

Introduzione

L'uomo sul treno e la biblioteca di Babele

Occorre “tracciare una storia dei limiti” – questi generi oscuri, necessariamente dimenticati una volta compiuti, mediante i quali una cultura rigetta qualcosa che sarà per lei l'Esteriore; e nel corso della sua storia, questo vuoto scava, questo spazio bianco tramite il quale essa si isola la designa esattamente come i suoi valori [...]. Interrogare una cultura su queste esperienze limite, significa interrogarla ai confini della storia, su una lacerazione che segna la nascita stessa della sua storia.

M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*

Immaginiamo un treno, che colleghi due ipotetiche città al nord e al sud del mondo. Alla partenza, una ressa ci impedisce di cogliere al volo il posto migliore. Ci ritroviamo, così, in uno scompartimento che pare un girone infernale dantesco, per cui possiamo ringraziare una non meglio precisata divinità se, scavalcando le regole della buona creanza, riusciamo a trovare un posto dove adagiarci, tra una signora di bianco vestita, dalla carnagione olivastra, un bimbo seduto di fronte a lei, probabilmente suo figlio, ed un signore sulla cinquantina che ha appena salutato, con un bacio appassionato, il suo compagno alla stazione. Siamo lì, stretti tra tre esseri umani che vediamo per la prima volta e di cui abbiamo già intercettato lo sguardo. Non parliamo. Ma se parlassimo, cosa ci diremmo? Non ci guardiamo più. Ma se ci guardassimo ancora, cosa capiremmo l'uno dell'altro? Se avessimo una penna per fissare i nostri pensieri, cosa scriveremmo? Come ci qualificheremmo? Se avessimo una cinepresa, come ci filmeremmo?

Ripartiamo dall'inizio e riscriviamo la nostra storia. Antonio, uomo distinto, è avvolto in una bolgia umana. Il suo volto trasuda paura e disprezzo. La gente intorno, come lui alla disperata

ricerca di una sistemazione sul vagone, è sudata. Il calore deforma i loro volti. Alcuni sputano, altri gridano furiosamente. Antonio non riesce a respirare e si dimena. Inavvertitamente, urta contro un signore elegante, con un foulard rosa al collo. Questi inizia a fissarlo. I due trovano un posto a sedere, accanto ad una signora di colore che sta allattando un bimbo. Antonio è accerchiato e comincia quasi a rimpiangere di non essere rimasto in piedi. Infatti, il signore dal foulard comincia a molestarlo, accarezzandogli senza pudore la mano, e la signora, dopo aver chiesto vanamente dei soldi, lo minaccia con un temperino. Il bimbo osserva la madre in azione con un'espressione di sommo compiacimento.

Ancora una volta. Il secondo binario della stazione, inquadrato in campo lungo, è affollatissimo. La macchina da presa si avvicina lentamente al protagonista Antonio, che sale sul vagone. Vediamo solo i suoi piedi, che avanzano lentamente lungo il corridoio. Siede, e lo sguardo dell'istanza coglie ora il suo volto: un primo piano della durata di due minuti, nel corso dei quali il protagonista osserverà fuori campo e sorriderà più volte. L'atteso controcampo finalmente arriva: una donna di colore, seduta di fronte a lui, ricambia sguardo e sorriso, mentre allatta suo figlio. Antonio volge lo sguardo verso destra, assumendo un'espressione neutra. Un nuovo controcampo rivela, in primissimo piano, il volto di un signore sulla cinquantina, che osserva fuori dal finestrino. Una lacrima riga il suo volto. Egli soffre senza far rumore. Perché?

Viviamo per essere percepiti, riconosciuti, ricordati, ma spesso ci capita di non riconoscere, di perdere i contatti con il mondo che ci circonda, di interpretare erroneamente gesti e frasi altrui. Sovente ci domandiamo quanto e come siamo riusciti a ben captare e leggere i segnali lanciati dal nostro dirimpettaio. La vita sociale è un'interpellazione continua che spinge ad interrogarci su noi stessi e ad interrogare gli altri, a vedere per meglio essere visti, ad essere visti per poter vedere, a ricercare la forma migliore per esteriorizzare l'interiorità. Infinite sono le modalità di semantizzazione della realtà percepita, diverse le possibili *prises de vue* del reale e dell'altro. Esisteranno di conseguenza infiniti modi di presentate, rappresentare e rappresentarsi un individuo, di attualizzare un ricordo sfuggente, di visualizzare l'immagine di un essere umano riconducibile ad una categoria: l'operaio, il professore, il migrante ecc. Ogni operazione immaginativa su e a partire dal mondo reale se-

gnala il rapporto del soggetto immaginante col mondo e con le produzioni discorsive del mondo. La ri-configurazione del mondo reale in ambito artistico comporta una mobilitazione quasi mai totalmente cosciente di saperi, di conoscenze pregresse, di pregiudizi attraverso i quali la realtà verrà filtrata, finzionalizzata, narrata. Nel cinema, la Diegesi ha per referente un Mondo entrato e uscito dalla biblioteca di Babele.

Se il mondo sociale è il luogo dell'interazione e dell'interrogazione continua, il cinema è uno dei media atti a mettere in scena e stabilire delle *relazioni*: tra personaggi dal differente statuto identitario; tra il narratore, il mondo rappresentato e le produzioni discorsive del mondo; tra lo spettatore, implicato o critico, e l'universo finzionale. È in un regime relazionale che sorge la *differenza*, e proprio la disamina dell'*incontro* tra quello che Pierre Bourdieu chiamerebbe un *personaggio dominante EE, eterosessuale europeo* e A (l'*Altro, ciò che non è EE*) ci porterà ad enucleare le diverse modalità di diegetizzazione delle differenze sessuali ed etniche, ognuna delle quali suscettibile di rivelare una non intenzionale *presa di posizione* nel campo dei saperi e delle possibilità.

Nel presente lavoro cercheremo proprio di sviluppare questa idea di base di lapalissiana elementarità: che il cinema sia una delle messe in scena del senso o del dissenso comuni, più in generale del rito sociale; che riproduca o suggerisca forme di rinnovamento e di superamento di identità (e alterità) individuali e collettive; che sia parte importante di quello che Marcel Mauss ha definito il *fatto sociale totale*, ovvero:

un sistema di interpretazioni che rendono simultaneamente conto degli aspetti fisici, psicologici, psichici e sociologici di tutte le condotte. Per comprendere un fatto sociale, occorre considerarlo totalmente, ovvero come una "cosa" della quale l'apprensione soggettiva (cosciente o meno) è parte integrante¹.

Tuttavia, ogni tentativo di chiudere i conti con la storia delle rappresentazioni è suscettibile di essere messo in discussione a priori: cosa c'è o può esserci di scientifico in un discorso che è ine-

¹ C. Lévi-Strauss, "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", in M. Mauss, *Oeuvres*, éd. de Minuit, Paris 1968, pp. XV-XVIII; trad. it. di F. Zannino, "Introduzione all'opera di Marcel Mauss", in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991.

vitabilmente iscritto a sua volta nel presente, soggetto, quindi, al transeunte e alle ininterrotte fluttuazioni dei principi che regolano e che rendono corretti i nostri ragionamenti? Anche sospendendo il giudizio e rispondendo al principio della simmetria, non è forse una forma di violenza sui testi e, insieme, un peccato di *hybris* il voler inscrivere in un modello concepito secondo i saperi del presente opere che sono il prodotto di un'altra epoca? Lo sarebbe, se non avessimo escluso dalle finalità della nostra sistematizzazione la seducente ipotesi di una tassonomia non solo orientativa, ma normativa (“questo è buono, questo non è buono”) e se non fossimo stati mossi, fin dal principio, dalla consapevolezza di essere iscritti nel presente, di essere soggetti nella Storia; di far parte del Mondo e di foraggiare, nel nostro piccolo, i Saperi sul Mondo.

Nei *Percorsi del riconoscimento*, Paul Ricœur ammette quanto sia difficile non trasformarsi in un “osservatore coinvolto”. Per aggirare il rischio, occorrerebbe a suo avviso separare intenzione scientifica e intenzione politica. L'obiettivo di osservatori *non più coinvolti* non dovrebbe essere quello di processare attribuendo responsabilità o di assegnare patenti di correttezza politica, ma piuttosto quello di comprendere. Non potendo dichiarare, metodologicamente, quella “neutralità assiologica” espressa da Max Weber², possiamo nondimeno esprimere la necessità di un superamento dell'approccio militante, che intende il lavoro intellettuale come “azione politica diretta”³, e di rispondere, nella rilettura del passato, a quel *principio di simmetria* che i teorici e analisti affiliati agli studi culturali anglo-americani sembrano ignorare. Tale principio, che ha rivoluzionato la storia delle scienze degli ultimi decenni, consiste nel trattare parimenti e con i medesimi strumenti descrittivi i vincitori e i perdenti della storia, il che non significa non riconoscere dove stiano la ragione e il torto:

si tratta di comprendere perché una teoria si è imposta su un'altra in maniera diversa che affermando tautologicamente che quelli che hanno vinto la battaglia sono riusciti nell'impresa perché “avevano ragione”, mentre quelli che l'hanno persa “avevano torto”. In que-

² Cfr. M. Weber, *Le Savant et le Politique*, UGE-10/18, Paris 1963; trad. it: “L'uomo di scienza e la politica”, in R. Aron, *Il ventesimo secolo. Guerre e società industriale*, Il Mulino, Bologna 2003.

³ Ciò non esclude che un testo possa avere *ex post* delle conseguenze politiche.

st'ottica, ciò che chiamiamo "reale" è la *conseguenza* di una controversia, non la *causa*. Un tale approccio invita a sospendere ogni tipo di giudizio di valore, soprattutto nei confronti dei "perdenti"⁴.

L'approccio militante tende a fungere da ostacolo proprio all'adozione di questo principio. Nella maggior parte delle letture filmiche operate dagli studiosi di cinema anglosassoni allievi di Stuart Hall, ogni analisi e ogni teorizzazione, ogni empiteme o sillogismo comportano sempre, in appendice, una più o meno enfatica indicazione della "retta via". Una sorta di teleologia del precetto presiede infatti ad ogni dissertazione teorico-analitica. Negli studi di Richard Dyer, ad esempio, le illuminanti riflessioni intorno allo *Stereotyping* sono retoricamente costruite in modo da essere sempre seguite da un "The Problem Is". Messo a nudo il meccanismo tipizzante di un film, lo si valuta "moralmente" ("Il problema è che..."), come se lo studio critico dovesse *necessariamente* essere portatore di un giudizio morale inevitabilmente asimmetrico: valutiamo moralmente (e arbitrariamente) il passato secondo le categorie di pensiero del presente. Operazione legittima, non c'è dubbio. Ma... *cui prodest?*

Tra referenti citati ed altri incorporati e taciuti (proprio perché incorporati e naturalizzati), mi preme esplicitare e riconoscere il ruolo determinante giocato da alcuni teorici, senza le riflessioni dei quali il mio modello analitico non sarebbe stato cesellato, almeno non in questi termini: la tripartizione della "Mimesis" proposta da Paul Ricœur in *Tempo e Racconto* (3 voll., Jaca Book, Milano 1986-88), che mi è stata utile nella enucleazione delle diverse fasi di diegetizzazione delle alterità (prefigurazione, mostrazione, narrazione) e nella disamina del rapporto tra Mondi e rappresentazioni; la distinzione tra "spettatore semantico" e "spettatore critico", operata da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (Bompiani, Milano 1979), così come le riflessioni di Jacques Rancière sullo "spettatore emancipato" (*Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008), giunte durante la stesura del presente testo, delle quali si ode l'eco nelle pagine che dedico all'analisi della posizione spettatoriale; Gérard Genette, le cui "figure" (*Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969; *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972; *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino

⁴ F. Verdrager, *L'homosexualité dans tous ses états*, Seuil, Paris 2007, p. 17.

1976), da cui ho mutuato, tra gli altri, il concetto di Diegesi (l'universo spazio-temporale creato dal racconto), hanno popolato le mie giornate di critico alle prime armi e strutturato i miei pensieri.

Posti gli obiettivi, fissati i principi guida e definito geograficamente e cronologicamente il corpus (la cinematografia europea del Novecento), saliamo nuovamente a bordo del nostro treno stipato e apprestiamoci ad intraprendere un viaggio, sicuramente accidentato, nel tempo e nello spazio delle rappresentazioni cinematografiche di alcune esemplari figure di Altro socioculturale: l'omosessuale, l'africano, l'asiatico.