

Introduzione

James Cameron o della forma immaginaria

Comprese che l'impegno di modellare la materia incoerente e vertiginosa di cui si compongono i sogni è il più arduo che possa assumere un uomo, anche se penetri tutti gli enigmi dell'ordine superiore e dell'inferiore.

JORGE LUIS BORGES

Il cartello iniziale su fondo nero che apre *The Abyss* è l'aforisma 146 di Nietzsche tratto da *Al di là del bene e del male*: «E se guarderai a lungo in un abisso, anche l'abisso guarderà in te»¹. Quella frase, su fondo nero, seguita dalla particolare grafica dei titoli di testa² è una porta d'ingresso, un punto di partenza. La stessa frase aprirà poi il film di Joe Dante, *The Hole*, e si rivela quindi essere una frase ad esempio potente ed evocativa, che, come sempre accade in Nietzsche, può dar luogo a percorsi interpretativi anche molto diversi tra loro. Si potrebbe pensare che non ci sia nulla di meno vicino al pensiero nietzscheano del cinema di James Cameron, eppure, nel continuo rovesciamento del rapporto profondità/superficie e nel gioco di moltiplicazione delle maschere che costituiscono il *leit motiv* del testo di Nietzsche non è difficile riconoscere una dinamica squisitamente cinematografica, se si riconosce nel cinema il dispositivo capace appunto di costruire maschere, di creare immagini e di gettarle in superficie, di lavorare l'abisso come superficie.

Si può iniziare il percorso di questo libro proprio da questa frase, e dalle diverse direzioni appunto *cinematografiche* che essa apre. Anzitutto, il doppio sguardo che essa evoca, lo sguardo verso qualcosa di abissale (qualcosa di *inguardabile*) che è al tempo stesso ciò che restituisce lo sguardo, ha a che fare con la potenza e la vertigine della vi-

¹ F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, Von Neumann, 1886 [trad. it. *Al di là del bene e del male*, in *Opere 1882/1895*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 483]. Il cartello scompare nella prima versione, perché era già stato usato in un altro film e riappare nell'edizione home video e nella *extended edition* del film uscita tempo dopo la prima del film.

² Per l'analisi di questa parte del film, cfr. *infra*, paragrafo I.2.

sione, e quindi con la potenza di una macchina che, come il cinema, ha esercitato questa vertigine per tutto il XX secolo.

In secondo luogo, l'abisso è ciò che si spalanca, senza fine, senza fondo di fronte a noi, ciò che può terrorizzare ma che può diventare anche uno spazio da esplorare, qualcosa che, nonostante tutto, può essere attraversato, deve essere attraversato, immergendovisi dentro.

Lo sguardo come immersione ed esplorazione, la potenza della visione, l'immagine che riflette continuamente se stessa. Sono i temi dell'opera di James Cameron, e sono anche i temi portanti del cinema sin dalla sua nascita. Parlare e scrivere di Cameron significa infatti porsi una serie di domande sullo stato attuale del cinema, sullo stato di una certa idea del cinema che potentemente si disegna sullo scenario contemporaneo. Un'idea di cinema che è in realtà antica quanto il cinema stesso o quanto l'immagine stessa, intesa come elemento in grado di creare incanto e fascinazione. Cameron sembra rappresentare infatti una sfida ad un certo schema interpretativo della storia del cinema, uno schema che suddivide la storia delle forme cinematografiche in due grandi fasi, l'età classica e l'età moderna. Se l'età classica è l'epoca in cui le forme nascono e si stabiliscono, l'età moderna è il periodo in cui tali forme vengono coscientemente rovesciate, smontate, messe in questione. È uno schema semplificato, certo, ma è uno schema che ha spesso guidato ipotesi critiche, letture e analisi disparate, e continua a farlo.

Eppure la forza autoriale del regista canadese non sta in un gesto di rovesciamento delle forme. Per Cameron, il cinema «non consiste nel rovesciare i generi, ma nell'eivarli»³, vale a dire consiste nello spingere all'estremo le forme della visione e della creazione, portarle all'ennesima potenza, film dopo film, immagine dopo immagine. Il movimento portante del cinema di Cameron è un movimento di intensificazione che porta con sé l'eredità di tutta la storia del cinema e, allo stesso tempo, vuole porsi come ricerca incessante di ciò che il cinema può ancora mostrare.

È da tale consapevolezza che nascono i percorsi di questo libro. Un testo che, più che ricostruire un percorso, tracciare lo sviluppo di uno sguardo autoriale, si immerge nei temi e nelle forme disseminate dalla multiforme attività del regista, produttore, sceneggiatore, esplo-

³ N. FLOYD (a cura di), «Aliens: James Cameron Interview» (1992), in B. DUNHAM (a cura di), *James Cameron Interviews*, Jackson, University of Mississippi Press, 2012, p. 40.

ratore, sperimentatore James Cameron al fine di tracciare delle linee di indagine, delle domande teoriche a partire dalle quali ripensare la sua opera come chiave d'accesso alla contemporaneità.

L'individuazione di Cameron come autore chiave del panorama attuale del meccanismo hollywoodiano è un elemento comune a molti lavori sulla Hollywood contemporanea. Nel suo testo *The Persistence of Hollywood*⁴, uno studioso come Thomas Elsaesser sottolinea come il regista di *Avatar* sia in questo momento il simbolo più evidente dell'idea di post-autore cinematografico. Per Elsaesser, il post-autore è la figura che rappresenta il controllo totale delle forme espressive e produttive della macchina hollywoodiana attuale, controllo che avviene per mezzo dello sviluppo tecnologico degli apparati di produzione e riproduzione delle immagini e attraverso la costruzione di narrazioni forti e totalizzanti estese ad ogni tipo di pubblico. In più, il post-autore è colui che costruisce il film garantendo un «accesso per tutti», ipotizzando cioè un'opera che permette ogni possibile lettura, ogni possibile tipo di approccio. *Avatar*, dice lo studioso olandese, permette di dire tutto, legittima ogni possibile lettura. Portando all'estremo la prospettiva di Elsaesser, il film *Avatar* e tutto il suo apparato tecnologico innovativo, potremmo dire parafrasando Heidegger, rappresenterebbe la concretizzazione del concetto wagneriano di *Gesamkunstwerk*, di Opera d'Arte Totale, che «nonostante il nome, non resuscita affatto l'arte, ma la liquida e la dissolve, riducendola a puro stimolante dell'esperienza vissuta»⁵.

Un cinema che assume su di sé il compito di costruire una tale opera compie allora un'operazione totalitaria, che non lascerebbe spazi o residui indeterminati. Una tale lettura, potente e radicale, lascia però aperto lo spazio per alcune domande, per alcune questioni non affrontate. Si potrebbe infatti rovesciare la prospettiva per porre un altro tipo di questioni: se è vero che il cinema di Cameron è oggi come oggi uno dei più potenti dispositivi dell'immaginario cinematografico, esso raggiunge questo obiettivo proprio interrogando e sperimentando ciò che da sempre appartiene al cinema, vale a dire la sua capacità, parafrasando questa volta Walter Benjamin, di fare della tecnica il campo d'azione di un nuovo sentire. Il cinema, afferma Benjamin nel breve ma straordinariamente ricco *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, consente una totalmente nuova «com-

⁴ T. ELSAESSER, *The Persistence of Hollywood*, New York, Routledge, 2012.

⁵ M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 162.

penetrazione tra l'arte e la scienza»⁶; ed è proprio il dispositivo automatico, la macchina cinematografica a permettere la creazione di una nuova percezione del mondo: «Il cinema ha avuto [...] un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica»⁷. Il cinema dunque, inteso come *Technische Apparatur*, come dispositivo tecnologico, apparecchiatura tecnica, costruisce una seconda natura: «Ciò espone il destino dell'arte e il compito dell'autore ad un bivio permanente: quello tra assecondare la dimensione illusionistica della nuova arte tecnologica o, all'opposto, lavorare all'interno di ogni linguaggio e di ogni tecnica per far emergere la sua potenzialità critica nei confronti dell'apparenza sociale»⁸.

Ecco allora delinearsi un nuovo paradigma, quello benjaminiano, in cui l'esplorazione del cinema come *Technische Apparatur* non determina necessariamente la costruzione di uno sguardo totalitario – che termina con l'idea del post-autore e del controllo assoluto di cui parla Elsaesser – ma apre uno spazio più complesso, in cui l'idea del rapporto tra arte e tecnica, tra arte e scienza cambia radicalmente. È in questo spazio che si sviluppa il cinema di Cameron, che paradossalmente si colloca in un'epoca completamente diversa dagli anni in cui Heidegger e Benjamin sviluppavano le loro riflessioni. Uno strano cortocircuito si instaura infatti tra i concetti che il cinema fa nascere (in Benjamin soprattutto) nei primi decenni del Novecento e un autore che più di una volta viene indicato come post-autore, simbolo di un post-cinema che non può far altro che portare alle estreme conseguenze una forma che in un certo senso ha esaurito il suo percorso vitale.

Unire in uno stacco di montaggio concettuale l'inizio e la fine del Novecento, Benjamin e Cameron, la tecnica delle origini e la tecnologia dominante del cinema contemporaneo costituisce la sfida che anima questo lavoro. Si tratta infatti di vedere come in Cameron la riconfigurazione del rapporto tra arte e scienza giochi una partita fondamentale per decidere lo stato del cinema nella contemporaneità, e lo faccia non con l'intento di negare tutta la storia del cinema del secolo appena passato, ma al contrario con l'obiettivo di riprenderla con sé,

⁶ W. BENJAMIN, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, 1 [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 40].

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. DESIDERI, M. BALDI, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010, p. 157.

di ricondurla sin alla sua origine di grande macchina in grado di creare una seconda natura.

Ritorna allora il doppio movimento evocato dalla frase di Nietzsche. Il cinema come vertigine dello sguardo e immersione nell'abisso permette allo sguardo critico di affrontare la multiforme opera cameronianiana attraverso le sue figure e i suoi dispositivi. La prima figura, il primo movimento che identifica il cinema è secondo Cameron l'acqua, la materia liquida che è al tempo stesso spazio da esplorare e superficie che moltiplica e produce le immagini. L'acqua è ciò che permette, da *The Abyss* a *Titanic*, di articolare un potente dispositivo della visione che è al tempo stesso una figura ricorrente del cinema cameronianiano e un elemento fondante l'essenza della settima arte. In più, le forme liquide e il movimento immersivo che caratterizza il cinema cameronianiano sono anche gli strumenti con cui l'immagine *sopravvive* a se stessa, diventa cioè capace di riattivare la sua storia e i suoi miti. Nelle immagini del mare e dell'oceano, nella superficie acquatica dei grandi film cameronianiani, si agitano altre immagini, fantasmi e spettri del cinema e non solo, grandi macchine che solcano i mari e mostri mitologici che costituiscono il serbatoio incessante del nostro immaginario. Sono le immagini che sopravvivono ad ogni visione e che costituiscono ogni volta la possibilità della vertigine cinematografica, l'immersione che scongiura l'immagine piatta e di pura superficie. L'esperienza dell'abisso è alla base della narrazione, come sanno bene anche altri registi che possono essere evocati all'interno di una storia del cinema liquido, come Jean Vigo o Jacques Cousteau.

In secondo luogo, lo stretto legame tra Cameron e il cinema come forma e dispositivo sta nel rapporto che non cessa di riconfigurarsi tra *visione* e *credenza*. Credere al cinema, alla sua capacità di restituire un mondo o di crearne altri è il fondamento stesso della potenza del cinema. Occorre credere nell'immagine e soprattutto credere nella possibilità di rendere reale l'immagine che nasce dal sogno, dall'immaginazione, dal desiderio. Il movimento del cinema è per Cameron questo continuo passaggio dallo sguardo alla creazione, dal sogno all'immagine realizzata. Ogni lavoro del regista canadese si basa su questo movimento. Nello slittamento delle forme di *True Lies* o nella duologia di *Terminator* e *Terminator 2 - Il giorno del giudizio*, altri miti e altre figure agitano il nostro inconscio. Ma tali miti e figure possono avere una loro esistenza cinematografica solo se in essi depositiamo il nostro desiderio e i nostri sogni, solo se crediamo in essi. La tecnologia che li rende possibili è ciò che distingue allora il cinema da ogni

altro dispositivo creatore di immagini. La ricerca incessante di Cameron va in questa direzione e vede nel cinema (che è sempre *a venire*) il luogo dove ogni teoria dell'immagine, da Aristotele a Deleuze, confluisce, dal momento che ogni immagine è al tempo stesso materiale e immateriale, fantasma e corpo, creazione mentale e spazio reale, come il cinema. È in questo senso che il cinema di Cameron entra in connessioni più o meno segrete con i grandi registi della credenza e della visione, da Kubrick a Herzog, fino a Terrence Malick, passando per Méliès e Vertov. Ed ecco che le immagini cameroniane ritornano sui grandi miti, donandogli nuova vita.

Infine, il terzo grande tema cameroniano è quello che raccoglie tutti i precedenti, ed è il tema della *potenza* del cinema. Potenza tecnologica di creare nuove/antiche immagini anzitutto, testimoniata dalla ossessiva ricerca di nuovi dispositivi e di nuove possibilità, dal digitale al 3D. In un gesto che volontariamente scarta dai tanti discorsi che animano il dibattito contemporaneo, che si interrogano sulla novità, sulle trasformazioni in atto nel cinema digitale, il lavoro del testo è finalizzato ad indagare le motivazioni che stanno alla base delle nuove immagini di Cameron, dai primi esperimenti amatoriali insieme al fratello Mike, nel tentativo di capire come Kubrick avesse realizzato la sequenza finale di *2001: Odissea nello spazio* o Lucas avesse creato il mondo di *Guerre stellari*, fino alla titanica impresa di creare un Nuovo mondo, il pianeta Pandora di *Avatar*. La storia tecnologica del cinema, e del cinema di Cameron in particolare, si configura in questo senso come l'inseguimento incessante di un desiderio antichissimo, quello di rendere reali i sogni. Un sogno antico che si rinnova prepotentemente alla fine dell'Ottocento, là dove il cinema raccoglie l'eredità di una ricerca sospesa tra arte e scienza. È in questo senso che il cinema di Cameron entra in contatto con la riflessione di Ejzenštejn, vale a dire con una delle più straordinarie ed eccedenti teorie sulla potenza del cinema. Proprio lì dove il grande regista e teorico sovietico riconosce al cinema la capacità di lavorare sulla onnipotenza dell'immaginario che, come il fuoco, non cessa di produrre immagini i due autori si incontrano e si riconoscono. La potenza del cinema è al tempo stesso un movimento sia creatore che distruttore e pochi registi come l'autore di *Titanic* hanno messo così tante volte in scena l'origine e la fine dei mondi. Immagini catastrofiche ed apocalittiche attraversano tutti i film del regista canadese: l'apocalissi finale e iniziale della saga di *Terminator*, la distruzione del mondo che si realizza nell'inabissamento del *Titanic*, la fine di una civiltà e il desiderio di di-

struzione di un intero mondo in *Avatar*, le catastrofi annunciate in *Dark Angel* o sventate in *True Lies* e in *The Abyss*. Lo sterminio in *Rambo II* e l'arrivo del nuovo millennio come immagine di una civiltà in declino in *Strange Days*.

Ma la catastrofe in Cameron è sempre accompagnata da (od opposta a) una genesi, ad una nascita o rinascita. Quasi come fosse l'ultimo dei fisici presocratici, Cameron disegna uno scenario cosmico ciclico in cui ogni distruzione è sempre seguita da una nuova nascita (Rose che rinasce a nuova vita dopo il naufragio del Titanic, il matrimonio di Helen e Harry che si rinsalda alla fine di *True Lies*). Ma a questo movimento ciclico se ne potrebbe aggiungere anche un altro, in cui la nascita diventa una promessa e un destino. Quasi come se fosse l'ultimo rappresentante di un messianismo cinematografico, la *nuova nascita* in Cameron diventa spesso l'annuncio di un destino, di un cambiamento che non cessa di modificarsi, di trasformarsi o di affermare se stesso (dai tanti John Connor di *Terminator* a Jake Sully di *Avatar*, passando per la doppia morte/rinascita di Bud e Lindsey in *The Abyss*).

Accanto a chi nasce o rinasce, chi si trasforma o si rinnova, c'è sempre il protettore o la protettrice, la figura femminile che è madre e guerriera (come Ripley e la Regina Aliena in *Aliens*) o lo diventa (Sarah Connor in *Terminator* e Helen in *True Lies*); o si moltiplicano le figure di donne-metamorfose, che lottano per proteggere la specie – da Anne Kimbrough in *Piraña paura*, che affronta la morte pur di salvare il figlio Ricky fino a Neytiri in *Avatar*, la protettrice di Jake, l'ultima (per ora) delle grandi figure di madri-amanti del cinema di Cameron.

Cicli cosmici e alternanza di morte e rinascita, distruzione e creazione, promessa e destino, femminile e maschile, miti e figure antiche, mostri e corpi mitologici. Tutti questi elementi confluiscono in Cameron e nel suo cinema, riletti attraverso una sensibilità fantasiosa, che li rimette tutti in gioco. Il *mythos*, il grande racconto ritorna ogni volta sotto una nuova, tecnologica, immagine. I due elementi non sono mai scissi in Cameron, ma sono i due capi di una spirale sempre in movimento, sempre in crescita. I sogni possono diventare concreti.