ruoli, che struttura per sovvertire, che mostra per ripensare, che descrive per agire e fare agire. Penetriamo allora lo schermo, entriamo e usciamo dal quadro con questo libro in testa e sottobraccio: il nostro sguardo si è spostato e partecipa criticamente alla (narr)azione.

Alessandro De Francesco