



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Studi Umanistici. Testi, saperi, pratiche dall'antichità classica alla
contemporaneità

CICLO

XXXIV

IL CINEMA ASIATICO COME METODO

Forme e caratteri del cinema estremorientale

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06 Cinema, Fotografia e Televisione

Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma _____

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma

Dottorando: Dott. Pietro Renda

Firma

Ringraziamenti

Vorrei dedicare questa pagina del presente elaborato alle persone che mi hanno supportato nel corso della sua ardua e travagliata stesura.

Ringrazio innanzitutto il mio supervisore prof. Roberto De Gaetano per avermi seguito in questo percorso, ponendomi sempre davanti a nuove e stimolanti sfide.

Non posso non menzionare i miei genitori che da sempre mi sostengono nella realizzazione dei miei progetti e mi hanno permesso di arrivare fin qui.

Ringrazio la prof.ssa Alessia Cervini per la sua fiducia e per aver impreziosito il mio percorso accademico coinvolgendomi in iniziative importanti e formative.

Ringrazio mia sorella Nadia Renda per avermi spinto a superare i miei limiti e a credere nelle mie capacità: senza il suo sostegno questo percorso non avrebbe mai avuto inizio.

Ringrazio mia sorella Giovanna Renda, lettrice assidua e scrupolosa e ascoltatrice infaticabile che mi ha insegnato a creare l'ispirazione anziché aspettarla invano.

Grazie a mia sorella Stefania Renda che trova vie imprevedibili per aiutarmi in ogni circostanza.

Ringrazio il mio compagno Andrea Anastasi per avermi trasmesso la sua immensa forza e il suo coraggio. Grazie per esserci sempre stato: con lui le frequenti trasferte calabresi si sono rivelate, oltre che preziose occasioni di formazione accademica, momenti di "educazione sentimentale".

Grazie ai miei cari colleghi Simona Busni e Antonio Capocasale che in questi anni sono stati un esempio da seguire e un incrollabile punto di riferimento.

Grazie alle mie colleghe di ciclo dottorale (Lucia Arcuri, Michela Fantacci, Margherita Perri, Valeria Russo e Martina Sottana) per la loro tenace complicità.

Ringrazio enormemente la mia cara amica e guida accademica Gioia Panzarella per avermi seguito con affetto e costanza, dandomi una spinta preziosa nei momenti più critici.

Grazie ai miei amici più cari, Federico Barbuto e Anna Fisichella, per essere stati sempre presenti, talvolta intransigenti, ma soprattutto incredibilmente amorevoli. Grazie per aver ascoltato i miei sfoghi e per tutti i momenti di spensieratezza.

Grazie ad Andrea Inzerillo, amico e collaboratore, per la sua fiducia nelle mie capacità e per avere sempre tenuto un occhio su di me.

Grazie.

Per la trascrizione dei termini giapponesi è stato adottato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano, le consonanti come in inglese. Similmente, per la trascrizione dei termini di area estremorientale (cinese e coreana) si è optato per il sistema di romanizzazione corrispondente.

Per i nomi di persona si è adottata la consuetudine giapponese di far seguire il nome al cognome. Lo stesso procedimento è stato impiegato per i nomi cinesi e coreani.

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle medesime.

Nei riferimenti bibliografici in nota, per uniformità, si è seguito il “criterio occidentale”: prima l'iniziale puntata e poi il cognome.

Per i titoli dei film sono utilizzati quelli italiani e, quando non disponibili, quelli impiegati per la distribuzione internazionale.

Indice

Introduzione	6
Capitolo I. Il metodo del cinema.....	19
1.1 <i>Riflessioni sul metodo.....</i>	19
1.2 <i>Verso una mimesis formale. Narrazione e storytelling.....</i>	26
1.3 <i>La posizione mediana, tra teoresi e prassi, della dimensione estetica</i>	51
1.4 <i>La metafora e la dimensione estetica</i>	61
Capitolo II. Caratteri del cinema estremo-orientale: Potere estetico e formalismo	71
2.1 <i>Il giapponismo e lo stile cinematografico</i>	71
2.2 <i>La nascita di un'inquadratura</i>	92
2.3 <i>Assenza della forma e forma dell'assenza: Il potere estetico delle immagini cinematografiche</i>	111
Capitolo III. Forme del cinema asiatico: Autoriflessività e metacinema	127
3.1 <i>Passione del reale e apoteosi del mimetico.....</i>	127
3.2 <i>Differenti gradi di autoriflessività. Metacinema e metalivelli narrativi: il caso del cinema giapponese contemporaneo</i>	143
3.3 <i>Stile presentazionale, stile visuale e formalismo mimetico.....</i>	151
Conclusioni	172
Appendice. Atlante delle immagini.....	177
Filmografia.....	223
Bibliografia	229
Sitografia.....	259

Introduzione

A distanza di oltre quarant'anni dalla pubblicazione dello studio fondativo e controverso di Burch¹, “osservatore lontano” che vedeva nel cinema giapponese l'alternativa al Modo di Rappresentazione Istituzionale incarnato dal modello hollywoodiano, il cinema dell'Estremo Oriente dovrebbe tornare a essere problematizzato, così da non essere inteso unicamente in quanto Altro per eccellenza, *atopos*, spazio perturbante «che fa tremare il linguaggio» perché «inqualificabile»². Problematizzare per riconoscere la notevole complessità della produzione di un'area geografica di solito osservata con una certa “circo-spezione localistica” che porta ad analizzarla senza mai prescindere (fortunatamente) dalla contestualizzazione storico-culturale, a discapito però di un vero e proprio *incontro* – procrastinato in maniera surrettizia – con le opere. Si ritiene pertanto che tornare a riflettere sul metodo warbughiano – cui si è costantemente guardato nella fase di accostamento delle immagini confluite poi in *Appendice* –, ponendo l'accento sul cinema e il pensiero estremorientali, possa giovare ai fini di un approccio analitico incentrato sui valori formali del film.

Nel tentativo di impiegare il cinema asiatico come metodo si è scelto di ricorrere a teorie e ad approcci metodologici ed ermeneutici molteplici, a tratti eteroclitici, prediligendo l'analisi dei valori formali dell'inquadratura all'assunzione di uno strumento analitico specifico. Onde evitare un eclettismo epistemologico dagli esiti dispersivi, si è mirato all'intersezione teorica di approcci differenti (teoria del cinema, filosofia, studi culturali) sotto il segno del contenuto “visuale” delle immagini cinematografiche. Specularmente, i film presi in esame talvolta non afferiscono all'area asiatica, poiché si è cercato di verificare la tenuta del siffatto metodo, incentrato sul carattere *transcontinentale* della forma e dello stile cinematografici. Se la selezione di opere prese in esame è avvenuta in una certa misura sulla base di una strategia aleatoria – che fa tesoro dell'esperienza avanguardista novecentesca, collocata sul versante di una “pratica della teoria” – meno casuali sono invece i confronti, i parallelismi e gli accostamenti di motivi

¹ N. Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1979.

² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. Einaudi, Torino 2004, p. 39.

visivi che discendono dall'incontro con quella che potrebbe definirsi "immagine sorgente". Così, quando nel primo capitolo viene affrontata la questione della *mimesis* – ripartendo dalla nozione aristotelica per arrivare agli odierni modelli narrativi di serialità – non la si osserva soltanto come un problema di ordine "drammaturgico", ma si cerca anzi di collocarla all'interno di una prospettiva stilistico-formale, ricorrendo a riferimenti cinematografici extra-asiatici che tirano in ballo opere molto diverse tra loro quali, ad esempio, *Sto pensando di finirla qui* (Kaufman, 2020) e *Ombre bianche* (Ray, 1960), provando poi puntualmente a guardare a oriente, come accade nel caso dell'analisi di una sequenza chiave di *Boiling Point* (Kitano, 1990). Di conseguenza, altri approcci metodologici che negli ultimi decenni hanno prodotto risultati di indubbio rilievo (dall'antropologia culturale agli studi postcoloniali, ecc.) sono stati ritenuti meno compatibili con gli obiettivi perseguiti e, pertanto, non informano l'analisi condotta all'interno del presente studio. A fini analitici si è ritenuto che simili prospettive, per quanto proficue e autorevoli, avrebbero allontanato la trattazione dalla questione formale sulla quale invece la ricerca si fonda.

Innanzitutto è necessario chiarire che, al fine di agevolare e rendere maggiormente sistematica la ricognizione teorica, si avallerà la tendenza della pubblicistica internazionale³ ad ascrivere all'area dell'Estremo Oriente i seguenti paesi: Giappone, Cina, Corea del Sud, Hong Kong e Taiwan. Ad ogni modo i riferimenti filmografici e teorici saranno soprattutto incentrati sul Giappone, paese che, dall'ultimo quarto dell'Ottocento, ha convogliato le proprie forze nelle imprese coloniali, estendendo la propria influenza su tutto il Sud-est asiatico, determinando la proliferazione di una "visione del dominatore" e arrivando quasi a plasmare, all'acme della sua potenza, uno stile divenuto transnazionale e con il quale le nazioni colonizzate hanno dovuto inevitabilmente fare i conti⁴. Nel presente studio si farà riferimento proprio a questa "eredità audiovisuale" che, persino con

³ Cfr. ad es. A.D. Jackson, M. Gibb, D. White, *How East Asian Cinema are Reshaping National Identities. Essays on the Cinemas of China, Japan, South Korea and Hong Kong*, Edwin Mellen, New York 2006; M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Utet, Torino 2010.

⁴ Per restare nell'ambito geografico delimitato, si consideri ad esempio la produzione del cineasta taiwanese Hou Hsiao-hsien, da *A Time to Live, a Time to Die* (1985) a *Città dolente* (1989) fino a *Il maestro burattinaio* (1993). Per un'analisi dettagliata del fenomeno si rinvia a K. Taylor-Jones, *Divine Work, Japanese Colonial Cinema and its Legacy*, Bloomsbury, London 2019.

l'affermazione dell'egemonia cinese, costituisce ancora oggi per il Giappone la principale strategia di "colonizzazione" – quella dell'immaginario – basata sovente su un gradiente di «odore culturale»⁵, la fragranza che rende appetibile un prodotto a un pubblico internazionale per via di un certo esotismo e di un'incontrovertibile riconoscibilità estetica. Tuttavia, com'è stato osservato a più riprese soprattutto in ambito sociologico, il proliferare di prodotti giapponesi nel mondo sarebbe determinato da una loro fluidità *odourless*, ossia una «indeterminatezza nazionale dei suoi prodotti»⁶ che garantisce il successo planetario delle merci. Si è fatto riferimento ad esempio al caso del *Walkman* che, pur avendo determinato una rivoluzione nella modalità di ascolto e fruizione, non ha certo dato avvio a una diffusione su scala mondiale della musica nipponica⁷. Già da un esempio simile si ritiene traspaiano le implicazioni *visive* di un fenomeno di questo tipo: l'invenzione non veicola forse la diffusione di uno stile di vita precipuamente giapponese, ma a proliferare è proprio lo *stile* – inteso in quanto matrice e scheletro strutturale che si nasconde fra le trame della *forma*, del "carattere nazionale" – che diviene veicolo sotterraneo di inculturazione.

Da una prospettiva filmologica si sosterrà che per quanto lo si voglia considerare culturalmente inodore o a-nazionale, lo stile giapponese – ed estremorientale – non è di certo privo di una forte connotazione *visiva*. Tale connotazione non ambirebbe a tradursi in una nuova forma analitica essenzializzante e orientalizzante, ma a porsi invece nel solco degli studi sulle implicazioni dell'esteticentrismo condotti da Karatani Kōjin e, ancora, al pensiero di Miyao Daisuke che, in particolare nel suo recente saggio *Japonisme and the Birth of Cinema*, rintraccia dei *pattern* e dei motivi stilistici capaci di avvicinare e giustapporre emisferi distanti⁸. Esistono insomma degli spazi condivisi fra le diverse tradizioni cinematografiche che emergono con più forza analizzando da vicino i processi di "form-azione" dell'immagine. Per questa ragione, in particolare nel secondo capitolo dedicato alla

⁵ Cfr. K. Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham-London 2002.

⁶ T. Miyake, *Mostrì dal Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 131.

⁷ Cfr. P. du Gay *et al.*, *Doing Cultural Studies. The Story of Sony Walkman*, Sage, London 1997; K. Iwabuchi, *Recentering Globalization*, cit., capp. 1, 3.

⁸ D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2020.

reinterpretazione del concetto di “estetizzazione”, l’analisi del ruolo della cornice o, ancora della presenza nell’antepiano di motivi *shidare*, ossia di elementi vegetali, di fronde o altre ostruzioni che ritardano – reinquadrandolo – l’approdo al cuore dell’immagine, conduce la ricerca dalla pittura classica sino-giapponese al cinema di Robert Aldrich o di Richard Fleischer e a quello di Imamura Shōhei. Negli *exempla* disseminati nel presente studio si cerca di osservare la forma di “ciò che è inodore”, senza così sprofondare nel paradosso o nell’indifferenziazione orientalizzante, dal momento che l’immagine cinematografica – l’inquadratura – sfugge per sua natura dal concetto e dalla narrazione concatenata. Bisogna allora rivendicare l’impellenza del ritorno al film, troppo spesso ridotto a *pre-testo* per un’interpretazione già data, sulla base di teorie pregresse di cui si cerca una conferma *visibile*, ma che finiscono in ultima istanza per adombrare l’opera anziché renderla più leggibile.

Per la stessa ragione, e soltanto all’apparenza in maniera paradossale, il rapporto con la teoria e con il pensiero estremorientale saranno un punto di riferimento costante e imprescindibile. Il *ritorno al film* presuppone una parallela riscoperta di una tradizione di ascendenza formalista nonché di alcune teorie del cinema sviluppatesi negli anni precedenti all’avvento del sonoro o, ancora, alle riflessioni di uno studioso come André Gaudreault che si è a lungo occupato dell’analisi delle qualità intrinsecamente “visive” del cinema delle origini, della “voce muta” delle cose. È necessario dunque evitare di declassare l’analisi filmica alla stregua di una pratica regressiva, troppo focalizzata sul testo e troppo poco sugli “ambienti mediali”, facendo convergere le due vocazioni interpretative verso un terreno comune, dove *visibile* e *visuale*, teoria del cinema e teoria dei media si incontrano. Ripartire dal formalismo si prefigura allora come un tentativo a tutto campo per parlare innanzitutto di come sono fatte le opere e poi, in un secondo tempo, collocarle entro un ambiente mediale. D’altra parte il formalismo è forse degenerato in direzione di una semiotica di stampo post-strutturalista che è andata a smontare il testo, praticando un vero e proprio sezionamento chirurgico dell’opera che l’ha spesso lasciata esangue, a differenza di quanto accade tutt’oggi nella prassi analitica

adottata ad esempio da Bordwell e Thompson⁹. L'approccio formalista che si intende adottare in questa sede è volto alla riflessione intorno al valore formale di ciò che si vede o che aleggia nell'inquadratura, nonché all'individuazione, di matrice šklovskiana, degli "schemi di costruzione" tramite cui «portare alla luce i "segreti di fabbricazione", cercando di vedere con quali "procedimenti" l'opera organizza i propri "materiali"»¹⁰.

Ecco perché la riflessione attorno alla nozione di *mimesis* a partire dalla *Poetica* assumerà nel corso della trattazione un posto di rilievo, in particolare nel corso del primo capitolo. Si ritiene che le interpretazioni che intendono la *mimesis* unicamente in funzione dell'intreccio e del dispiegamento di azioni capaci di imprimere una direzione forte alla narrazione tralascino la componente "visiva" e formale, la quale eccede le maglie del linguaggio e la metrica delle battute, investendo direttamente la messinscena. L'arte – soprattutto quella cinematografica – stabilisce "una partizione del sensibile" (Rancière) che richiede un'operazione formale sul *visibile* e coinvolge giocoforza il momento mimetico del processo di messa in forma. Il raggio d'azione della mimesi è dunque esteso dichiaratamente allo stile e alla forma cinematografica: procedimento tramite cui si dà forma all'informe, punto di incontro fra prassi (azione) e teoria (contemplazione), struttura narrativa e inquadratura nonché, sul piano filmologico, tra opera e analisi critica. Le immagini resistono alla verbalizzazione e all'incasellamento teorico e il loro "residuo" può forse dire qualcosa di più, o quantomeno di diverso, della realtà che si intende esaminare. Allo stesso modo esse producono una sapienza teoretica, riservandosi il lusso di poter "dire" senza dover rispondere ai principi di chiarezza e distinzione e accogliendo anzi l'impossibilità, il paradosso, il movimento dialettico "senza sintesi"¹¹. L'immagine elude il concetto e la narrazione

⁹ Il metodo adottato dai due studiosi americani è solitamente associato al neoformalismo, a un approccio che riparte dalla tradizione formalista russa, rifiutando le "grandi teorie" o "teorie S.L.A.B.", ossia a metodologie interpretative che impiegano i film per trovare conferma a degli assunti teorici ritenuti aprioristici, ricorrendo a idee e concetti elaborati da Saussure, Lacan, Althusser e Barthes. Cfr. K. Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988; *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, a cura di D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

¹⁰ F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005, p. 91. Si rinvia inoltre a T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, tr. it. Einaudi, Torino 2003.

¹¹ Cfr. N. Yamamoto, *Dialectics Without Synthesis. Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*, University of California Press, Oakland 2020.

concatenata, ma nel suo essere “inquadrata” è costantemente sottoposta a una mimesi *formale*.

Si delinea insomma un cambiamento di paradigma, rinfocolato dalla circolazione di opere in una dimensione sempre più transnazionale, tale da determinare la comparsa di un osservatore egualmente *distante* da opere a lui più o meno affini in termini culturali. Lo scarto si apre così non più tra emisferi geografici, ma al cuore dell’inquadratura. Guardare al cinema estremorientale richiede quindi non soltanto degli “osservatori lontani” – giacché la distanza si annida nell’immagine cinematografica stessa – ma soprattutto *differenti*¹², adusi a forme di cinefilia espansa che eccede o aggira la sala, raggiungendo platee sempre più ampie e meno “selezionate”. Ancora più che con il *wuxia* e i film di kung-fu negli anni Settanta o con l’apertura a continenti cinematografici poco esplorati grazie all’*home video*, negli ultimi anni il cinema estremorientale ha catalizzato l’attenzione mondiale – irrompendo nelle *watchlist* degli utenti delle più note piattaforme di streaming –, fino a raggiungere un incredibile successo di critica e pubblico attraverso la circolazione di opere affatto eterogenee – da *Parasite* (Bong, 2019) a *Squid Game* (Hwang, 2021) o, ancora, *Un affare di famiglia* (Kore’eda, 2018). Alla riduzione – e in alcuni casi più eclatanti all’annullamento – della distanza è subentrato il bisogno di ritornare all’analisi filmica per non ricacciare oggetti così eteroclitici nell’indistinzione. È opportuna allora una ricognizione più diffusa e approfondita di tali cinematografie, nel tentativo di rintracciare delle forme e dei caratteri specifici – e in alcuni, importanti casi anche comuni – tali da rendere il dialogo transculturale sempre più proficuo e consapevole (in una direzione differente rispetto a quella condotta, ad esempio, dai *Postcolonial Studies* o dall’antropologia culturale e dai *mediascapes*, approcci che in questa sede non saranno presi in esame). Similmente a quanto sta accadendo sul piano della diffusione dei film, si prova a ridurre la distanza teoretica, spesso ritenuta insopprimibile, così da agevolare la ricognizione ermeneutica, operando altresì, in seno al *culturescape* egemone, uno scarto da cui saggiare la “fecondità”¹³ estetico-

¹² G. Calorio, *To the Digital Observer. Il cinema giapponese contemporaneo attraverso il monitor*, Mimesis, Milano 2019.

¹³ Per la nozione si confronti ad es. F. Jullien, *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2016.

filosofica di concetti ed esperienze variegata. Nell'indistinzione del "visuale" (come inteso da Daney) dell'epoca contemporanea il conforto dei canoni cinematografici è messo a dura prova, soprattutto nel caso della produzione asiatica. Affinché l'indistinzione non vanifichi irreparabilmente l'attività critico-analitica è perciò necessario tornare a interrogare direttamente le immagini, e in particolare, l'inquadratura (*cadre, frame*) e riscoprire l'afflato critico della filmologia, il cui scopo non dovrebbe essere la "valutazione", ma la comprensione di "com'è fatto" un testo. Sulla scia delle intuizioni di Šklovskij si ritiene che il cinema non avanzi «in linea retta, ma per scarti e salti discontinui, [...] con il zigzag della "mossa del cavallo" nel gioco degli scacchi»¹⁴. Per tale ragione nel corso della trattazione si è preferito ricorrere a contributi teorici eterogenei, poiché si è provato a prescindere da un preciso inquadramento teorico tramite cui analizzare un *corpus* di opere, al fine di poter tenere traccia più agevolmente di questo "zigzag". Allo stesso modo, l'analisi spesso non affronta il film nella sua integralità, ma si sofferma su aspetti e conformazioni che emergono in alcuni frammenti o sequenze.

Tra la purezza incontaminata della primarietà fenomenica e la secondarietà relazionale ci si muove in direzione della terzietà metaforica, quella operativa del punto di vista "asiatico", per certi versi ancora mancante. Anziché limitarsi ad aggiungere contributi e teorie provenienti da altre latitudini, è auspicabile avviare un processo di negoziazione transcontinentale e dialogica, in maniera non troppo dissimile dai teorici asiatici che, fin da principio, si sono dovuti misurare con la tradizione speculativa euroamericana. Da qui la scelta di evitare una localizzazione e una demarcazione geografica e teorica netta, nonostante l'accento posto sul caso giapponese. Si ritiene infatti che una simile attenuazione sia possibile (persino auspicabile) per focalizzare l'attenzione sull'immagine – al dispiegarsi della forma non ancorata a una progressione non strettamente teleologica –, capace di viaggiare oltre i confini nazionali con sempre maggiore facilità.

La pretesa stessa di anteporre la forma e lo studio delle immagini come metodo ha condotto a sconfinamenti, a continui *décadrages* e *récadrages* analitici e teorici. Si è insomma sposato il metodo di musiliana memoria del "riempire gli abissi tra le cose opposte" e di aprirli "tra cose affini". Il metodo qui adottato affronta lo studio

¹⁴ F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 93.

dell'immagine cinematografica per la sua capacità di significare che eccede i confini nazionali. A una cornice transnazionale dovrebbe però corrispondere un metodo transnazionale, ricettivo agli stimoli del pensiero asiatico. Ciò ha condotto, come già sottolineato, all'analisi di opere non solo di area estremorientale ma altresì euroamericana, così da saggiare la tenuta transnazionale del metodo. Da qui, ad esempio, l'ampio spazio riservato all'analisi di film quali *L'eclisse* (Antonioni, 1962) o *Incontriamoci a St. Louis* (Minnelli, 1944) in relazione al tentativo di verificare l'esistenza di uno "stile presentazionale" che in tal modo non caratterizzerebbe soltanto il cinema giapponese (cap. III).

La rinuncia ad alcuni strumenti analitici a favore di un ventaglio di riferimenti – recuperati prevalentemente dalla filosofia del cinema e dalla critica cinematografica (per via del rapporto di prossimità che quest'ultima instaura con il film, con il quale spesso entra in un corpo a corpo nell'impresa di "farlo parlare", frapponendo una distanza che non si è ancora stabilita e sedimentata) – è stata perorata per cercare di analizzare le opere a partire dalle loro qualità estetico-stilistiche, con l'auspicio che il bagaglio di nozioni e concetti della teoria del cinema avrebbe permesso di esaltare innanzitutto le qualità "visive" dell'immagine. Ciò ha condotto inevitabilmente a un mancato appuntamento con questioni altrettanto urgenti – ad esempio con la prospettiva dei *Transnational Studies* che ragionano sull'identità e sui diversi tipi di esperienze e possibilità creative che si generano tramite questi transiti – e che si auspica di poter sviluppare in un'altra sede. Si è dunque tracciato un orizzonte, procedendo a una delimitazione rispetto al mondo, all'insegna di un atto *estetico*.

Collocandosi in un binario parallelo, si è scelto altresì di intendere l'*est-etico* come un terreno di gioco linguistico e, innanzitutto, metodologico, per adottare strumenti teorici e analisi degli "stili cinematografici" estremorientali e saggiare la praticabilità di un metodo che ambisce a essere applicato al cinema *tout court*. Il cinema estremorientale diviene così un *intercessore* per "difendere" la forma e l'inquadratura, lì dove si annida la metafora tramite cui è possibile cogliere la struttura dinamica del mondo (cap. I), avvicinando scrittura mimetica e natura evenemenziale del reale, quasi fino a farle entrare in rotta di collisione, come si ritiene avvenga nello "stile visuale". La cornice – da intendere sia come marcatrice di una dimensione metacinematografica sia come ordine compositivo che informa

e/o abita l'inquadratura – dimostra come l'immagine sia costitutivamente investita da una tensione interna verso la sovrapposizione e lo scorrimento che tradisce la sua natura sincronica, anti-dialettica.

In questa direzione il primo capitolo prosegue il discorso intorno al metodo – illustrato in senso intensivo ed estensivo – soffermandosi sull'analisi delle immagini cinematografiche e dei valori estetico-formali dell'inquadratura, al fine di impiegarlo in altri contesti. Il metodo prevede quindi l'accostamento, la scomposizione e il riassetto attraverso cui condurre lo studio analitico del film. Per questo nel corso della trattazione si ricorre a termini quali inquadratura e quadro, quasi ad accentuare la discrasia con il mondo ipercinetico contemporaneo e porre l'accento sulla staticità insita nell'immagine cinematografica. Frazionandola e sottoponendola a interruzioni essa può rivelare qualcosa della propria essenza. Da qui la parziale reinterpretazione della nozione di *mimesis*, volta a evidenziare la differenza tra *narrazione* e *storytelling*, strategia, quest'ultima, ampiamente praticata dalla serialità che prevede l'inanellamento di azioni per approdare a un finale più o meno chiuso; mentre la narrazione investe la forma, alla quale si lega inestricabilmente, a prescindere dall'esigenza di raccontare una "storia". In tale direzione si predilige una ricognizione che parte dalle forme estetiche appellandosi alla "natura percettivo-sensibile" (*aisthesis*) e mirando a dei valori il più possibile "universali", pur nella consapevolezza di sorvolare sul movimento incessante tra dimensione *global* e *local* e su questioni più strettamente legate a ragioni distributive e di mercato (e sviscerate, tra gli altri, dai *Film Festival Studies*). Ad esempio, si è analizzato il rapporto tra metafora letteraria – che agisce per stratificazione – e metafora cinematografica, ottenuta invece mediante sfoltimento che, tuttavia, sul piano formale determina una curiosa tendenza all'"estetizzazione"; una valorizzazione della superficie che, nei casi più felici, riesce a produrre una vera e propria trasfigurazione dei s/oggetti presenti nell'inquadratura. Similmente, la questione della *mimesis* si allontana dall'idea di compiutezza strutturale, cadenzata dal principio di economia drammaturgica, per superare le costrizioni della verosimiglianza e aprendosi alla "visione", alla tensione tra visibile e invisibile, in campo e fuori campo, soggettuale e oggettuale.

Il secondo e il terzo capitolo si propongono invece di rintracciare delle forme e dei caratteri “continentali” (estremorientali) sui quali si possa al contempo fondare una comunanza transnazionale.

Sul versante della forma, il secondo capitolo è dedicato all'estetizzazione. Si prendono dunque le mosse dal luogo comune – che per i *Jeunes Turcs* costituiva un vero e proprio tropo tramite cui distinguere le opere d'arte dalla “paccottiglia” auto-esotizzante progettata per conquistare le platee internazionali¹⁵ – secondo cui il cinema estremorientale ricorre spesso a un'accentuazione dei valori compositivo-formali. Si è scelto di impiegare un termine che di solito connota negativamente la pratica artistica, fiaccata da un barocchismo soffocante, ombelicale e autocompiaciuto, per intenderlo nell'accezione di cura e inclinazione alla scomposizione in piani, collegando la nascita dell'inquadratura cinematografica alla pittura sino-giapponese, dalla quale desume specifiche strategie compositive – dallo *shakkei* (paesaggio “in prestito”) al *fukinuki yatai* (“tetto soffiato via” che determina una prospettiva “alterata”) – che sollecitano la curiosità ottica. Così come costituisce un punto di riferimento la sopraccitata ricerca di Miyao Daisuke, il quale riflette sull'influsso del giapponismo, non solo per le composizioni pittoriche impressioniste basate sul principio dell'*à travers* – dell'ostruzione che re-incornicia la scena –, ma soprattutto per la nascita del cinema. Secondo lo studioso i procedimenti compositivi connotanti sono quelli del *kinzō-gata-kōzu* (immagini ravvicinate, in cui antepiano e retro piano sviluppano una costruzione drammatica, acuita dall'assenza di un piano intermedio), del *chūkei-datsuraku* (omissione del piano mediano) e dell'*en=kin-hō* (divisione tra ante e retro che genera uno scarto). Ne consegue che il *layering* – la collocazione per livelli che visualizza la “sintesi disgiuntiva” in atto, tale che la forma prevale sull'“intreccio causale” e la stasi risulta essere compresente al movimento – assume così un ruolo più determinante rispetto al *positioning*, al posizionamento prospettico rigoroso e di ascendenza “naturalistica”. Si determina così la moltiplicazione dei punti di vista che può condurre fino alla (audio-)visione sincronica cubista. Similmente si riparte dalla nozione burchiana di *pillow shot* – secondo la quale l'elemento decorativo interrompe il flusso diegetico – per soffermarsi invece sul valore drammaturgico

¹⁵ Cfr. AA.VV., *Cannes 1956*, in «Cahiers du cinéma», n. 60, (1956).

della sospensione e, soprattutto, sulle implicazioni diegetiche di motivi formali che potrebbero apparentemente ritenersi di esclusiva pertinenza visuale, com'è stato già sottolineato introducendo la questione del *surcadrage*, delle ostruzioni e del motivo *shidare*.

Sul versante dei caratteri, il terzo capitolo si sofferma sulle implicazioni autoriflessive che presiedono alla creazione della forma cinematografica. Il termine è ovviamente inteso nella sua accezione più comune di dimensione metacinematografica – sondata a partire da *exempla* tratti dalla recente produzione giapponese, dal 2015 a oggi –, ma in maniera tale, inoltre, da rivelare la predisposizione intrinseca del cinema all'autoriflessività. Il movimento finale è quindi una “perlustrazione” e una “rifi gurazione” (Montani) di quanto osservato: la composizione estetica multiplanare, la presenza massiccia di cornici e re-incorniciature e l'allontanamento dal realismo si configurano come pratiche autoriflessive in sé e per sé. L'immagine cinematografica appare sempre più come una perenne semi-soggettiva che testimonia della «necessità di porsi come soggetto sia come oggetto di sguardo»¹⁶ – di essere *s/oggetto*, come afferma Ōhashi Ryōsuke per descrivere la pratica del *kire*, il taglio alla base del montaggio e della composizione interna all'inquadratura¹⁷ – nonché della perdita di forza della distinzione teoretica tra questi due termini, soprattutto nel momento della visione (il “*vedersi vedere*” casettiano). In questo senso la nozione di paesaggio – riletta attraverso l'interpretazione di Augustin Berque il quale riparte a sua volta da Watsuji Tetsurō¹⁸ – assume nel corso della trattazione un'importanza capitale in quanto diviene una figura intermedia (*médiance*) tra soggetto e oggetto che “tragitta” (*trajecte*) fra i due poli. Il paesaggio si configura dunque come un organismo che si compone mediante astrazione, estrapolando degli aspetti poi assemblati nuovamente sotto forma di “motivo”, schivando la tirannia del dato reale e della sua resa “prospettica”. In tal senso, è cruciale il confronto che, prendendo le mosse dalla creazione *ex nihilo* delle immagini animate, coinvolge in maniera più ampia il processo stesso di costruzione dell'inquadratura. Attraverso il taglio è così

¹⁶ P. Masciullo, *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma 2017, p. 85.

¹⁷ Cfr. R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, tr. it. Mimesis, Milano 2017.

¹⁸ A. Berque, *La pensée paysagère*, Bookstorming, Paris 2008; T. Watsuji, *Vento e terra. Uno studio dell'umano*, tr. it. Mimesis, Milano 2014.

possibile esprimere la vibrazione “traiettiva” (*trajectif*) che anima il paesaggio che, divenuto *figura*, oscilla fra il polo del dato e quello del creato. I due poli della traiezione (*trajection*) corrispondono così ai momenti “estremi” a cui tende l’immagine “animata” nel momento della sua apparizione; e in questo movimento basculante si ode il respiro del reale, lì dove il visibile è la forma che abita l’inquadratura e l’atmosfera è ciò che la rende viva. Il paesaggio è dunque inteso non soltanto come spazio che si offre alla vista di uno sguardo umano, ma in quanto ambiente che, mostrandosi ed “estetizzandosi” (ancora una volta nel senso più rotondo di *aisthesis*), diviene esso stesso s/oggetto. Il procedimento estetico è defamiliarizzante, frutto di consapevolezza autoriflessiva. Dunque, il procedimento autoriflessivo è dapprima sondato nella sua accezione eminentemente metacinematografica e, in seguito, analizzato in quanto spia di una “autoconsapevolezza implicita”, evidente soprattutto nelle opere che pongono in risalto lo stile visuale. La capacità riflessiva investe non soltanto i soggetti umani, ma altresì le “cose”: ed è proprio in questo allargamento che si segnala la nascita del paesaggio in quanto ambiente traiettivo e tran(s)oggettivo, controparte visiva di quel movimento mimetico, analizzato nel primo capitolo, tramite cui visione dall’esterno e visione dall’interno nonché osservazione “documentaria” e patetizzazione formante sono compresenti.

La decisione di porre il cinema asiatico come metodo ha sollecitato in partenza l’incontro con altre tradizioni, con altre forme e caratteri nazionali. L’eterogeneità del *corpus* di opere prese in esame è dunque ascrivibile alla volontà di smarcamento da posizioni essenzializzanti e orientalizzanti praticata però, più che nel terreno della *Critical Media Theory*, nel campo di gioco del cinema, colto nel suo momento poetico. Si è così provato a costruire una struttura che potesse rovesciare dall’interno le concezioni che proclamano la presenza di tratti intrinsecamente “asiatici” – tra i quali l’estetizzazione (sondata nel secondo capitolo) e l’autoriflessività dello stile presentazionale (cui è dedicato il terzo capitolo) – per rintracciare, dentro e tramite le immagini stesse (come accade nell’*Appendice*), un terreno di comunanza transcontinentale. Alla proposta di ritorno al film, si aggiunge insomma l’avvio di una seconda fase – non ancora pienamente enucleata – che conduca all’apertura in favore di metodologie e approcci in questa sede rimasti

insondati, ancora una volta all'insegna di un possibile criterio di convergenza in seno alla forma, radice comune dei "linguaggi cinematografici".

Capitolo I. Il metodo del cinema

1.1 Riflessioni sul metodo

[S]cience alters and refashions the object of investigation.
In other words, method and object can no longer be separated.
W.K. Heisenberg

Quando nel 1989 Mizoguchi Yūzō pubblica il suo saggio polemico *China as Method*, la riflessione saidiana attorno all'orientalismo ha già subito, in alcune sue interpretazioni, una radicalizzazione "integralista". Gli studi culturali si sono rivolti al mondo orientale portando avanti un'analisi decostruzionista che, tuttavia, finiva con l'operare su oggetti artistici esangui. Difficilmente, difatti, si è riusciti a non avere in mente «the image of European modernity as a catalyst»¹⁹ e come metro di paragone. Mizoguchi si rivolgeva in particolare a una platea di sinologi giapponesi che, nei decenni, avevano sviluppato una forma di "sinologia senza Cina", una visione squisitamente soggettiva che diceva di più della realtà nazionale nipponica che di quella cinese. Se il contatto prolungato con il mondo euroamericano aveva ormai prodotto in Giappone una cultura sincretica più o meno pacificata, la Cina avvia un effettivo processo di apertura al Giappone e all'Occidente soltanto nel 1978, in seguito alle Quattro modernizzazioni, il programma di riforme proposto da Deng Xiaoping²⁰. Le constatazioni di Mizoguchi in merito allo stato della ricerca sinologica in Giappone lo mettono di fronte al fatto che «the world could be a method for China precisely because the world was nothing but Europe»²¹. Pertanto considerare la Cina come metodo implica il ripensamento del senso della storia per l'umanità «based on the recognition of a plurality of stages of development»²². Adottare la Cina come metodo significa dunque mettersi nella giusta strada per

¹⁹ Y. Mizoguchi, *China as Method*, in «Inter-Asia Cultural Studies», vol.17, n. 4 (2006), p. 513.

²⁰ Per un'analisi più dettagliata si rimanda a: X. Deng, *Socialismo alla cinese. Scritti e interventi 1977-1984*, tr. it. Editori Riuniti, Roma 1985; G. Samarani, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Einaudi, Torino 2017; J. Gittings, *The Changing Face of China. From Mao to Market*, Oxford University Press, Oxford 2006.

²¹ *Ivi*, p. 516.

²² *Ivi*, p. 518.

plasmare gli strumenti ermeneutici capaci di cogliere (e forse di interpretare) le sollecitazioni di un mondo un po' più autenticamente pluralista.

In queste riflessioni conclusive di Mizoguchi è insomma presente *in nuce* un ampliamento geografico all'intero continente asiatico che sarà al centro dello studio di Kuang-hsing Chen²³. Lo studio analizza i movimenti di deimperializzazione che interessano sia i colonizzati sia i colonizzatori, ponendo particolare attenzione «in the domains of culture, the psyche, and knowledge production»²⁴ e dunque deviando da uno sguardo immediatamente politico. Per questa ragione, la decisione di restringere il campo al cinema dell'Estremo Oriente (e giapponese in maniera più diffusa) sorge dalla convinzione che il “residuo” veicolato dall'immagine – “ufficiale” o *underground* che sia – possa mettere in luce aspetti inediti della realtà che si intende esaminare. O, meglio, *delle* realtà, dal momento che si prenderanno le mosse dalla teoria delle modernità multiple elaborata da Shmuel Eisenstadt. Secondo lo studioso israeliano, benché il programma culturale della modernità si sia sviluppato in Occidente ha dimostrato una notevole forza espansiva e rizomatica, divenendo, attraverso delle variazioni attorno al suo nucleo originario, un processo ormai non più ascrivibile all'emisfero che l'ha prodotto.

In *Origine e senso della storia*, Jaspers propone l'esistenza di un periodo assiale, un momento della storia universale, databile intorno al 500 a.C., in cui tutte le principali civiltà mondiali (Grecia, Iran, Palestina, Cina e India), affrontando il problema dell'Essere nella sua interezza “abbracciante” (*Umgreifende*) e seppur partendo da premesse differenti, sarebbero approdate a delle concezioni esistenziali molto simili, tanto da spingerlo a parlare di ottica comune. Tale proposta, tanto suggestiva quanto stimolante e problematica, può ancora oggi risultare preziosa soltanto previa esclusione di un unico asse transculturale. Benché immersi in un periodo storico in cui la tendenza alla categorizzazione essenzializzante costituisce ancora la strategia più rassicurante, l'avvento di un secondo periodo assiale non può essere considerato un punto di arrivo. Infatti, con tutte le riserve concettuali e le differenze culturali fortunatamente irriducibili, è chiaro che il panorama mediale odierno accelera il processo di “assializzazione” mondiale: ciò che manca, come

²³ K. Chen, *Asia as Method. Towards Deimperialization*, Duke University Press, Durham-London 2010.

²⁴ *Ivi*, p. VII.

rimarcato da Todorova – a partire dall’utopia concreta di Ernst Bloch e dalla *Ungleichzeitigkeit* (“non contemporaneità”, reso spesso in italiano con “anacronismo”) di Koselleck – è uno studio strutturato delle società orientali che prenda le mosse dalle concezioni “autoctone” di tempo, ritmo e cambiamento. Si tratta innanzitutto di un problema di punto di vista, insomma: nozione che in questa sede non è da intendere soltanto nella sua più immediata accezione narratologica, ma soprattutto in quella estetico-formale.

In chiave politologica, invece, Parag Khanna ha sottolineato che «nel XXI secolo, si sta formando un nuovo strato sedimentario nella geologia della civiltà globale: l’asianizzazione». E vedere il mondo dal punto di vista asiatico significa «superare decenni di ignoranza accumulata – e consapevolmente coltivata», dal momento che «l’Asia continua a essere osservata attraverso dei prismi occidentali e a essere giudicata secondo delle incrollabili narrazioni occidentali». Pertanto, così come «la conseguenza dell’europeizzazione e della successiva americanizzazione del mondo [...] è che la maggior parte dei paesi è stata fortemente plasmata dall’Occidente», allo stesso modo «[u]n nuovo strato di “asiaticità” si sta insinuando nell’identità e nella vita quotidiana delle persone». Tuttavia l’asianizzazione non dovrebbe essere intesa come una minaccia, ma «come un ulteriore strato di pittura su una tela densamente colorata», l’attualizzazione di una visione policentrica palpitante nello *scarto* operato dall’immagine, nell’intervallo *tra* le immagini. In questo senso le modernità multiple e l’idea – non soltanto affascinante ma anche strenuamente pratica – della “simultaneità del non-contemporaneo” delineata dagli studi di Koselleck ci pare trovi un terreno fertile proprio nel cinema, osservando il dipanarsi di un flusso audiovisuale che fa della sincronia il suo punto di partenza tramite cui «raccontare la coevoluzione di culture diverse e apprezzare la loro reciproca influenza»²⁵. Esso genera un movimento ondivago che riflette sul “problema della diacronia”, tipica dello storicismo.

Analizzando la messa in quadro, il modo peculiare di inquadrare proprio del cinema dell’Estremo Oriente, emergono le sue qualità profondamente grafiche. Fin dalla sua nascita, esso ha sfruttato la conformazione delle case e degli ambienti

²⁵ Tutte le citazioni di questo capoverso sono tratte da P. Khanna, *Il secolo asiatico?*, tr. it. Fazi, Roma 2019, ePub.

tradizionali, cercando di organizzare una *messinscena pluristratificata* che, creando una *narrazione parallela* a quelle delle immagini e della storia dipanantesi, può essere quasi considerata extra-diegetica o persino anti-diegetica²⁶. Tra le immagini stesse non sussiste un rapporto di sola identità o differenza, ma una «*connessione paradossale* fatta di prossimità e lontananza, determinata dal fatto che le cose sono “forme” che scaturiscono dal “ritmo” di essere e non-essere»²⁷. L’immagine cinematografica è per sua propensione duplice e tale duplicità si riscontra proprio nella sua natura temporale. Nell’immagine-cristallo deleuziana, infatti, traspare l’operazione fondamentale del tempo che si scinde in passato che si conserva e presente che passa tendendo verso il futuro. Il tempo così inteso è, bergsonianamente parlando, un tempo non cronologico, un frammento di tempo allo stato puro²⁸. Dato che l’analisi dialettica cui sottoporre il flusso audiovisivo e i transiti intercontinentali sembra essere uno strumento inaggrabile, è bene chiarire di che tipo di dialettica si tratti.

Le caratteristiche tipiche della dialettica processuale assecondano il «processo di sviluppo del mondo storico»²⁹, mentre la dialettica locativa (teorizzata da Nishida e Tanabe) precede e sussume il movimento processuale, “localizzando” il luogo in cui si concretizza il luogo metafisico. In questa sede non si intende dunque assecondare un movimento dialettico che avversi Occidente e Oriente come due categorie dello spirito né, facendo ciò, si tenta di attribuire a ciascuna delle caratteristiche peculiari. Al contrario, la dialettica locativa qui praticata richiede di operare entro questo scarto, contro il luogo metafisico dell’opposizione tesi/antitesi. Essa sarà altresì una dialettica poetica che crea dei concetti a partire da oggetti osservati nel pieno della loro attività all’interno della realtà, anziché operare una

²⁶ In tal senso si guarda ad alcune opere che, realizzate in momenti storici avversi, trovano il modo di aggirare i vincoli (politici e di formato) attraverso tali espedienti formali. Nel contesto giapponese si pensi, ad esempio, alla produzione cinematografica nell’epoca del nazionalismo Shōwa (dagli anni Trenta alla fine della Seconda guerra mondiale) e al filone erotico (*pinku*), cresciuto esponenzialmente negli anni Sessanta, tramite cui i giovani poterono portare avanti un discorso estetico-politico.

²⁷ D. Liguori, *Il sonno di nessuno. Rilke e gli haiku*, in *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Palermo 2011, p. 124, online all’indirizzo <http://www.siestetica.it/download/Premio2011DIG.pdf> (Consultato il 23/12/2019). Corsivo presente nel testo.

²⁸ Cfr. D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 23-34.

²⁹ K. Kosaka, *Vari aspetti del Nulla Assoluto nelle filosofie di Nishida e Tanabe*, a cura di M. Cestari, in «Kervan – Rivista Internazionale di studi afroasiatici», n. 7-11, 2010, p. 13.

sintesi *in vitro* incapace di trasformare ciò che osserva. Intendere il cinema estremorientale come metodo vuol dire pertanto predisporre il luogo adatto – o forse crearlo *ex nihilo* – entro cui adottare i mezzi adeguati ed «essere giusti verso il gigantesco materiale extra-europeo»³⁰, senza livellare le specifiche testimonianze. Bisogna quindi “provincializzare l’Europa” dando fattivamente voce ai “passati subalterni” – che sono parte della contemporaneità e alla quale forniscono nuovi punti di vista – senza sottoporli al vaglio periodicizzante e alle categorie epistemiche della modernità europea: «Provincializzare l’Europa nel pensiero storico significa lottare per mantenere in uno stato di tensione permanente un dialogo tra due punti di vista contraddittori»³¹.

Emerge una proposta di lavoro che aneli a riunire al contempo teoria della pratica e pratica della teoria. Facendo tesoro dell’esperienza warburghiana, si ambirebbe alla creazione di un atlante delle immagini in cui il concetto cardine della sincronia venga riletto nella sua “diacronicità”, cioè osservando, a livello storico, le “evoluzioni” del linguaggio cinematografico per dimostrare però come queste non seguano una scansione ordinata, muovendosi secondo una linea del tempo irreversibile dove ogni elemento è separato. Entrando in contatto – in collisione? – con la sua «intrinseca temporalità» sarà in tal modo percepibile «lo scambio tra l’immagine e ciò che essa non è ancora, o non è più»³². Le sovrapposizioni e gli scarti – e i pieni, ma anche i vuoti da esse prodotti – che si risconteranno continuamente attraverso un’indagine di questo tipo avranno modo di non rimanere a uso esclusivo di un cantiere teorico-filosofico avulso dalla realtà, ma di essere riconosciuti nel pieno della loro qualità e rilevanza fenomenica. Giacché, non solo l’immagine, ma altresì «“la vita”, nella propria molteplicità spazio-temporale è [...] “assolutamente sintetica”. In essa esterno e interno, visibile e invisibile passano l’uno nell’altro per poi nuovamente separarsi, come i poli di un elastico: “*tutto ciò che è sintetico è elastico*”»³³. Altra specificità è rappresentata dal movimento –

³⁰ M. Farnesi Camellone, *Contemporaneità e non-contemporaneità di Ernst Bloch. Una filosofia politica in eredità*, in «Filosofia politica», n. 2 (2016), p. 349.

³¹ D. Chakrabarty, *Provincializzare l’Europa*, tr. it. Meltemi, Roma 2004, p. 334.

³² A. Barale, *Cose di un altro mondo. Oriente e Occidente in Novalis e Warburg*, in *Premio Nuova Estetica*, cit., p. 124.

³³ I virgolettati ricorrono nel *Grande quaderno di studi fisici* di Novalis e sono presenti in *ivi*, p. 36. Corsivo non presente nel testo.

protrattile e retrattile, reversibile – riscontrabile allorché si decida di tracciare una cartografia d'intensità, alla ricerca di un *continuum* audiovisuale tra forme e stili cinematografici di epoche distanti (nonché di tradizioni e latitudini diverse): ciò emerge, come si è tentato di fare in maniera abbastanza rapida, seppur limitandosi alla sola teoria dell'analisi filmica, ma potrebbe altresì rilevarsi in termini di ricorrenza di specifici *pattern* visivi.

Per tali ragioni, lo stesso termine “Asia” dovrà essere sottoposto al procedimento di *bracketing*³⁴, una virgolettatura e/o parentesizzazione che non è un semplice espediente epistemologico, ma ha a che fare con l'utopia concreta, con l'altrove immanente di cui si seguono le tracce (Bloch), con l'astrazione reale (Marx). In questo senso il *bracketing* culturale – che porta a inabissare anche i termini “cinema” e “metodo” (includendone più accezioni e sfumature, estrudendolo da un coacervo di definizioni d'altri tempi e luoghi) – potrebbe permettere di arrivare al “post-Asia”³⁵ che, come il post-moderno, è una presa di coscienza, di consapevolezza della macchinosità delle definizioni essenzializzanti. Una presa di coscienza epistemologica, prima ancora che spazio-temporale, secondo cui al “post-Asia” farebbe da contraltare la nozione di “*post-western*”. Tuttavia, per liberarsi dal sortilegio del linguaggio, il “post” dovrà dimostrarsi capace di agire direttamente sulla materia trattata e uscire dal perimetro rassicurante del laboratorio in cui l'analisi trova la sua realizzazione unicamente sul piano linguistico. Isolare domini specifici di significati e connotazioni per rendere il cinema estremorientale un catalizzatore tramite cui indagare la realtà mediale contemporanea.

Intendere il cinema estremorientale come metodo implica non soltanto il considerare l'Oriente in quanto “origine”, ma altresì il ripartire dal metodo della conoscenza che, secondo Carlo Cellucci, è un tema «ignorato dalla filosofia contemporanea»³⁶. Il *metodo* – termine che ha assunto per la prima volta un connotato tecnico con Platone – è qui impiegato per condurre uno specifico esperimento di pensiero ricorrendo a «un procedimento che è comune ad arti

³⁴ Il termine è impiegato dal filosofo giapponese Karatani Kōjin per rileggere il pensiero kantiano, impiegando il concetto di *epoché* così come inteso dalla fenomenologia.

³⁵ Per una disamina della nozione si rimanda a I. Ang, *Not yet Post-Asia. Paradoxes of Identity and Knowledge in Transitional Times*, in «Asian Cinema», vol. 25, n. 2 (2014), pp. 125-137.

³⁶ C. Cellucci, *Alcuni momenti salienti della storia del metodo*, in «La Cultura», n. 3 (dicembre 2019), p. 353.

differenti [...] e perciò è indipendente dalla particolare arte in cui viene impiegato»³⁷. Se si avvia un cammino avanzando alcune ipotesi preliminari, si confida che attraverso il metodo non solo tali ipotesi trovino giustificazione, ma, soprattutto, che si possa giungere alla scoperta e all'*invenzione*. È stato proprio il declino del metodo a condurre alla separazione concettuale tra scoperta e invenzione, ostacolando la ricerca di nuovi procedimenti tramite cui acquisire nuove conoscenze. Attraverso un *case study* particolare, qual è il cinema estremo-orientale, si cercherà «di indagare come si acquisiscono nuove conoscenze, e di trovare nuovi procedimenti per acquisire nuove conoscenze»³⁸. L'analisi filmica presenta inoltre un importante risvolto epistemologico, poiché testimonia che l'«acquisizione delle conoscenze» non dovrebbe essere «relegata nel regno dell'irrazionalità»³⁹, bensì a un processo di form-azione stilistica.

Per tornare a Mizoguchi Yūzō, fare dello studio del cinema estremo-orientale un metodo significa insomma porre enfasi sul *multiversum* e sullo sviluppo di una dialettica pluri-temporale/spaziale/ritmica. Come scrive Bloch: «Le vive culture extraeuropee possono essere rappresentate, secondo un concetto storico-filosofico, senza violenza europeizzante o anche soltanto senza quel tentativo di livellamento di quanto hanno prodotto per la ricchezza della natura umana»⁴⁰. E questo alla luce del fatto che:

[P]er quell'*humanum* in divenire, ultimo, preminente punto d'arrivo del progresso, tutte quante le culture della terra, insieme al loro sostrato ereditario, sono esperimenti e testimonianze variamente importanti. Esse non convergono perciò in una cultura già presente in qualche luogo, sia pure una cultura "dominante", preminentemente "classica", che per la sua qualità [...] sarebbe già "canonica". Le passate, presenti e future civiltà convergono unicamente in un *humanum* non ancora sufficientemente manifesto, ma sufficientemente prevedibile⁴¹.

³⁷ *Ivi*, p. 354.

³⁸ *Ivi*, p. 376.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ E. Bloch, *Differenziazioni nel concetto di progresso*, in *Dialettica e speranza*, tr. it. Vallecchi, Firenze 1967, p. 33.

⁴¹ *Ivi*.

Stare dalla parte della convergenza implica dunque affermare il primato del vuoto e della lacuna, sbarazzandosi delle ontologie (azione vs. contemplazione) in favore di quello che si potrebbe definire un “metodo ontologico”, facendo dell’analisi una questione politico-poietica. Più che stabilire che cosa sia il cinema estremorientale o studiare immagini dal “contenuto” politico, s’intende rimarcare il potere estetico – e dunque politico – dell’immagine, eludendo la dialettica autosufficiente che relega il cinema asiatico dalla parte della contemplazione e quello euro-americano da quella dell’azione. Per tali ragioni si ritiene che lo studio della produzione cinematografica dell’Estremo Oriente possa costituire un *exemplum* calzante per sondare “che cosa può” il cinema, seppur tenendo conto, ad esempio, dell’esperienza giapponese che, in seguito alla riapertura dei propri confini e l’avvio di un acceleratissimo processo di occidentalizzazione necessario all’acquisizione di competenze e tecniche, ha preteso di riscoprire il proprio passato. In tal modo ha lambito però una dimensione atemporale e mitica – frutto di orientalismo interiorizzato – in cui persino nozioni estranee al proprio sistema venivano costruite e introiettate a partire da una pura exteriorità fenomenica inafferrabile e/o incomprensibile.

1.2 Verso una mimesis formale. Narrazione e storytelling

Se la nozione di tempo allo stato puro che soffia entro i bordi dell’inquadratura tende alla valorizzazione dei tratti “formali” dell’immagine cinematografica, si ritiene altresì doveroso soffermarsi sugli effetti che una simile nozione produce in termini narrativi. La tendenza “romanzesca” che caratterizza gli studi sull’avvento della modernità cinematografica, condensati attorno alla teoria del romanzo lukacsiana, è ancora considerata una chiave di lettura insuperata (e forse dogmaticamente, insuperabile) per interpretare l’oggetto cinematografico. Infatti, per Lukács il romanzo esalta il «valore proprio dell’interiorità», e il suo contenuto è «la storia dell’anima»⁴², forma in cui la composizione si sfalda in una serie di avventure atomizzate accomunate dalla presenza di un personaggio attorno al quale

⁴² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, tr. it. Se, Milano 2004, pp. 140-141.

prendono avvio o vi si raggrupmano. La scrittura romanzesca si cristallizza quindi attorno al nucleo “personalmente impersonale” affine alla modernità cinematografica che si contraddistingue per il progressivo allentamento del legame senso-motorio tra personaggio e mondo. A esclusione di alcune opere in cui il ridimensionamento o persino l’abbandono dei propri personaggi è consentito, la struttura romanzesca tende a cercare una verità affinché gli elementi di cui si compone possano avallare una precisa “economia narrativa”.

Introducendo la distinzione proposta da Frank Kermode tra mera successione indifferenziata (*chronos*) e tempo della “differenza”, proprio degli «high days and holidays; red-letter days» (*kairos*)⁴³, si affermerà che anche le più nette divagazioni e le progressioni più astruse e cervelotiche (che giungono ai *subplot* nonché alle deviazioni e ai reinnesti seriali) finiscono per far mutare *chronos* in *kairos*. Così, le linee e gli elementi che avrebbero dovuto suggerire lo spessore “reale” della quotidianità creano un’epica del contemporaneo, dell’interiore, favorendo una ricostruzione efficace mediante la scrittura che, attraverso la mediazione di un linguaggio impersonale ma chiaramente intelligibile, possa rendere accettabile la trasformazione del modello finzionale in una diretta emanazione di *kairos* allo stato puro che, altrimenti, sarebbe percepito come falso in relazione al nostro senso di temporalità⁴⁴.

Da qui la necessità di operare una distinzione terminologica che renda ancora più perspicua la polarizzazione kermodiana: dalla parte del *chronos* e seguendo le “tracce” di Ernst Bloch. Il pensiero blochiano ha riscontrato a più riprese, e con diversi accenti nel corso dei decenni, l’imporsi della “narrazione”, intesa come quella peculiare declinazione del linguaggio, più vicina alle operazioni del parlare e dell’ascoltare, che opera come una sorta di «correttivo della scrittura»⁴⁵, e non viceversa, come si è soliti credere. La narrazione così intesa è dunque distante dallo *storytelling*, poiché si propone di segnalare quanto eccede il pensiero: essa si sporge «sulla sfera della vita e dell’azione dei singoli, sulle crepe e le lacune del reale»⁴⁶, senza fare affidamento sulla ricostruzione. Del resto, la ricostruzione verbale era

⁴³ F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, New York 2000, p. 192.

⁴⁴ *Ivi*, p. 196.

⁴⁵ L. Boella, *Pensare e narrare*, prefazione a E. Bloch, *Tracce*, tr. it. Garzanti, Milano 2015, ePub.

⁴⁶ *Ibidem*.

già stata declassata ai tempi di *Rashōmon* (Kurosawa, 1951) che, grazie al supporto essenziale delle immagini, va oltre la dimostrazione del pirandellismo proprio della condizione umana, cui invece lo *storytelling* dedica spesso anima e corpo.

Nella direzione dello *storytelling* si muove invece un autore come Charlie Kaufman. Da sempre attratto dalla purezza adamantina e dalla precisione chirurgica della sceneggiatura, Kaufman ha cercato da un lato di elevarla a opera poetico-letteraria autosufficiente, mentre dall'altro, avviando una carriera da regista-adattatore dei propri *script* sembra muovere un'accusa nei confronti della figura di "mestierante" più sopravvalutata dell'industria cinematografica. Mentre le teorie del cinema come arte romantica che prendono le mosse dalle riflessioni sulla fotogenia epsteiniana rimarcano il ruolo dirimente dello stile registico, capace di trasfigurare la realtà quotidiana, Kaufman sembra riscontrare la sostanziale prevedibilità dell'impresa registica, riducibile alla contrapposizione tra visibile e invisibile, in campo e fuori campo, detto e non detto. Da *Synedoché, New York* (2008) a *Sto pensando di finirla qui* (2020), Kaufman ha curato la messinscena (di tre) delle proprie sceneggiature, quasi a dimostrare come lo stile registico sia soggetto ai capricci dello *storytelling*, alla visionarietà della parola, la sola, vera inventrice di "mondi". Abile cesellatore del verbo, Kaufman ha rivoltato dall'interno, con la sapienza autoriflessiva dello scrittore, il paradigma della sceneggiatura – dai tre atti alla figura monolitica dell'eroe – già ai tempi di *Essere John Malkovich* (1999) e *Il ladro di orchidee* (2002), entrambi diretti da Spike Jonze. Eppure, a differenza delle sceneggiature messe in scena da terzi, le opere scritte e dirette da Kaufman finiscono per rimanere impigliate nelle "trame" intricate della penna che cerca di eludere i vincoli mimetici, la grana grossolana dell'immagine figurativa. La tensione dialettica tra immagini e parole, stile audiovisuale e unità aristoteliche non si risolve nel Luogo dell'Assoluto Nulla nishidiano in cui le contrapposizioni dualistiche scompaiono, ma si arena in un Nulla Relativo, in seno a un movimento dialettico che giunge alla sintesi cercando di fagocitare i vari elementi, ma senza approdare a una dimensione che – in senso deleuziano – potremmo definire *figurale*.

Ne consegue che quello di Kaufman è un cinema da “spiegare”, soggetto a semiosi illimitata⁴⁷, mentre le opere apparentemente affini di David Lynch, ad esempio, prosperano nel loro habitat ideale, nel fondo nero, grumo non sintetizzabile del gesto pittorico-figurale. La creazione di mondi, le “doppie punte” del reale sopraggiungono dunque non soltanto nei film apertamente onirici (da *Eraserhead*, 1977 a *Inland Empire*, 2006), ma altresì nel capolavoro “realistico” *Una storia vera* (*The Straight Story*, 1999, Figura 1). Qui Lynch si basa su un fatto realmente accaduto e racconta la storia di Alvin Straight – “*in a straight fashion*”, sembra dirci Lynch, evitando il sogno di «dark and troubling things»⁴⁸ – a prima vista rinunciando al suo simbolismo abissale: ma è proprio in questo film che le “doppie punte” del reale si increspano ancora più in fretta, fino all’indomabilità. Nel lento viaggio a bordo di un trattorino rasaerba Alvin Straight percorre quasi 400 chilometri, incontrando “campioni di umanità” che, come lui, sono figure gloriose della resistenza sisifea alle logiche opportunistiche della produzione, dell’economia, degli affetti, nonché della diegesi rigidamente intesa.

Per proseguire la metafora rashomoniana, si potrebbe dire che mentre lo *storytelling* aspetta che la pioggia dell’indistinzione cessi per far emergere la verità malgrado tutto, la narrazione – procedimento più intimamente kurosawiano – ama e perciò indugia sulla sospensione, sull’ordine non raggiunto (verso il quale, tuttavia, permane un afflato etico, un nichilismo attivo che possa generare un miglioramento della condizione umana), sulla natura ek-statica ed estetico-formale dello spettacolo cinematografico: sulle gocce che riempiono i solchi del terreno che, come specchi, captano e intercettano le rifrazioni del mondo circostante e ne restituiscono una miniaturizzazione ulteriore rispetto a quella dell’inquadratura, ossia la zona pre-disposta entro cui proliferano re-incorniciature – *surcadrages*, *aperture framing* – dell’imprevisto, dell’invisibile, dell’eccedente.

Il cinema estremorientale è dunque metodo per accostarsi ad alcune realtà relegate a un semi-fuori campo, a un filmico che diventa visibile quasi per capriccio: una pennellata esotizzante che ambirebbe ad assimilare e discernere intere culture

⁴⁷ In tal senso queste opere sarebbero ascrivibili alla categoria del “visuale” così come inteso da Daney e teorizzata da De Gaetano.

⁴⁸ <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/22/david-lynch-eraserhead> (ultimo accesso 26/02/2021).

a partire da pochi tratti abbozzati. Ed esso è ancora metodo per cogliere, in un'ottica ancora più espansa, l'essenza del cinema che, come rimarca Jacques Rancière commentando il saggio ejzensteniano ⁴⁹ *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, «può essere trovata ovunque nell'arte giapponese»⁵⁰.

La rappresentazione romanzesca, anche quando svincolata dal soggetto percipiente è ancora improntata alla somiglianza e alla modalità dello “stare per” il soggetto mancante, al naturalismo, inteso come patina calata sopra ai fenomeni pienamente impersonali al fine di “naturalizzarli”, accogliendoli nel medesimo reame dell'umano-agito. La passività, infatti, nella letteratura e nella pittura, è sempre un traguardo raggiunto mediante l'azione e, se applicata al cinema, saremmo di fronte a quello che Rancière definisce “cinematografismo letterario”⁵¹. Pur non ricusando la pulsione simbolica delle immagini, la narrazione ha invece una ricaduta immediata sulle forme che plasmano l'inquadratura. In essa, *chronos* e *kairos* vivono in una relazione di uguaglianza, in cui a essere valorizzato non è né un termine né l'altro, ma proprio tale intervallo che mantiene i due termini sullo stesso piano. Il cinema è l'arte che magnifica l'*intervallo* – attraverso la messinscena, la composizione formale dell'immagine e il montaggio – tra le inquadrature. Quello di intervallo è pertanto un concetto prezioso che accompagnerà la presente ricerca sia in sede specificamente teorica sia nell'analisi stilistica. Quando Rancière afferma che «il cinema [...] mostra ciò che mostra»⁵² non intende certo rimarcare l'ovvio, ma rendere tangibile la differenza tra il rigore aristotelico dell'intreccio – della mimesi intesa come “imitazione assoluta” – e la corporeità, la gestualità che, nonostante i vincoli previsti dagli schemi narrativi, si sottraggono continuamente all'«universo etico»⁵³ che dà senso al rigore strutturale dell'azione. Persino un genere cinematografico fortemente codificato come il western è abitato da uno “scarto essenziale”, tale che

⁴⁹ Com'è noto il grande cineasta sovietico criticava aspramente il cinema giapponese coevo che considerava come l'unica forma d'arte a non mettere in atto il principio ideogrammatico e, per questo, incapace di realizzare opere pienamente cinematografiche (e dunque pienamente giapponesi?).

⁵⁰ J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it. ETS, Pisa 2006, p. 36.

⁵¹ Cfr. Id., *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, tr. it. Pellegrini, Cosenza 2013.

⁵² *Ivi*, p. 35.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

è proprio la perfezione non intaccata dello schema senso-motorio a lasciare tralucere il caos della vita.

A dispetto delle intenzioni, difatti, leggere uno scarto o un intervallo tra il cinema classico e quello moderno, e soprattutto tra un'estetica dell'azione e una della contemplazione, finisce con il perorare la "causa dialettica", quel dualismo cartesiano che, per non rimanere sospeso andando a intaccare la praticabilità delle tassonomie dell'immagine, dovrebbe risolversi in una sintesi (*Aufhebung*) in fin dei conti incapace di superare le diadi "conservando" l'essenza dei concetti.

Tale preoccupazione è stata al centro delle riflessioni filosofiche della Scuola di Kyōto, guidata da Nishida Kitarō, il quale si è confrontato con il problema dell'"eredità di Cartesio" e, da qui, con l'edificio dialettico al cuore della filosofia hegeliana. Mentre il filosofo di Stoccarda ritiene che con Cartesio si sia inaugurato il pensiero moderno, finalmente sfrondata dai cascami misticheggianti, colui grazie al quale «dopo lungo errare sul pelago infuriato, possiamo gridare 'Terra!」⁵⁴, Nishida si è dedicato all'elaborazione di una "dialettica locativa" che, a differenza di quella "processuale", prevede che il Soggetto si trovi «coinvolto nel processo, senza approdare a un momento *successivo* e finale, in cui la Ragione riassorbe tale movimento nello splendore della propria totale autotrasparenza»⁵⁵. Quello di *luogo*, infatti, è un concetto "*epoch-making*" che secondo Nishitani Keiji, filosofo e allievo di Nishida, non solo segnala una svolta nel pensiero del maestro, ma costituisce il primo tentativo sistematico di «introdurre l'orizzonte del pensiero orientale all'interno del discorso filosofico contemporaneo»⁵⁶. Attraverso tale concetto, Nishida si propone di "decostruire" i dualismi che caratterizzano – e spesso tormentano – il pensiero occidentale: materia e forma, potenza e atto, universale e particolare; insieme ovviamente al dualismo originario che lega soggetto e oggetto, per aprire uno spazio alla "cosa in sé", ossia al limite invalicabile per la conoscenza sensibile-intellettuale. Come ha più volte sottolineato Rancière, il cinema e l'arte romantica sono particolarmente affini, dal momento che le due arti condividono la preoccupazione poetica di congiungere il «potere della parola prestatato alle cose

⁵⁴ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, vol. 3, tomo 2, tr. it. La Nuova Italia, Firenze 1964, p. 66.

⁵⁵ M. Cestari, *Nishida Kitarō, ovvero la complessità del conoscere*, introduzione a K. Nishida, *Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità di Cartesio*, Cafoscarina, Venezia 2001, p. 16.

⁵⁶ E. Fongaro, *Introduzione*, in K. Nishida, *Luogo*, tr. it. Mimesis, Milano 2016, ePub.

mute e il potere di riflessione su se stessa che viene accordato all'opera»⁵⁷. E, continua Rancière, per quanto la tensione dialettica sia costitutiva sia nella composizione estetico-figurale delle immagini sia nel montaggio concatenatore:

È noto come Hegel, nelle sue *Lezioni di estetica*, avesse contestato radicalmente questa pretesa. A suo parere infatti il potere della forma, il potere del “pensiero fuori da se stesso”, proprio dell'opera era in contraddizione con il potere di riflessione su di sé che è proprio del pensiero concettuale, del “pensiero in se stesso”⁵⁸.

Il cinema – che annulla (riconfigurando) le opposizioni all'insegna dell'equivalenza – diviene un metodo per pensare la tendenza alla giustapposizione propria della cultura orientale (e, come sottolineato da Mario Perniola, giapponese in particolare), mettendo alla prova il pensiero e le categorie tassonomiche. Pertanto, alcuni concetti quali simultaneità, coappartenenza, inter-individualità, ricorrenti nell'opera critica del sinologo François Jullien – che considera i concetti dei “cantieri filosofici” sempre fieramente *inachevé* – non sono stati soltanto “pensati” in Oriente, ma sono impiegati con costanza nella prassi cinematografica.

Tale tensione tra interno ed esterno che connota tutte le manifestazioni socio-politiche e culturali è stata espressa in grado massimo mediante il cinema, «art romantique par excellence»⁵⁹ e pertanto la sola capace di abolire «les oppositions de sujet et de l'objet, de la nature scientifiquement connu et du sentiment éprouvé»⁶⁰. La «polyvalence romantique des images» e la «puissance esthétique du cinéma» fanno sì che esso si possa sbarazzare «des normes de la représentation, de l'obligation de “faire reconnaître” mais aussi des toutes les règles qui définissent son usage»⁶¹. Il cinema dunque si sbarazza «des modes de connexion de l'intérieur et de l'extérieur, de la cause et de l'effet, en bref de tout le système psychologique de la vraisemblance, liés au monde représentatif de l'art»⁶². Le opposizioni si

⁵⁷ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 224.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 224-225.

⁵⁹ J. Rancière, *L'historicité du cinéma*, in *De l'histoire au cinéma*, a cura di A. De Baecque e C. Delage, Complexe, Bruxelles 1998, p. 57.

⁶⁰ *Ivi*, p. 51.

⁶¹ *Ivi*, pp. 49-51.

⁶² *Ivi*, p. 51.

annullano nel segno dell'«équivalence»⁶³ – verso un'estetica del qualunque – propria dell'estetico. Perciò si guarda sovente a delle teorie elaborate nel corso degli anni Venti che, per quanto debitamente relativizzate, sono impossibili da “scartare” bollandole come ormai intempestive. Esse sono ancora oggi rivelatrici del potere estetico del cinema e ne riaccendono il suo nucleo utopico.

Anche nel suo tentativo di conformazione al sistema occidentale, il pensiero orientale si propone non solo di meditare sull'apertura originaria ma, in maniera quasi fenomenologica, di descriverne la diuturna esperienza che ne fa il corpo, senza temere la resistenza che questa esperienza porrà nel momento della sua formulazione linguistica. Il pensiero di Nishida, in questo senso, prende le mosse sia dall'intuizione samadhica della non-dualità (*samadhi* è l'unione del meditante con l'oggetto della meditazione) sia dalla “nuda attenzione” del buddhismo Theravada che consiste nel focalizzarsi sulle *forme visibili* di un oggetto. Difatti, il corpo ha sempre suscitato l'interesse del mondo orientale e, nel Novecento, i filosofi della Scuola di Kyōto sanciscono la definitiva apertura all'Occidente, intrattenendo rapporti fecondi in particolare con i pensatori tedeschi e francesi. Superando le letture scioviniste del pensiero nishidiano utilizzate al fine di sostenere il *nihonjinron* – l'unicità dei giapponesi e della loro cultura come progetto politico –, esso mostra la sua ampia portata per il suo essere al contempo “a fianco e contro” il cogito cartesiano. Per Nishida intuizione attiva significa cogliere gli oggetti come corpo, giacché «non esiste assolutamente un'intuizione che non sia formante» se non «nella testa degli epistemologi»⁶⁴. Ciò detto, sarebbe errato postulare l'esistenza del soggetto in sé o dell'oggetto in sé che andrebbe intesa come un'astrazione contrapposta alla realtà. Ancora più espressamente, nell'*Appendice al Saggio sulla filosofia di Cartesio*, Nishida dichiara: «Il pensiero non è [...] un'attività a-somatica»⁶⁵. Pertanto il corpo, biologico e storico-culturale, non permette un accesso automatico alla conoscenza e la conoscenza non è concepibile prescindendo da esso. L'intuizione attiva è «il fondamento di ogni conoscenza

⁶³ *Ivi*, p. 52.

⁶⁴ K. Nishida, *Il corpo e la conoscenza*, cit., p. 56.

⁶⁵ *Ivi*, p. 110.

esperienziale», acquisita quindi nella durata, «ossia cogliendo le cose come mutamento»⁶⁶.

In misura sempre maggiore nel corso dell'ultimo decennio, ancora prima di soffermarsi sull'analisi stilistica e formale, gli studiosi di cinema estremorientale si sono focalizzati sulle implicazioni teoriche inaggirabili per poter avviare uno studio consapevole che non riconduca realtà altre entro un prisma a esse alieno. Infatti, con una logica – e una struttura linguistica – afferente all'emisfero greco-occidentale non è possibile, come rilevato da Nishida, esprimere l'esperienza logico-ontologica delle culture estremorientali. La storia di questo *impasse* è ripercorsa da Karatani, il quale afferma: «Said's work makes the Orient seem like the Kantian "thing-it-self", unrepresentable»⁶⁷. Se si tiene in considerazione la crescente apertura – parzialissima e relegata a specifici ambiti, per quanto su scala "global" – alle culture orientali (dalla calligrafia allo Zen, dai massaggi alla cucina), appare subito evidente il confinamento surrettizio di un'intera area geografica entro uno spazio storico che implica «a certain bracketing of the concerns of pedestrian Japanese» e, dunque, un relativo disinteresse per quanto concerne «real lives and struggles inherent in modernity»⁶⁸.

Si ritiene che il cinema sia l'arte capace di sfruttare tutte le potenzialità di una figura retorica classica, la *sillessi*, che consiste nel considerare un'espressione al contempo in senso letterale e figurato. Nello specifico cinematografico, gli elementi (la situazione specifica e il mondo simbolizzato) sono mantenuti «nella loro disgiunzione e l'occhio nell'incertezza di quello che vede»⁶⁹. L'uomo immerso *nelle* realtà è così osservato nella sintesi disgiuntiva che dovrebbe già tralucere fin dalle primissime fasi del movimento dialettico.

Da qui l'esigenza di non considerare il romanzesco – che si contraddistingue per il suo naturale «eccesso di visualità»⁷⁰ – come una modalità espressiva propria della modernità cinematografica e, parallelamente, di porre l'accento sulle forme della narrazione. In base alla struttura affabulatoria adottata, la narrazione riconfigura il *gesto causale*, massima espressione del costrutto aristotelico, in *gesto casuale*. Non

⁶⁶ Ivi, p. 30.

⁶⁷ K. Karatani, *Uses of Aesthetics. After Orientalism*, in «boundary 2», vol. 25, n. 2 (1998), p. 160.

⁶⁸ Ivi, p. 146.

⁶⁹ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 42.

⁷⁰ Id., *Scarti*, cit., p. 75.

è possibile demarcare il momento in cui l'azione è diradata, parossisticamente accentuata o ricsusata a favore della piattezza reale dell'evento. E ciò non è possibile neppure nel cinema cosiddetto "documentario". Intreccio ed evento, insomma, non sono termini antitetici ma coestensivi. Pertanto *La donna che visse due volte* (Hitchcock, 1958, Figura 2) non è il film che mette in crisi l'immagine-movimento deleuziana, ma la dimostrazione esemplificativa della presenza della *balade* nel movimento-azione perfetto. Il gesto sospeso e l'inibizione motoria presenti nel cinema hitchcockiano non turbano la struttura mimetica propria delle azioni finalizzate, anzi la esaltano, svelando la natura "finzionale" della forma. La *finzione*, come la *fictio* giuridica, non è imitazione fittizia ma un procedimento di equiparazione tra verità reale e verità "legale", ossia quella del principio ordinatore che *stilizza* una verità trascendente per renderla percepibile. Del resto lo stesso stile trascendentale al centro della disamina schraderiana è tale in quanto "stilizza", liberando il potenziale delle immagini in seno alla storia narrata. Al cinema, l'evento non è *ingenerato*, ma è *creato* mediante la frammentazione dell'azione: è un arte-fatto. Per tale ragione la mimesi contiene già *in nuce* il germe dell'uguaglianza (Rancière) – instillato per mezzo dello *stile*, della *poiesis*, della sapienza artigianale dell'artista – tra significativo e insignificante, così come la logica rappresentativa contiene la *poiesis* mimetico-contemplativa.

In questo senso, costituisce un caso affatto particolare – mediano in relazione alla presente disamina, tra *fiction* e formalismo compositivo, narrazione e inquadratura – *Woman on the Beach* (Hong, 2006). Quest'opera per certi versi segnala il passaggio a una nuova fase – più apertamente metacinematografica – nella filmografia del cineasta coreano Hong Sang-soo, culminante con *Like You Know It All* (2009) e con il celebre *In Another Country* (2012). Benché l'elemento metacinematografico sembri limitarsi alla presenza di un personaggio-regista, traspare fin dall'inizio una fitta trama di rimandi che spingono a interrogarsi circa la natura finzionale e la possibile "messa in abisso" dei fatti tale da determinare la complessiva metacinematograficità dell'opera⁷¹. Ci si chiede se quello che appare sullo schermo possa già essere frutto di una messinscena e ancora, nella seconda

⁷¹ Per un'analisi più dettagliata della componente autoriflessiva rimando al mio saggio *La trasparenza della finzione. Woman on the Beach di Hong Sang-soo*, in «Fata Morgana», n. 44 (2021), pp. 141-147.

parte, di un *enactment* della storia vissuta in precedenza – seguendo un altro schema ricorrente dello stile honghiano, quello della doppia versione della stessa storia, volta a mostrare gli esiti differenti derivati da scelte a prima vista di scarsa importanza, affermando altresì la capacità del cinema di tra-sfigurare un percorso narrativo in pochissime mosse. Emerge così una profonda consonanza tra il cinema di Hong e quello di Resnais⁷², nel momento in cui l'autore accetta che, in fondo, non si può far altro che filmare la *finzione*, essendo la realtà e la verità ostaggi della variazione più infinitesimale, sia essa una parola o un gesto. Una simile aderenza alla narrazione realistica⁷³ determina così una messinscena che restituisce «l'impression produite au présent par un événement»⁷⁴, il quale, per poter essere osservato sul nascere dalla macchina da presa, deve essere filmato ricorrendo al livello massimo di “mediazione”, alla finzione. In un'epoca di mondi “in serie” – cui meglio si addirebbe lo schermo delle televisioni a circuito chiuso, non a caso onnipresenti in *The Woman Who Ran* (2020)⁷⁵ –, il cinema di Hong pone al centro la mobilità di uno sguardo che, fenomenologicamente, modifica lo statuto, il ruolo e il valore di ciò che osserva. Lontano dalla finzione famelica propria dello *storytelling* che all'insegna dell'anomia tutto fagocita e risputa, il cinema di Hong sposa ben volentieri il problema del punto di vista, con tutte le limitazioni e le sorprese (stilistico-narrative) che comporta (Figura 3). A essere “seriali” sono invece i suoi personaggi⁷⁶, i quali fanno capolino da un'opera all'altra, senza avere il desiderio, l'ardire e/o la capacità di creare dei mondi.

⁷² Basti pensare al caso più probante di *Smoking/No Smoking* (1993). Si ritiene comunque che l'impossibilità di filmare il reale sia un tema ricorrente nell'opera di Resnais, non solo nei film di finzione, ma persino in quelli in cui al centro vi è il “trauma della storia” tale da far riemergere dolorose “falde di passato” (da *Hiroshima mon amour*, 1959 a *La guerra è finita*, 1966), e altresì in un “documentario” come *Notte e nebbia* (1955), in cui alle immagini dei campi di concentramento fa da controcampo il girato a colori che segnala l'artificiosità (pur sempre preziosa e necessaria) del cinema e l'ingresso dei fatti nella memoria individuale e/o collettiva.

⁷³ A tal proposito scrive Park: «Le cinéma n'est plus l'*eidolon* (le simulacre) de l'*eidos* (la forme des choses). Plus encore, pour Hong, et il rejoint en cela les néoréalistes italiens, la création cinématographique doit chercher à dépasser, par sa spécificité, l'*eikon* (la copie fidèle) de la réalité», in H-T. Park, *Une lecture possible: Du cadre à la fenêtre*, in *Les variations Hong Sang-soo*, vol. 1, a cura di S. Daniellou, A. Fiant, De l'incidence, Lille 2018, p. 108.

⁷⁴ *Ivi*, p. 102.

⁷⁵ Cfr. P. Amato, A. Cervini, *La lingua muta delle cose*, disponibile online su <https://www.fatamorganaweb.it/the-woman-who-ran-hong-sang-soo/> (ultimo accesso 21/07/2021).

⁷⁶ Per questo prezioso spunto di riflessione ringrazio Antonio Capocasale.

Così come, assecondando questa accezione, seriali sarebbero le opere di Tsai Ming-liang, che girano intorno alle vite molteplici del personaggio di Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) e, in maniera ancora più ardita, uno dei film più importanti del XXI secolo, *Burning* (2018) di Lee Chang-dong (Figura 4).

Il capolavoro del cineasta coreano è infatti incentrato sull'apparizione e sull'altrettanto improvvisa sparizione di s/oggetti⁷⁷ che, probabilmente, sono creature della penna fervida dell'aspirante scrittore Jong-su. Così accade ad Hae-mi, una ex-compagna di scuola, una fatina evanescente che non ha mai indossato un orologio, appassionata praticante di mimo – dell'arte di far dimenticare che la cosa non sia presente, più che del farla immaginare qui e ora – che sembra ritornare nella vita di Jong-su per puro caso. Lei scompare, riappare e, dopo aver iniziato a frequentare Ben, uno dei tanti “Gatsby coreani” di cui non si conosce la fonte delle ingenti ricchezze, non ricompare più. Quella che potrebbe trasformarsi in una *detection* serializzata attorno alla triste sorte di una *gone girl* diventa invece, nelle mani di Lee Chang-dong, la storia dell'evaporazione di una donna, determinata da una “ebollizione finzionale” – come sembra suggerire anche il nome programmatico del gatto “Boil” – protrattasi troppo a lungo, tanto da disidratarsi avvitando su sé stessa. Significativo che il titolo stesso del film contribuisca a far perdere ogni coordinata: ciò che resta è il solo e ininterrotto “bruciare” (*burn-ing*). Come le serre incendiate da Ben scompaiono nel giro di quindici minuti diventando cenere al vento, materia che rientra in circolo e colma nuove distanze, così la rabbia e l'insoddisfazione di Jong-su ardono come una fiaccola olimpica. La frustrazione rabbiosa che anima Jong-su è sempre sul punto di confluire verso uno specifico aspetto della sua vita, ma puntualmente vira verso nuovi lidi: l'ossessione erotica nei confronti di Hae-mi che, in seguito al suo viaggio in Africa, si riduce a un vacuo onanismo; la rivalità amorosa con l'aitante Ben; l'insoddisfazione per la situazione lavorativa precaria; lo stallo creativo che gli rende difficile scrivere altro se non una lettera burocratica che dovrebbe scagionare il padre violento. Ogni inquadratura è un terreno di sovrapposizioni che generano scarti, zone di indistinzione al cui incrocio si può “sentire il battito risuonare fino alle ossa”. Boil, il gatto di cui

⁷⁷ Con tale grafismo si ambirebbe a rendere percepibile l'estensione del reame soggettuale a ogni elemento che entra nell'inquadratura, senza per questo conferire uno statuto privilegiato al soggetto umano.

dovrebbe prendersi cura Jong-su mentre Hae-mi è in viaggio, si fa allora portatore di istanze paradossali. Come il gatto di Schrödinger (e, per certi versi, di quello carrolliano del Cheshire), Boil – e con esso tutto ciò che è raccontato e/o mostrato – può contemporaneamente essere vivo e morto, affamato e inappetente, visibile e invisibile, vicino e sideralmente lontano, vero e falso. Hae-mi è davvero caduta in un pozzo da bambina? È scomparsa o è forse stata uccisa? Potrebbe essere Ben il responsabile? Boil è lo stesso gatto randagio senza nome accudito da Ben? Le domande e le risposte potrebbero moltiplicarsi, i personaggi “psicologizzarsi”, ma Lee sceglie di eludere la serializzazione, preferendo piuttosto lasciar ardere le situazioni⁷⁸.

Ora, nel VI capitolo della *Poetica* si legge che la tragedia è *mimesis praxeos*, una *praxis* «seria e compiuta [...] agita da personaggi in azione»⁷⁹. Accanto a *praxis*, Aristotele impiega spesso il termine *mythos*, intendendo con esso la *mimesis* dell'azione. Pertanto la narrazione così com'è intesa in questa sede riparte proprio dalla nozione di *mythos* nel suo indicare la «struttura degli avvenimenti»⁸⁰. Si ritiene infatti che, a differenza dello *storytelling* – incentrato sulla mera successione/scansione formale, facendo spesso ricorso a un sovraccarico “emozionale” – il *mythos* non sia riducibile alle definizioni in voga nel dibattito contemporaneo, siano esse quelle di «intreccio, trama, *plot*, *intrigue*»⁸¹. Il *mythos* è ejzenštenjjanamente un “montaggio di azioni” (*systasis ton pragmaton*), una struttura “unitaria” e “compiuta” – proprio come quella della *praxis* – tale da permettere il passaggio da una dimensione particolare (ancora una volta, quella della *praxis*) a una verità universale (mitico-mitologica), grazie al filtro della *mimesis*. La “natura compiuta” della *praxis* ha determinato l'approdo al canone di narrazione imperniato sulle cosiddette unità aristoteliche che ha vincolato per secoli lo sviluppo delle forme drammaturgiche. Per converso, la critica ha tendenzialmente considerato “sperimentali” (o in certi casi semplicemente

⁷⁸ Parte di queste riflessioni sono rielaborate a partire da P. Renda, *L'ardore e il mistero. Burning – L'amore che brucia di Lee Chang-dong*, in «Fata Morgana Web», <https://www.fatamorganaweb.it/burning-l-amore-brucia-lee-chang-dong-l-ardore-e-il-mistero/> (ultimo accesso 19/01/2022).

⁷⁹ V. Cessi, *Praxis e Mythos nella Poetica di Aristotele*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 19, n. 1 (1985), p. 45.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 56.

“amatoriali”) le forme e i generi non riconducibili a queste prescrizioni stilistiche. Per ragioni simili, il mondo dell’avanguardia, acceso dal desiderio di guardare ad universi poetici alternativi – spesso extra-occidentali – ha sovente corso il rischio di arenarsi su posizioni conservatrici⁸². È per questo che negli ultimi decenni la “vera avanguardia” ha rinunciato a una identificazione netta per trasformarsi in un’attitudine, ritrovando l’energia sia di rinunciare alla nicchia cinefila, mossa dalla sua vocazione intellettuale non sempre in buona fede, sia di riscoprire il “piacere del testo”, rimanendo discosti dalla giocosità postmoderna – troppo spesso anch’essa surrettiziamente *intello*. Da qui l’esigenza di ricollocarsi entro un perimetro e riconoscere le qualità positive del limite – come del resto accadeva nella “vera avanguardia”: dalla dodecafonia teutonica alla “scuola” surrealista, l’avanguardia si è proposta di allargare i confini, persino di alterare la forma, e non di cancellarla. Come la *mesotes* aristotelica, la prassi cinematografica rinviene la virtù tra due vizi (la forma normata, sterile ed esangue, e l’assoluta libertà che ingabbia in un informe anomico senza via d’uscita), sondando la possibilità etica di tracciare una terza via “interna”, un sentiero *tra*. E proprio tale dimensione “pratica” non deve essere ridimensionata, dal momento che, come rilevato da Schechner, l’avanguardia dovrebbe aprirsi all’imprevedibilità e persino alla sgradevolezza, mentre la “nicchiaguardia” è rivolta alla «tradizione dell’avanguardia [...] ricolma di lignaggi, stili, temi e mezzi di produzione»⁸³.

In tal senso, *Dolls* (Kitano, 2002, Figura 5) costituisce un fulgido esempio del passaggio dalla dimensione particolare (la *praxis* dei personaggi e delle storie concatenate: gli amanti, la *idol* e il suo fan, uno yakuza e il suo amore di gioventù) alla verità universale dell’amore. L’amore puro che lega le tre coppie rifiuta il sentimento caduco e incostante più vicino al romanticismo abborracciato e non trova dunque altra forma estetica confacente all’infuori del “mito”. Da qui il taglio (*kire*) di tutti gli elementi secondari, il ricorso a ellissi e fuori campo che contribuiscono a mantenere «solo l’essenziale, il movimento di base»⁸⁴, suggellato dalla caduta che si arresta nel (quasi) fermo immagine degli amanti sospesi nel

⁸² Cfr. R. Schechner, *L’avanguardia conservatrice*, in *Il Novecento dei teatri. L’attore: tradizione e ricerca*, a cura di G. Di Palma, L. Mariti, L. Tinti, V. Valentini, Bulzoni, Roma 2012, pp. 29-52.

⁸³ *Ivi*, p. 35.

⁸⁴ R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, cit., p. 28.

vuoto ancora uniti dalla corda rossa. Il “fiore autentico” che non trapassa di cui parla Zeami non esiste in natura, ma appare soltanto nell’arte ed è frutto di un taglio che si raggruma attorno a un *kata*, ossia nell’emersione di “figure stilizzate”⁸⁵ in cui si fondono gestualità e movimento. A differenza di altre opere kitaniane cui si farà riferimento più avanti nel corso di questo capitolo, in *Dolls* la reificazione segnala un ulteriore passaggio dalla «natura che precede l’intervento umano»⁸⁶ alla natura in quanto “forma ritagliata”, modellata grazie all’apprendimento di una tecnica e frutto quindi di un atto di «contemplazione estetica e azione creatrice»⁸⁷ che sfocia nella pratica artistica (*geidō*). L’amore assume così la forma imperitura di «un irreali che si mostra nel reale»⁸⁸ del sentimento amoroso vissuto.

In termini aristotelici, la *praxis* ricalca, con la sapienza formale propria della ricostruzione *a posteriori*, «il movimento, [...] la vita [...] ciò che può essere diversamente da quello che è»⁸⁹. Pertanto, la struttura narrativa (*mythos*) secondo Aristotele si propone di rendere intelligibile e carico di significati l’*hic et nunc*: il particolare è così filtrato dalla rappresentazione mimetica che lo presenta e lo rende perspicuo. Il *mythos* è dunque «principio d’ordine e rappresentazione concettualizzata dell’azione» che «offre la chiave per comprendere quello che, nella vita di ogni giorno, rimane disordinato ed incomprensibile: i *pragmata*»⁹⁰. La mimesi, l’imitazione di azioni e di vita (non di uomini e caratteri, e dunque meno vicino di quanto si pensi all’accento della commedia menandrea da cui derivano le opere paradigmatiche di “intreccio” della letteratura latina) è dunque presente ed è un momento della contemplazione. In questa direzione, la riflessione estetica e religiosa di Maritain – a cui lo stile trascendentale schradleriano guarda costantemente – costituisce un prezioso cantiere concettuale che permette di rintracciare l’unione armoniosa tra azione e contemplazione. La contemplazione cui fa riferimento Maritain, per quanto non assimilabile al pensiero induista e

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 34-35.

⁸⁶ *Ivi*, p. 34.

⁸⁷ M. Ghilardi, *La radice del sole. Dieci parole per conoscere meglio il Giappone e noi stessi*, Longanesi, Milano 2019, ePub. Come illustra Ghilardi, le culture cinese e giapponese sono protese verso il raggiungimento della naturalezza. Soprattutto in ambito nipponico tale predisposizione influenza notevolmente il mondo dell’arte, in cui prevale una visione incentrata sulla spontaneità del gesto che può essere raggiunta soltanto tramite la pratica assidua.

⁸⁸ R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 33.

⁸⁹ V. Cessi, *Praxis e Mythos nella Poetica di Aristotele*, cit., p. 46.

⁹⁰ *Ivi*, p. 58.

buddhista, è «un'autentica attività temporale»⁹¹ (come quella dello *slow cinema*, non a caso al centro della nuova prefazione di Schrader al suo *Transcendental Style in Film*⁹²) che, all'insegna di una dialettica senza sintesi, riesce ad includere la pura attività intellettuale di cui parla Aristotele e l'impassibile contemplare del *bodhisattva* orientale trasfigurandola in direzione della «contemplazione dei santi» che «non si ferma nell'intelletto, [...] ma passa al cuore attraverso l'amore»⁹³. Secondo Maritain, infatti, l'azione «procede dalla sovrabbondanza della contemplazione»⁹⁴ e, pertanto, «l'attività esteriore deve scaturire dalla sovrabbondanza di questa attività interiore»⁹⁵.

Come rimarcato da Attisani – avallando l'interpretazione della *Poetica* di Pierluigi Donini, il quale nel 2008 ha curato una nuova edizione critica del testo⁹⁶ – bisogna intendere la *mimesis* «come conoscenza attraverso l'azione»⁹⁷. Va da sé che tutte le interpretazioni che inscrivono «nel registro delle poetiche antiaristoteliche» il teatro novecentesco, «ma per estensione tutte le avanguardie, anche quelle precedenti»⁹⁸ (e non solo quelle teatrali) sono interpretazioni dimidiate. La mimesi «non può in alcun modo essere intesa come un rispecchiamento pedissequo del reale», giacché esso non aggiungerebbe nulla né renderebbe la realtà più perspicua: «Si può ancora pensare alla mimesis come a uno specchio [...], ma sapendo che il suo scopo è quello di rendere visibile l'invisibile», di «produrre la conoscenza e la percezione del vero occultato dall'immediatamente visibile»⁹⁹.

⁹¹ G. Galeazzi, *Azione e contemplazione in J. Maritain*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 72, n. 1 (1980), p. 148.

⁹² P. Schrader, *Rethinking Transcendental Style*, in Id., *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 2018.

⁹³ J. Maritain, *Action et contemplation*, in G. Galeazzi, *Azione e contemplazione in J. Maritain*, cit., p. 148. Corsivo presente nel testo.

⁹⁴ *Ivi*, p. 149.

⁹⁵ *Ivi*, p. 151. Facendo passare tale contemplazione sovrabbondante in azione si approda dunque a una «santificazione del profano» in una certa misura affine alla visione del Kracauer della *Teoria del film*.

⁹⁶ Vd. Aristotele, *Poetica*, tr. it. a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008.

⁹⁷ A. Attisani, *Della mimesis, in forma di primo editoriale*, in «Mimesis Journal», vol. 1, n. 1 (2012), pp. 1-10. L'articolo è disponibile online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/mimesis/199> (ultimo accesso 15/07/2021).

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

Scrivono Focillon: «Sempre saremo tentati a cercare nella forma altri segni che non siano essa stessa ed a confondere la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione d'un oggetto, e soprattutto con quella di segno», quando invece «il segno significa, mentre la forma *si significa*»¹⁰⁰. L'opera è insomma sempre autoriflessiva, come si avrà modo di osservare dettagliatamente nel terzo capitolo. Il *plot* è invece sempre dalla parte dell'invisibile, del supplemento che "spiega" la piattezza priva di appigli delle immagini. La buona mimesi deve allora essere *attività contemplativa* capace di scatenare le forze del visibile al fine di osservarle "al rallentatore", facendo tralucere il contrappunto invisibile di quel sensibile immediatamente (immanentemente?) visibile. L'incontro con il Reale nasce dal rapporto con la *tyche*, come scrive Lacan nel *Seminario XI*; e se il Reale è un registro strutturato che fa da "redingote informe" (Bataille) all'universo, è necessaria allora un'istanza mimetico-mitologica (una redingote in questo caso dotata di forma) che sia in grado di metabolizzare – non di assorbire, poiché ciò non sarebbe possibile – la naturalezza del caso (*hasard*), dato che agendo si è «ben oltre la nostra coscienza»¹⁰¹: una *mimesis* che abbia, insomma, la "struttura del gioco d'azzardo"¹⁰² (*hasard*, ancora una volta). *Azzardare* una messinscena del reale, osservato nella sua piattezza, nella speranza che il *caso*, ricostruito dalla macchina da presa, possa apparire allo spettatore non solo credibile, ma scandaloso come una scheggia di "vero" fuori controllo. Per ritornare a Maritain, si potrebbe affermare che quello dell'azione fine a sé stessa è il reame dello *storytelling*, mentre l'azione scaturita dalla sovrabbondanza della contemplazione è più intimamente vicina alla narrazione, così com'è stata intesa in queste pagine.

Lo stile trascendentale teorizzato da Schrader è lontanissimo da una rappresentazione veristico-naturalistica, dal momento che esso prevede l'esibizione "astratta" di dettagli mondani della quotidianità più piana. Ben prima dell'avvento della nozione di "cinema del reale" – che si vorrebbe a ogni costo imporre per caratterizzare una peculiarità stilistica del contemporaneo, dimostrandosi capaci di leggere e interpretare il presente, proprio come fecero i grandi critici e teorici del

¹⁰⁰ H. Focillon, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, tr. it. Einaudi, Torino 2002, p. 6.

¹⁰¹ W. Benjamin, *La mano fortunata. Una conversazione sul gioco*, in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 258.

¹⁰² Cfr. Id., *La via al successo in tredici tesi*, tr. it. Henry Beyle, Milano 2016.

passato – per *vedere-come* è necessario interferire con la realtà, correndo persino il rischio di ricrearla e disattivare il cortocircuito epistemologico che demarca il raggio d’azione di finzione e documentario. La mimesi si assume dunque il compito di far baluginare in controluce il valore «sovranaturale»¹⁰³, mistico, dell’esperienza, continuando al contempo a parlare dei “fatti” (come intesi da Wittgenstein) per approcciarsi a un’esperienza priva di durata scientifica e *indescrivibile*, se non tramite «simbolismo»¹⁰⁴. Il *mythos* in quanto *mimesis praxeos* è indispensabile affinché il nonsenso¹⁰⁵ – vale a dire il cuore della rappresentazione, ciò che rende il quotidiano più ordinario degno di essere inquadrato; ciò che aleggia, infesta e rende perturbante tale visione a un primo sguardo invece banale e priva di interesse – possa lambire la soglia del senso nel momento della contemplazione. Come scrive Wittgenstein:

Il senso del mondo dev’essere fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v’è *in* esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che abbia valore v’è, esso dev’esser fuori d’ogni avvenire ed essere-così. Infatti, ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che li rende non-accidentali non può essere *nel* mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev’essere fuori del mondo¹⁰⁶.

L’attività mimetico-contemplativa deve dunque essere fuori dal mondo, *non vera*, ma verosimile – non per condanna, ma per proposito costante: descrivere la realtà cinematograficamente presuppone il ricorso più a un accento formalista che all’asciuttezza cronachistica propria del naturalismo europeo. Il *mythos* è l’unica struttura capace di rendere non-accidentale (e quindi prevedibile, comprensibile) ciò che invece è radicalmente accidentale. Similmente a quanto accade con il *wabi*¹⁰⁷, la mimesi è frutto di rinuncia, di azzardo (*hasard*), di ritrazione. Il taoismo,

¹⁰³ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, tr. it. Adelphi, Milano 1992, p. 16.

¹⁰⁴ Id., *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. Einaudi, Torino 2009, p. 61 (prop. 4.4611).

¹⁰⁵ Si ritiene che in una certa misura il nonsenso wittgensteiniano possa essere accostato alla nozione di “figurale” sviluppata da Lyotard e, soprattutto, da Deleuze. Cfr. J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, tr. it. Mimesis, Milano 2008; G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. Quodlibet, Macerata 2004.

¹⁰⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 106 (prop. 6.41).

¹⁰⁷ Cfr. G. Dorflès, *Simbolo, comunicazione e consumo*, Einaudi, Torino 1962.

afferma André Masson, insegna che «[l]a fugacità di un riflesso [...] è un'immagine vera», reputando altresì questa fugacità «più completa rispetto all'impronta, che è una cosa morta e insignificante»¹⁰⁸. Infatti, è molto probabile che, in quanto pittore¹⁰⁹, Masson avvertisse in maniera più pressante la necessità per la pittura occidentale di riscoprire la «pittoricità (ossia il sorgere mediante la luce, e l'assenza di delimitazione)»¹¹⁰ e, per estensione, di abbracciare la condizione propria del pittore per il quale lo «spazio [...] non è né esterno né interno, è un *gioco* di energie – un puro sorgere. È l'insituabile»¹¹¹. In tal senso, lo spazio cinematografico è abitato dall'estimità che per Lacan è l'«essere fuori del detto che scatena il dire»¹¹²; uno spazio striato in cui il mostrare e il dire si incontrano nel movimento. Entro questo spazio, l'azione si fa *implic-azione*, poiché la mimesi determina non soltanto l'emersione di un significato implicito (verbalizzazione), ma altresì di un ritmo interno che scandisce il movimento del pensiero e del gesto (formalizzazione)¹¹³. Immagine sonora e immagine visiva (parola e gesto) sono «eautonome»¹¹⁴, autoespressive e non “sintetizzabili”, tuttavia non per questo l'affermazione di una comporta la negazione e/o ipostatizzazione dell'altra ma, anzi, il riconoscimento di un “campo di applicazione” del nonsense (concettuale e figurale). Come quella del

¹⁰⁸ A. Masson, *Una pittura dell'essenziale*, tr. it. a cura di G. Zuccarino, consultabile online all'indirizzo <https://rebstein.wordpress.com/2010/07/09/una-pittura-dell'essenziale/> (ultimo accesso 18/07/2021). È interessante, in tal senso, constatare il modo in cui Masson impiega un termine quale “impronta”, caro a un autore a lui coevo come André Bazin, conferendogli però un senso deteriore, come se presagisse i pericoli insiti in una lettura dogmatica del “realismo ontologico”.

¹⁰⁹ Nel prossimo capitolo sarà ampliata la riflessione attorno alla radice pittorica dell'arte cinematografica, senza rimarcare le differenze legate al dualismo stasi/movimento, ma tornando agli albori dell'impressionismo, agli artisti che, affascinati dalle stampe giapponesi, furono impegnati a ripensare il paradigma mimetico e compositivo cui la pittura era vincolata in Occidente, arrivando a influire profondamente nella nascita del cinema.

¹¹⁰ A. Masson, *Una pittura dell'essenziale*, cit.

¹¹¹ *Ibidem*. Corsivo non presente nel testo.

¹¹² S. Benvenuto, *Leggere Lacan*, disponibile online su <http://www.psychiatryonline.it/node/7178> (ultimo accesso 18/07/2021).

¹¹³ Cfr. con il lessico estetologico dello scrittore e cineasta Liu Na'ou (1905-1940) che impiega dei termini desunti dal dibattito critico francese (su tutti Epstein), ossia *écranesque* e *cinégraphique*, con i quali intende «a form of beauty that is “non-literary, non-dramatic, and non-painterly”», vale a dire una forma di bellezza specificamente cinematografica che fa leva su «the filmmaker's aesthetic attitude of observation-reflection». Per una disamina si rimanda al saggio – da cui sono tratte le citazioni in nota – di V. Fan, *Cinema Approaching Reality. Locating Chinese Film Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2015, pp. 86-97.

¹¹⁴ Com'è noto, Deleuze parla di immagini eautonome facendo riferimento alle dichiarazioni di Duras poste in apertura de *La femme du Gange* (1974), ricollegandosi a sua volta alla distinzione tra autonomia ed eautonomia operata da Kant nella *Critica del giudizio*: mentre il giudizio autonomo legifera su oggetti, quello eautonomo (estetico) legifera su di sé. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. Einaudi, Torino 2017, p. 293.

sarto wittgensteiniano, la parola «lascia spazio a un silenzio attivo, operativo»¹¹⁵, mentre il gesto – l'azione, la mimesi – traslascia l'imitazione e disvela una ritmicità significante¹¹⁶.

Come si è detto, il modello mimetico garantisce il fondamento “realistico” dell'arte cinematografica nonché la piena intelligibilità. Ne consegue che il *nuovo* modello mimetico ha integrato le varianti non ortodosse delle tre unità aristoteliche. Il modello mimetico ha dunque accorpato la dimensione contemplativa – persino antidiegetica – poiché essa non sarebbe concepibile se non in termini puramente speculativi e, quindi, impraticabile nella stragrande maggioranza di testi filmici. L'«accordo fra azioni», ossia il *mythos*, non è da intendersi in quanto «“mito”, che rinvierebbe a una qualche forma di inconscio collettivo, ma favola o finzione, fiction»¹¹⁷. Azione e contemplazione sono espressioni discendenti da un'unica matrice, e l'onnipervasività del modello mimetico testimonia la loro unità radicale. Per di più la co-presenza di opsegno e sonsegno nel sistema di pensiero deleuziano testimoniano delle possibilità combinatorie, agglomeranti e “totalizzanti” dell'immagine cinematografica: immagini ottiche e immagini sonore pure hanno la possibilità di stanare l'azione soppressa nell'immagine e hanno la funzione di far affiorare in essa l'intuizione sensibile del corpo mediante l'impiego delle forme della rappresentazione (ossia spazio e tempo, come intesi da Schopenhauer). Il cinema può dunque perimetrare (o perlomeno tratteggiare) il Luogo di Assoluto Nulla nishidiano che, come il nulla schopenhaueriano, è «il punto in cui soggetto e oggetto non sono più»¹¹⁸: un reame di pura visione in cui, alla stessa maniera, forma e materia, interno ed esterno sono ricompresi entro «un solo mondo, una sola veduta»¹¹⁹. Pertanto, il Luogo di Assoluto Nulla è l'*Ur*-circonferenza entro cui sono inscritte le sub-circonferenze del Luogo del Nulla Relativo (piano trascendente) e del Luogo dell'Essere, popolato dagli enti/cose. Il cine-occhio, lo sguardo

¹¹⁵ S. Oliva, *Dal nonsenso al gesto: Wittgenstein e il giudizio di valore*, in «Rivista di Estetica», n. 65 (2017), disponibile online su <https://journals.openedition.org/estetica/2165> (ultimo accesso 19/07/2021).

¹¹⁶ In questo contesto, la dimensione espressiva del gesto è da intendere alla maniera di A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2008.

¹¹⁷ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 212.

¹¹⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it. Bur, vol. 1, Milano 2016, p. 708.

¹¹⁹ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, tr. it. Mimesis, Milano 2017, p. 41.

monoculare da cui ha origine la visione, non sacrifica la complessità del mondo né è soggetto alle leggi della prospettiva rinascimentale, ma dà forma a una raffigurazione simbolica di un oggetto tramite cui «rimanda all'originale», senza reificarsi duplicando «un angolino di mondo»¹²⁰. Lungi dal rimare con un arido e disperato annullamento delle differenze, il cinema riconosce il «pathos dell'oggettività»¹²¹ grazie al quale possono cogliersi le infinite variazioni esteriori, i diversi aspetti delle cose sulle quali traluce il significato interiore, sovraperonale e sovraoggettivo. Tuttavia, la rappresentazione non può che cogliere i «centri dell'essere, ciascuno con leggi sue e con forme proprie»¹²², poiché «la grande immagine non ha forma», come rammenta il *Tao*.

A partire dalla teoria filmica prodotta in ambito cinese e giapponese, è possibile osservare in quali nuovi modi sia possibile intendere il confronto tra modalità differenti di fare cinema: mentre le teorie hanno spesso cercato di constatare le somiglianze soltanto per rimarcare le profonde divergenze, l'analisi diretta delle opere cinematografiche permette di osservare come il lavoro delle forme lasci trasparire una profonda sintonia. L'analisi diretta propone una «dialettica senza sintesi», un processo non improntato a un'unica direzione temporale che si muove senza posa tra due poli. Difatti, la negazione aristotelica (*apophasis*) non è già più la platonica affermazione d'alterità, ma «predicazione» del non essere, incongruenza di noemi. Nel medioevo, tuttavia, il fondo opaco di questa «parificazione» tra affermazione e negazione comincia a essere rischiarata e depurata dalla sua implicazione più inquietante, ossia quella dell'alterità indeterminata. L'indeterminazione è una luce intermittente che, nel momento istantaneo del bagliore, viene congelata per acquisire dei tratti teoricamente determinabili. A una pluralità dei livelli di realtà e all'imprevedibilità delle sue manifestazioni si adduce la nozione di contingente-necessario, operante allorché il presente sia vivificato per mezzo del futuro: «Non c'è altro da fare che illuminare la contingenza presente attraverso la possibilità futura», scrive Kuki Shūzō. E prosegue: «[...] la contingenza è una condizione inevitabile della realtà concreta nel dominio della teoria, ma [...], nel dominio dell'azione, è forse possibile colmare

¹²⁰ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, tr. it. Adelphi, Milano 2020, ePub.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

la lacuna della teoria, se diamo a noi stessi quest'ordine: "Fai in maniera tale che gli incontri non avvengano invano"»¹²³.

Tra *mythos* e *logos* si azzerano le differenze e l'inquadratura cinematografica si configura come "punto di insorgenza" (Kuki), «un "non luogo" immanente»¹²⁴, o come direbbe Nishida, vero luogo in cui il nulla non è inteso come ciò che si contrappone all'essere. L'inquadratura fa sì che l'istante contingente, slegato dalla teleologia della ricostruzione poetica, è dunque destinato all'impercettibilità, alla sua riduzione a *nulla*, diventi istante narrativo. Da qui il ruolo poetico della contemplazione, tramite la quale «qualcosa di assolutamente *nullo* è»¹²⁵. Va da sé che il "vuoto nulla" cui si fa riferimento non è strettamente connesso all'impermanenza buddhista, ma implica «la pienezza delle forme sensibili, in tutta la ricchezza delle articolazioni e interrelazioni in cui si manifestano»¹²⁶. Ci si potrebbe allora spingere a piegare le parole di Nishida affermando che l'inquadratura è il "luogo delle forme".

Se la smania "seriale" porta a trasformare il più velocemente possibile *chronos* in *kairos* – per riprendere la distinzione kermodiana posta in apertura – sfruttando i meccanismi della "sceneggiatura perfetta" (trainata da un eroe che, per quanto problematico, rimane pur sempre un eroe) e della calcolatissima scansione in tre atti, si dirà che la *mimesis* cui si è invece fatto riferimento sta dalla parte delle azioni e della vita: una *biomimesi* che, ripartendo dalle teorie dell'ingegnere Otto H. Schmitt, «studia e imita le caratteristiche degli esseri viventi come modello cui ispirarsi per il miglioramento di attività [...] umane»¹²⁷.

Si consideri un gruppo di inquadrature di una sequenza chiave di *Boiling Point* (Kitano, 1990). Nella prima, Uehara, il gangster interpretato da Kitano stesso, si

¹²³ S. Kuki, *Il problema della contingenza*, in «Ágalma», n. 6 (2003), consultabile online all'indirizzo <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/shuzo-kuki-il-problema-della-contingenza/> (ultimo accesso 23/02/2021).

¹²⁴ L. Ricca, *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*, Carocci, Roma 2020, p. 179.

¹²⁵ *Ivi*, nota 14.

¹²⁶ *Ivi*, p. 193.

¹²⁷ Il concetto di biomimesi cinematografica è stato al centro del dibattito in ambito cinese già a partire dagli anni Venti. Per maggiori dettagli si rimanda a V. Fan, *Cinema Approaching Reality*, cit., pp. 83; 173 e *passim*. La definizione del termine qui riportata è presente all'indirizzo https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/lessico/lessico_194.html#:~:text=Con%20biomimesi%20si%20designa%20la,di%20attivit%C3%A0%20e%20tecnologie%20umane.&text=In%20qualche%20modo%2C%20uno%20dei,%C3%A8%20considerabile%20Leonardo%20da%20Vinci (ultimo accesso 19/07/2021).

mimetizza immerso in un campo di strelitzie: la giacca dalla fantasia gessata rima con gli sfarfallii cobalto che macchiano l'antepiano, il capo è cinto da una corona di fiori di *strelitzia nicolai*, comunemente noti come "uccelli del paradiso". In questa inquadratura (Figura 6), il paesaggio naturale a cui è tradizionalmente riservata una visione contemplativa, contiene in sé, oltre all'elemento vegetale, quello umano e finanche quello animale, suggerito sia in termini visivi (l'escrescenza floreale che sembra mimare il movimento di un uccello pronto a spiccare il volo) sia in termini "cognitivo-comportamentali" (il mimetismo in quanto comportamento animale che suggella visivamente l'appartenenza al territorio e che, nell'uomo, è frutto di un'operazione concettuale che implica un lavoro di auto-spoliazione, di ritorno euritmico alla natura). Nel frattempo, il suo socio, immerso nel medesimo campo fiorito, raccoglie un mazzo di strelitzie da portare in dono a un clan rivale. Segue un'inquadratura di raccordo in cui Uehara, seduto dentro l'abitacolo dell'auto, è osservato attraverso il vetro del cruscotto che, nella parte sinistra dell'antepiano, comincia a colorarsi dell'azzurro del cielo. A quel punto ci si avvia al culmine della sequenza: i due yakuza percorrono un viale di periferia e raggiungono il quartier generale del rivale, mentre Uehara regge il mazzo di strelitzie. Superata la diffidenza iniziale e fatto pegno consegnando mezzo dito mignolo avvolto in un fazzoletto, il clima sembra farsi più disteso, finché il mazzo di fiori comincia a scoppiare, quasi cogliendo di sorpresa lo stesso Uehara. Ormai consapevoli dell'inganno e dopo un fallito tentativo di difesa, gli yakuza si arrendono al loro destino e attendono di venire crivellati dai colpi della mitragliatrice ben mimetizzata tra i lunghi e sinuosi steli degli "uccelli del paradiso" che spediranno all'inferno i malavitosi rivali. Il *ralenti* "contemplativo" della sparatoria, concluso con l'uscita di campo di Uehara che avanza verso l'antepiano, si trasforma pienamente in quella chiazza blu cobalto presente nelle prime inquadrature della sequenza. Azione e contempl-azione palesano icasticamente la loro natura coestensiva e non-oppositiva all'interno di inquadrature che si fanno luogo delle forme e della trasformazione reversibile: l'oggetto per eccellenza della contemplazione si rivela strumento di morte e catalizzatore della sparatoria, momento tipico che contraddistingue gli *action* e i *crime movies*.

In maniera ancora più rarefatta e radicale al contempo, *Brother* (Kitano, 2000), primo film girato negli Stati Uniti, sancisce il passaggio definitivo dalla mimetizzazione alla reificazione. Ancora una volta, al centro della vicenda vi è un solitario esponente della yakuza che, in seguito all'assassinio del suo capo, si reca a Los Angeles alla ricerca del fratello minore. Lì col tempo riuscirà a fondare una nuova organizzazione criminale, i cui affari entreranno in rotta di collisione con quelli della mafia. In quest'opera dall'inedito cupo e solenne – che per certi versi anticipa alcune soluzioni consolidate nel successivo *Dolls* (2002) – la morte degli uomini corrisponde a una forma astratta, finanche a un oggetto: dal sangue che imporpora un'auto o il pilastro di una scala a una porta crivellata di colpi. Fin dal suo esordio cinematografico, Kitano ha di fatto riflettuto sulle varie forme di reificazione – e dunque sul modo in cui esse determinino l'affiorare della composizione estetica. Il processo di reificazione è studiato da ogni angolazione possibile: dall'aridità degli individui spogliati da una qualsiasi forma di psicologia (da *Violent Cop*, 1989 a *Hana-bi*, 1997) al carnevalesco, sondato nella sua messa in forma (*Zatōichi*, 2003) e nei suoi risvolti sull'asse paradigmatico mediante il ricorso al doppio, al “sosia” dostoevskiano (*Takeshis*’, 2005); fino alla reificazione di un intero filone cinematografico, lo *yakuza eiga*, che il cineasta sabota dall'interno nella sua trilogia *Outrage* (2010-2017).

Tale movimento che intorbida le acque dove ha luogo la distinzione netta tra *storytelling* e narrazione, paradigma dell'azione e della contemplazione, non è tuttavia di esclusiva pertinenza dell'emisfero (euro-)asiatico. Difatti, lungi dal rappresentare in maniera aporetica il territorio in cui prospera rigoglioso il modello dello *storytelling* articolato secondo principi mimetici apollinei e miranti alla trasparenza, il cinema americano costituisce l'*exemplum* perfetto dell'arte di massa e per le masse, il luogo in cui coesistono il sistema di produzione e di controllo capitalistico e la pulsione più anarchica e deviante; il legame tra corpi e anticorpi, il veleno che è ricettacolo dell'antidoto. Cinema (americano) come sogno, come fabbrica dei sogni, ma anche cinema come “grande livellatore sociale”, per dirla con Rancière. Cinema di “nomi propri” che sono sia quelli delle più celebri e influenti personalità della storia sia quelli dell'*everyman*, dell'uomo comune a cui spettano i suoi quindici minuti di fama, l'“eroe del quotidiano” che il cinema

americano ha, fin dai suoi esordi, seguito, mostrato ed esaltato. Ma se è vero che l'America sorge dal desiderio di *unità* di molti stati, spesso altrettanto diversi, è anche vero che il cinema statunitense non è mai stato pienamente *unitario*. Da qui le caleidoscopiche declinazioni della forma cinematografica classica che esplodono, definitivamente, con l'emergere del cinema indipendente, fino ad arrivare agli autori della New Hollywood e della "Scuola di New York". Ne consegue che il cinema americano ha sovente mirato a offrire una "visione panottica" di un paese in cui ogni stato corrispondesse sì a una stella – dall'aspetto unico e di una brillantezza a suo modo irripetibile – ma pur sempre senza dimenticare di appartenere a una galassia ben precisa, i cui contorni rettangolari sembrano rimare con le staccionate che delimitano il perimetro di ogni microcosmo domestico: un dentro (il "No Trespassing" del Woody Guthrie di *This Land Is Your Land* e di quello, celeberrimo, del *Quarto Potere* welllesiano) che lascia il fuori in un'indefinitezza che può essere al contempo spazio accogliente o selvaggia terra di nessuno, caloroso e "aggregante" *storytelling* o impetuosa e inquieta mimesi.

Basti pensare a un film come *Ombre bianche* (1960, Figura 7) – frutto tuttavia di una co-produzione francese, inglese e italiana – in cui Nicholas Ray sviluppa una trama molto distante dagli standard dello *storytelling* per riflettere sull'alterità radicale che produce uno shock culturale difficile da attenuare. La narrazione procede così per presentazione di contrasti, elementi che entrano in collisione, producendo attriti dalla forte carica drammaturgica che tuttavia non volgono a sintesi. La loro risoluzione causerebbe infatti a una grossolana semplificazione e condurrebbe il film verso la rielaborazione giocosa degli stereotipi, minando la complessità di ogni termine dialettico. Non esiste misura comune tra gli inuit e l'uomo bianco e non si approda alla coincidenza degli opposti (caldo/freddo, sinistra/destra, luce/oscurità). Così, al termine del film, mentre Inuk (il nomade inuit interpretato da Anthony Quinn) continuerà a vivere a modo suo, l'uomo bianco farà ritorno al villaggio dove la Legge è superiore a chi l'ha inventata. Non possono avere luogo al contempo superamento e conservazione, mentre potrebbero – e dovrebbero – coesistere delle alterità radicali in quanto modulazioni in seno al "naturale" che si fanno garanti di una libertà da cui può scaturire un'idea (etica) di moralità.

1.3 La posizione mediana, tra teoresi e prassi, della dimensione estetica

Come scrive Laura Ricca «[l]a dimensione estetica assicura già in partenza l'umano sentire a un "comune" che si è solito qualificare "universale"»¹²⁸. Pertanto una ricognizione che parta dalle forme estetiche appellandosi alla «natura percettivo-sensibile (cioè *estetica* in senso letterale)»¹²⁹ si ritiene il modo più idoneo di affrontare l'analisi interculturale per occuparsi infine di cinema asiatico. Tuttavia, a differenza di quanto anticipa il testo di Ricca e a dispetto di una tendenza sempre più imperante dei *film studies*, l'impellenza di «dismettere il modello compositivo dominante di narrazione drammatica»¹³⁰, ossia il modello aristotelico, non sempre appare pienamente giustificata, dal momento che in questa sede si ritiene che l'allentamento senso-motorio e il collasso dell'azione abbiano finito col riconfigurare i contorni del modello mimetico senza per questo rinunciarvi.

Il cinema individua le forme contingenti, e la loro disposizione – nell'inquadratura e tra le inquadrature – è già narrazione mimetica. Il cinema è espressione di Assoluto Nulla che osserva l'autodeterminarsi del Luogo nelle sue due direzioni: noetica (propria della coscienza "animante" che problematizza i valori e le forme) e noematica (in cui palpitano i dati sensoriali immanenti). Così, persino le differenti denominazioni del cinematografo che ha frequentato la lingua giapponese¹³¹ testimoniano questi slittamenti progressivi: dal *katsudō shashin* che lo identificava in quanto "fotografia in movimento" a *eiga* che qualifica l'immagine descrittiva, attraverso l'importante filtro del termine filosofico *eizō* che indica l'immagine riflessa.

Il cinema decostruisce i dualismi in tal modo: materia/forma nell'inquadratura; potenza/atto nel gesto; universale/particolare nella narrazione. Se allora il cinema è un linguaggio, si dirà che la composizione del *cadre* può porsi alla stregua di un'operazione effettuata tramite "parole primordiali" cui fa riferimento Freud citando un saggio di Karl Abel, *Il significato opposto nelle parole primordiali*, in cui il glottologo tedesco afferma che in molte lingue (sanscrito, antico egizio, latino,

¹²⁸ L. Ricca, *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente*, cit., p. 11.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 12.

¹³¹ Per una ricognizione accurata si rimanda a A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship*, University of California Press, Berkley 2010.

nonché in lingue vive come l'arabo e il tedesco) «gli opposti sono designati con la stessa parola»¹³² o, più precisamente, attraverso la medesima radice linguistica.

L'immagine si presenta in tutta la sua debolezza, capace com'è di offrire soltanto un "riflesso" (*eizō*) della realtà. È la dimensione narrativa – da intendere sia in senso linguistico quanto soprattutto in senso estetico – a dare spazio a ciò che non è inquadrato, poiché ciò che si mostra nell'immagine è limitato. La sparizione, la dissolvenza, la natura fantasmatica al centro del cinema di Kurosawa Kiyoshi sono, ad esempio, non soltanto dei temi narrati, ma sono atti autoriali di *cancellazione* di ciò che potrebbe essere presente nell'immagine ma che scompare nella "messa in forma" narrativa, ossia quel processo che trasforma l'immagine in *inquadratura*. E che cos'è l'inquadratura se non il farsi memoria della materia, la quale «tende alla forma e alla *privazione della forma*»¹³³? Il limite dell'immagine si scontra con il nishidiano "problema dell'esistenza", ossia che alla «radice della realtà» vi sia «qualcosa di irrazionale»¹³⁴. Dato che tra realtà e irrazionalità non vi è sovrapposizione, l'immagine lavora con il sensibile perché, pur non essendo rispecchiabile tramite concetti, l'irrazionale è comunque «razionalizzabile»¹³⁵. Da qui la preminenza dell'analisi estetico-formale del cinema, dell'estetica in quanto *gnoseologia inferior* non perché più approssimativa della conoscenza prodotta e acquisita mediante concettualizzazione, ma in quanto più vicina al fondo opaco e indistinto delle "idee" e della realtà, all'«irrazionale ultimo, in cui però è tutto ciò che è razionale»¹³⁶.

Difatti, come scrive Brenet: «La materia non mira a una data forma, a una forma in particolare, ma a questa forma e poi a quella, indefinitamente, e ciò nell'istante stesso delle sue realizzazioni»¹³⁷. L'immagine diviene inquadratura tramite la *cornice*, luogo in cui «questo sfarfallare ontologico»¹³⁸ è, se non visibile, quantomeno percepibile: l'inquadratura-cornice è lì dove «si può accumulare il

¹³² S. Freud, in J-B. Brenet, *Averroè l'inquietante. L'Europa e il pensiero arabo*, trad. it. Carocci, Roma 2019, p. 17. Anche il celebre concetto freudiano di (*Un*)heimlich è percorso da questa tensione: ciò che spaventa, il non familiare, o meglio qualcosa di familiare che tuttavia non lo è più. Il perturbante è dunque tale in quanto qualcosa che in passato è stato familiare (ma che non lo è più).

¹³³ *Ivi*, p. 94. Corsivo presente nel testo.

¹³⁴ K. Nishida, *Luogo*, cit., ePub.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ J-B. Brenet, *Averroè l'inquietante*, cit., p. 95.

¹³⁸ *Ibidem*.

trascendente all'interno di un luogo immanente»¹³⁹. Per comprendere la nozione di cornice nelle sue molteplici accezioni può essere fruttuoso ricorrere all'analisi di uno dei capolavori di Imamura Shōhei, quale *Introduzione all'antropologia* (1966, Figura 8)¹⁴⁰. Se è vero che, come rilevato da Barthes, in Giappone «ogni oggetto, ogni gesto, anche il più libero, il più mobile, sembra *incorniciato*»¹⁴¹, la cornice viene qui intesa in un'accezione “espansa” che includa dispositivi ritaglianti autoriflessivi che delimitano «un campo visivo [...] uno spazio “altro”» e implicano «un meccanismo metartistico che avvia un dialogo tra cesura esistenziale e cesura immaginaria»¹⁴²: nicchie, finestre, porte, elementi d'arredo e, più in generale, qualsiasi “ostruzione” determinante una «cesura ontologica»¹⁴³ tra interno ed esterno, interiore ed esteriore, visibile e invisibile, in campo e fuori campo, intellettuale e sensibile. La presenza della cornice, lungi dal farsi garante di equilibrio e stabilità, ostacola la sua liquidazione in quanto *parergon*, elemento decorativo, collaterale, che sta semplicemente al di fuori o all'interno dell'opera¹⁴⁴. Nel film in questione, Imamura ne accentua la presenza in grado massimo, praticando una messa in cornice che coinvolge non solo i singoli *cadres*, ma anche ogni sorta di pseudocornice dallo statuto più propriamente diegetico.

Nel *Manifesto of Surface Criticism* del 1979 Hasumi Shigehiko scrive a proposito della superficie in termini di «placeless place»¹⁴⁵ che, priva di centro, di profondità e di ogni marca temporale, se non quella della dimensione “mostrativa” del presente, rima con la piattezza dello schermo e con l'incontro del critico con un oggetto cinematografico, un giustapporsi di immagini la cui carica evenemenziale sfugge inesorabilmente alla parola. Scrive Deleuze: «Il problema non è più quello del luogo, bensì quello dell'evento»¹⁴⁶. In *Differenza e ripetizione*, il filosofo si sofferma sul problema della “stupidità” (*bêtise*) e, a partire da esso, articola una

¹³⁹ K. Nishida, *Luogo*, cit.

¹⁴⁰ Per un'analisi dettagliata rimando a P. Renda, *Cornici, prigionie e falde temporali*. Introduzione all'antropologia di Imamura, in «Fata Morgana», n. 39 (2019), pp. 145-152.

¹⁴¹ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2002, p. 51. Corsivo presente nel testo.

¹⁴² V.I. Stoichita, *Margini*, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari, A. Pinotti, Johan & Levi, Cremona 2018, p. 189.

¹⁴³ *Ivi*, p. 176.

¹⁴⁴ Cfr. J. Derrida, *Il parergon*, in *Ivi*, p. 114.

¹⁴⁵ R. Cook, *An Impaired Eye: Hasumi Shigehiko on Cinema and Stupidity*, in «Revue of Japanese Culture and Society», vol. 22 (2010), p. 139.

¹⁴⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. Quodlibet, Macerata 2007, p. 41.

serie di coppie concettuali che possano eludere i vincoli insiti nella processualità dialettica del chiuso (di matrice hegeliana) a favore di una dialettica dell'aperto. Se, infatti, come afferma Bachelard, il linguaggio «con il senso si chiude, con l'espressione poetica [...] si apre»¹⁴⁷, la stupidità – un po' come il senso ottuso barthesiano – sarà da intendersi come la potenza indicibile dell'immagine, l'eccesso che non può essere assorbito dall'intelletto, ossia quel *figurale*, contrapposto al figurativo/narrativo, cui Deleuze farà riferimento, decenni dopo, per descrivere la forma pittorica in Francis Bacon.

Imamura – che, come ogni grande cineasta, è un abile *navigatore della superficie* – predispone quindi una base (*cadre*) sulla quale informa dei piani “impilati” sia in termini spaziali che temporali, affinché possa avere luogo la «sintesi del disgiunto»¹⁴⁸. Scrive Palumbo che la «sintesi disgiuntiva è la logica della divergenza, l'affermazione del “differente puro”»¹⁴⁹. Una differenza intesa non «a partire dall'identità», cosicché sul «piano del virtuale diventano pensabili gli impossibili, sotto forma di universi alternativi e punti di vista divergenti – o di separazioni convergenti»¹⁵⁰. Si produce così «un'immagine non stabilizzata [...] all'interno della stessa cornice»¹⁵¹, tale da rendere graficamente la «sintesi di mondi impossibili osservati attraverso prospettive inconciliabili»¹⁵². Evidentemente, questa “logica del senso”, di ascendenza deleuziana, trova un punto di contatto con la logica del luogo e del vuoto teorizzata da Nishida; luogo cui è «compresente un non-luogo» e che «è la dimensione contraddittoria del paradosso, quella che Nishida denomina *soku-hi* (“affermazione eppure negazione”, “è e non è”»¹⁵³. Tale contraddizione è “senza sintesi” e dunque non lo è in senso hegeliano¹⁵⁴. L'inquadratura imamuriana nasce dalla consapevolezza che mostrare una “finestra sul mondo” significa offrire una visione già pacificata di ciò che si è soliti definire

¹⁴⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, tr. it. Dedalo, Bari 2006, p. 257.

¹⁴⁸ F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante. Il giapponismo di Deleuze*, in *Laboratorio dell'ISPF*, vol. 13, n. 20 (2016), p. 7.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 8.

¹⁵² *Ivi*, p. 9.

¹⁵³ *Ivi*, p. 11.

¹⁵⁴ Cfr. T. Higaki, *Deleuze's Strange Affinity with the Kyōto School. Deleuze and Kitaro Nishida*, in R. Bogue, H. Chiu, Y. Lee, *Deleuze and Asia*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 48-59.

mondo e, di conseguenza, di comporre un'immagine la cui origine ha luogo in quel rettangolo che dispiega una visione all'apparenza "trasparente". Le sue inquadrature sono meno vincolate alle esigenze diegetiche perché, anelando ad approssimarsi alla soggettività dei personaggi, si imbattono in una realtà grumosa e inestricabile. L'origine dello sguardo è sempre l'origine di *uno* sguardo, benché in esso (e in quello degli *altri uno*) soggiaccia un protendersi comune verso la materia grezza della realtà non mediata.

La potenza del gesto di Imamura risiede nel procedere e nel ritrarsi, soprattutto mediante l'inquadratura e le sotto-inquadrature, cornici "artificiali" – ancora più artificiali del grado zero costituito dal rettangolo schermico, in quanto la loro presenza è marcata mediante "re-incorniciatura" – e all'interno delle quali rientrano *surcadrages*, *décadrages*, *split-screen* diegetici (ossia ottenuti mediante delle ostruzioni profilmiche) e composizioni in profondità di campo organizzate secondo una «scacchiera drammatica»¹⁵⁵. La moltiplicazione di cornici conduce all'indistinzione tra realtà e finzione e, pur contribuendo alla formazione di strati distinguibili a livello visivo, determina la loro con-fusione: la compresenza di istanti, punti di vista e/o emozioni all'apparenza impossibili.

Si considerino le sequenze dedicate all'intimità di coppia tra Ogata e Haru, in cui si assiste sovente a una composizione pluristratificata che prevede: un antepiano esterno alla stanza dove discutono; un piano mediano dove si collocano i personaggi e la mobilia; un retropiano di primo livello in cui sveltano i contorni dell'acquario; un retropiano di secondo livello in cui la carpa – che Haru ritiene essere la reincarnazione del marito – si agita entro le paratie dell'acquario. Reversibile e traslabile, tale scheletro strutturale caratterizza anche altre sequenze simili, a riprova del fatto che il principio dell'incorniciatura non si fa affatto latore di ordine all'interno dell'universo diegetico. Al contrario, similmente al processo di produzione delle stampe giapponesi (*ukiyo-e*), mediante l'incorniciatura (con tutte le varianti sopraindicate) è possibile giustapporre «prospettive differenti e organizzazioni dello spazio divergenti (o impossibili)» che rimettono in moto la «tensione interna tra profondità e superficie, volume e piano»¹⁵⁶.

¹⁵⁵ A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, tr. it. Garzanti, Milano 1999, p. 87.

¹⁵⁶ F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante*, cit., p. 7.

Come la testa di Macbeth, piena di scorpioni, un'inquadratura articolata secondo una simile scansione degli strati permette di osservare (dal punto di vista della carpa) Haru distesa sul *futon*, cosicché il suo capo pare essere abitato dai pesci che nuotano nell'acquario. Tale immagine, a sua volta, si collega direttamente alla sequenza cruciale in cui Haru, agonizzante e ormai in preda alle allucinazioni, è inquadrata mediante una *plongée* insistita, come se una patina la avvolgesse costringendola a letto. La presenza della carpa-marito che sguazza nell'acquario, attraverso il quale è mostrata Haru, complica ulteriormente la situazione. Nella totale indistinzione tra regno umano e animale, passato e presente, prossimità e lontananza, interno ed esterno, virtuale e attuale, i movimenti della coda fanno incresparsi non soltanto l'acqua, ma l'immagine nella sua interezza, investendo il volto di Haru – bloccato nel retrosceno, in uno spazio apparentemente altro rispetto a quello dell'acquario e tuttavia soggetto ai vezzi della carpa – fino a divenire quasi irriconoscibile: figurale piuttosto che figurativo. Passato e futuro tornano a galla grazie alla proiezione re-incorniciata che permette la compresenza di molteplici falde temporali nonché la diegetizzazione del fuori campo.

Parallelamente, l'atto della finzionalizzazione narrativa comporta che «the determinacy of reality is exceeded at the same time that the diffuseness of the imaginary is controlled and called into form»¹⁵⁷, facendo sì che si valichino i confini di «both of what it organizes (external reality) and of what it converts into a gestalt (the diffuseness of the imaginary)»¹⁵⁸. Se la durata pura è secondo Nishida ancora imparentata con il tempo, l'immagine-riflesso è “qualità pura” votata unicamente al presente: nulla da cui nasce l'essere del tempo (ossia le qualità “spurie” di passato, presente e futuro). Si pensi al cinema di Resnais – da *L'anno scorso a Marienbad* (1961) a *L'amour à mort* (1984) passando dal suo esperimento più radicale *Muriel, il tempo di un ritorno* (1963) – o, ancora, a due film chiave del cinema nipponico degli anni Sessanta, quali *Inflatable Sex Doll of the Wastelands* di Yamatoya Atsushi e il più celebre *La farfalla sul mirino* di Suzuki Seijun, entrambi datati 1967¹⁵⁹. In questi film la cronologia consueta del tempo viene a

¹⁵⁷ W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, tr. ing. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993, p. 3.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 4.

¹⁵⁹ La contemporaneità e la comunanza tematica delle opere è in parte curiosa convergenza attorno al corpo inteso come manichino svuotato d'interiorità che risuona come il rintocco finale nel

incrinarsi: da una parte i demarcatori perdono di forza, dall'altra l'inquadratura è abitata e/o sconvolta dall'irruzione di più falde temporali.

È evidente quindi che l'indiretto libero pasoliniano per via del suo «orientamento oggettivo e soggettivo al tempo stesso»¹⁶⁰ si rivela coestensivo con l'aspetto predicativo di Nishida che, come scrive Kosaka Kunitsugu, «contiene l'elemento soggettuale»¹⁶¹: pertanto, «più si particularizza il soggetto, tanto più il predicato che lo comprende diventa un concetto universale»¹⁶². Come scrive Han:

Nell'ambito teoretico il soggetto non è libero a causa dell'autonomia delle cose. Nell'ambito pratico il soggetto è ugualmente non libero perché sottomette le cose ai suoi impulsi e alle sue passioni, e si confronta con la resistenza delle cose. Il soggetto è libero solo nel rapporto *estetico* con le cose. Il rapporto estetico libera lo stesso oggetto nella sua rispettiva singolarità¹⁶³.

Parimenti, l'attenzione alle qualità estetico-formali del cinema non esclude una dissociazione dalle implicazioni "etiche" che hanno portato a rivendicare l'esigenza di una policentralità in senso storico-culturale: infatti, come sottolinea Sasaki Ken'ichi: «[...] il faut considérer la beauté dans le champ éthique de l'expérience du monde»¹⁶⁴. In questa sede si propone di frenare l'impulso tassonomico provando a percorrere una via mediana tra la visione deleuziana dell'immagine-movimento/immagine-tempo e quella agambeniana dell'immagine-gesto; via che, in un certo senso, è spianata dalle riflessioni di Rancière: quella dell'immagine che si "svolge" all'interno dell'inquadratura. Considerato che la monumentale opera di Deleuze più che ambire alla demarcazione netta tra le due tipologie di immagini (suddivise in ulteriori sotto-varianti) opera sullo scarto e sulle gradazioni, e il frazionamento gestuale di Agamben nel suo farsi "pura medialità" svincola il movimento dal fine, l'accento sull'inquadratura e la sua conformazione

processo di reificazione dell'interiorità umana (e, per converso, come risveglio carnale dell'oggetto) e in parte ricorsività voluta, dal momento che Yamatoya fu uno degli sceneggiatori del capolavoro di Suzuki.

¹⁶⁰ C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, tr. it. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. 193.

¹⁶¹ K. Kosaka, *Vari aspetti del Nulla Assoluto nelle filosofie di Nishida e Tanabe*, cit., p. 12.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ B. Han, *La salvezza del bello*, tr. it. Nottetempo, Milano 2019, p. 68.

¹⁶⁴ K. Sasaki, *La beauté embellissante*, in «Nouvelle Revue d'esthétique», n. 14 (2014), p. 105.

ontologicamente “impilata” appare una protensione naturale. Per riprendere la denominazione giapponese, definiremo l’inquadratura come la forma mediana tra l’immagine riflessa (*eizō*) e l’immagine descrittiva che cerca di “ri-tenere” parte dell’informazione trasmessa.

L’inquadratura può configurarsi allora in quanto espressione di Assoluto Nulla, luogo che contiene in sé l’agire e in cui «viene meno il senso dell’“agire” e non resta che un semplice “vedere”»¹⁶⁵. Considerata la natura dialettica dell’immagine cinematografica e in concordanza con il pensiero di Nishida si ritiene che essa possa essere considerata la «concretizzazione del luogo metafisico del Nulla Assoluto»¹⁶⁶, un viaggio che dall’elevazione concettuale-noumenica ritorna al mondo fenomenico¹⁶⁷. Il Nulla Assoluto è da intendersi come attività autonegativa più che in termini di esistenza¹⁶⁸: pertanto l’immagine-riflesso, autonegandosi entro la cornice, conduce verso il sentiero del ritorno al mondo praticato però con la consapevolezza acquisita mediante il processo di elevazione. La non-divisione tra soggetto e oggetto nonché la visione “metanoetica”¹⁶⁹ di Tanabe sembra giungere a conclusioni simili a quelle prospettiviste teorizzate da Viveiros de Castro, le quali trovano una sempre maggiore risonanza nel cinema contemporaneo. Si pensi, ad esempio, alla co-appartenenza tra differenti reami della materia (minerale-pietra-umano) nonché alle visioni cicliche presenti nell’opera di Michelangelo Frammartino; o, ancora, alla circolarità dell’“eterno ritorno” di opere seriali che rinnegano i principi classici della serialità. In questo senso, *Paranoia Agent* (2004, Figura 9) di Kon Satoshi si conclude quando il movimento reiterato della narrazione accenna a riavviarsi – con tutte le sottili differenze del caso – e ogni episodio si chiude con un “sogno rivelatore” proclamato da un anziano signore che parla per enigmi, fino al momento in cui, pronunciando la formula rituale “E allora...”, il suo

¹⁶⁵ K. Nishida, *Luogo*, cit., ePub.

¹⁶⁶ K. Kosaka, *Vari aspetti del Nulla Assoluto*, cit., p. 9.

¹⁶⁷ Come rileva Kosaka, questo passaggio fa propri dei concetti di significato parallelo del buddhismo amidista (*ōsō* e *gensō*, rispettivamente “cammino dal samsara al nirvana” e “cammino dal nirvana al samsara”, ossia dalla ricerca della sapienza all’illuminazione tramite cui si impara ad esercitare la compassione per la salvezza di tutti gli esseri) e del pensiero zen (*kōjō* e *kōge*, ovvero dal “sentiero dell’elevazione” a quello del “ritorno al mondo”). Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 17.

¹⁶⁹ Pentimento, crisi del soggetto che accede a una forma di consapevolezza che pur non appartenendogli transita in lui.

vaticinio è tranciato brutalmente e lasciato (idealmente) confluire nella puntata successiva.

Ciò che emerge da opere seriali come la sopraccitata è la matrice sheherazadiana del racconto mimetico che non ambisce però a essere un *cliffhanger* o a cambiare incessantemente come avviene nelle serie antologiche¹⁷⁰. *Le mille e una notte* mescola le due tendenze e le supera facendo piuttosto affidamento su un peculiare “patto narrativo”: Sheherazade ha infatti l’ardire di scommettere sulla possibile condiscendenza del sultano Shahriyâr. Come scrive Calvino in una delle sue “lezioni”: «L’arte che permette a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte sta nel saper incatenare una storia all’altra e nel sapersi interrompere al momento giusto: due operazioni sulla *continuità* e *discontinuità del tempo*. È un segreto di ritmo, una cattura del tempo [...]»¹⁷¹. Più che l’eccitazione e la “coazione a consumare” i racconti e le notti di vita guadagnata/risparmiata, l’affabulazione di Sheherazade è capace di infondere pace, di distogliere il sultano dai suoi truci piani nonché di aprire una dimensione contemplativa all’interno della narrazione che spesso ritrae la vita – le azioni, molto spesso avventurose e fantastiche – del popolo. Così, quando sceglie di arrestare il racconto su un passaggio meditativo-filosofico anziché su una cresta che mira al climax, Sheherazade si dimostra ancora più ardimentosa. Strenuamente decisa a non sacrificare la “qualità” delle storie, la donna confida nella pazienza del temibile uditor – quella pazienza a cui lei stessa lo sta educando – senza elargire con sconveniente frequenza aneddoti dai risvolti pruriginosi o persino pornografici.

La cornice narrativa vincola le parti a un principio ordinatore, ma è anche in rapporto con il suo fuori e con ciò che, entro i suoi bordi e pur non mostrandosi, “c’è”. Da qui l’esigenza di provare a considerare l’inquadratura cinematografica – che potrebbe essere accostata alla cornice narrativa della letteratura – come “luogo del Nulla Assoluto”, ossia cornice entro cui le cose appaiono (o suggeriscono la loro ventura apparizione) grazie all’autonegazione di tale Nulla Assoluto che,

¹⁷⁰ Di fatto questa terza via aggira il meccanismo canonico alla base della serialità (il rimandare la conclusione) nonché quello di opere come *Black Mirror* che fanno della differenziazione controllata un tentativo di alterazione delle norme mimetiche.

¹⁷¹ I. Calvino, *Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993, pp. 45-46. Corsivo non presente nel testo.

autonegandosi, permette l'esistenza di forme (transitorie) dell'Essere. Allo stesso modo, sul piano "sentimentale" Bataille osserva che:

[...] il sentimento di sé [...] è pur sempre il sentimento di un essere discontinuo. Mai però la discontinuità è perfetta. In particolare nella sessualità il sentimento *degli altri*, al di là del sentimento *di sé*, introduce tra due o più esseri una continuità possibile, che si contrappone alla primitiva discontinuità. Nella sessualità gli *altri* non cessano di offrire una possibilità di continuità, gli *altri* non cessano di minacciare, di proporre una lacerazione alla veste priva di cuciture della frammentarietà individuale. [...] Ogni essere contribuisce alla negazione che l'altro fa di se stesso [...] ¹⁷².

Approdando a simili conclusioni Matsumoto Toshio pone in chiusura de *Il funerale delle rose* (1969) una citazione di René Daumal: «Lo spirito di un individuo raggiunge la propria assolutezza attraverso la negazione incessante». Non c'è avanzamento senza il riconoscimento del proprio fondo di "nullità", la quale può essere riconosciuta soltanto entrando in rapporto con l'altro, tramite cui il proprio sé può intravedere e fare la conoscenza delle proprie virtù autoneganti. Matsumoto si chiede insomma se sia possibile ripensare il rapporto con l'alterità a partire dal sé e da lì avviare la comprensione e il superamento delle contraddizioni (che apparirebbero così, finalmente, nella loro transitorietà). Allora non resta forse che affondare nella negazione per tentare di realizzare la propria libertà? Passare cioè dall'essere costitutivamente un *niente relativo* a un "essere" *ab-solutus*, libero da limitazioni o condizioni imposte in maniera coercitiva da una collettività o da altri sé storicamente determinati? La constatazione di "nullità" diverrebbe insomma la manifestazione "gioiosa" – quella *jouissance* secondo Barthes troppo spesso latitante nel pensiero europeo – della mancanza di pienezza dell'essere umano, unica garanzia d'indeterminazione della nostra natura e promessa di una libertà ancora possibile.

¹⁷² G. Bataille, *L'erotismo*, tr. it. SE., Milano 2017, p. 98.

1.4 La metafora e la dimensione estetica

Attraverso un *détour* saranno qui di seguito vagliate alcune implicazioni dell'inquadratura-cornice (*cadre*) nel suo determinare l'esistenza di forme. Un'inquadratura capace di sfruttare le cornici – diegetiche ed extra-diegetiche, filmiche e profilmiche – è un'inquadratura che fa propri i concetti di ipotiposi ed ecfrasi, imbastendo “descrizioni” capaci di cogliere un “guizzo di reale” e dispiegarlo attraverso la figura retorica prediletta della metafora. Così come Borges scrive nella sua poesia-saggio in endecasillabi sciolti *Metafore delle Mille e una notte*, sono quattro le metafore che animano la raccolta araba: quella del fiume, della trama (dei tappeti, degli arredi e dell'impalcatura letteraria stessa), del sogno e di «una mappa di quella regione indefinita, il Tempo»¹⁷³. Ne *La salvezza del bello* Han constata che per «la bellezza sono essenziali le segrete corrispondenze fra le cose e fra le idee, che si stabiliscono *oltrepassando grandi spazi di tempo*»¹⁷⁴. Com'è noto il cinema è arte del tempo che grazie allo spazio – esplorato, inquadrato, incorniciato – misura «le ombre gradualmente e il perpetuo logorio dei marmi e i passi delle generazioni»¹⁷⁵: come se l'immagine-tempo deleuziana contenesse in sé un flebile alito di immagine-movimento; movimento che, per quanto svincolato dallo schema senso-motorio, è movimento del Nulla Assoluto colto nel suo autonegarsi che genera forme transitorie della “grande immagine che non ha forma”. «La bellezza», continua Han, «è un evento *narrativo*»¹⁷⁶. Lo stile è infatti la capacità di saldare «relazioni narrative»¹⁷⁷ che, rintracciando qualità comuni a cose ed eventi tra i più disparati ne libera «l'essenza comune riunendole insieme, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora»¹⁷⁸, la quale assume dunque un valore salvifico. La bellezza è esaltata dalle restrizioni della cornice, senza per questo rinunciare alla natura di “evento” (come inteso da Badiou). Scrive Han che:

¹⁷³ J.L. Borges, *Metafore delle Mille e una notte*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 2002, p. 1041.

¹⁷⁴ B. Han, *La salvezza del bello*, cit., p. 90. Corsivo non presente nel testo.

¹⁷⁵ J.L. Borges, *Metafore delle Mille e una notte*, cit., p. 1041.

¹⁷⁶ B. Han, *La salvezza del bello*, cit., p. 91. Corsivo presente nel testo.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, trad. it. Einaudi, Torino 1981, p. 936, in *Ibidem*.

è infruttuoso il tentativo di screditare il bello considerandolo il nucleo germinale della cultura consumistica, e di metterlo contro il sublime in modo postmoderno. Il bello e il sublime hanno la stessa origine. Invece di contrapporre il sublime al bello, si tratta di riconferire al bello la sublimità *desoggettivizzata*, deinteriorizzata, di revocare la separazione di bello e sublime¹⁷⁹.

Ecco perché viene posto così di frequente l'accento sull'analisi estetico-stilistica (che verrà approfondita e "praticata" nel capitolo II): è proprio nell'arte e nella relazione estetica che riaffiora la profonda consonanza tra il pensiero occidentale e quello orientale. Com'è noto, già il misticismo medievale europeo – da Averroè a Eckhart – aveva saggiato il fondo "eretico" o, perlomeno, controverso dell'impensato (perché trascurato, insabbiato, rimosso) proprio della filosofia occidentale, tanto che l'attività di riconsiderazione di questi contributi avrà luogo nel Romanticismo. Ai limiti del linguaggio si cerca di evocare – come dovrebbe fare anche la critica – ciò che non può essere realmente espresso. Non intendendo il Nulla eckhartiano come nichilistica assenza di fondamento, esso è invece "Essere" *senza forma*¹⁸⁰. Le corrispondenze con le teorie nishidiane sono evidenti.

Nel processo di creazione e di inquadramento (*cadre*) dell'immagine cinematografica, ci si muove in un territorio che, per rimanere a Eckhart, non appartiene alla «conoscenza vespertina», ossia quella del vedere «le creature attraverso immagini dalle molteplici distinzioni», ma in un "luogo" che oscilla verso la «conoscenza mattutina», noetica, in cui è possibile contemplare «le creature senza alcuna distinzione scevre di ogni immagine»¹⁸¹.

Negli studi sulla metafora condotti da Max Black, emergono due termini interrelati: *focus* (la parte "espressiva" della proposizione che forma la metafora) e *frame* (la restante parte della proposizione, la più "letterale"). Ciò che tale bipartizione ha in comune all'inquadratura-cornice cinematografica è la pari importanza assegnata ai due termini, giacché la metafora dà luogo «a una

¹⁷⁹ B. Han, *La salvezza del bello*, cit., p. 33. Corsivo presente nel testo.

¹⁸⁰ Meister Eckhart, *Del distacco*, in Id., *Dell'uomo nobile*, tr. it. Adelphi, Milano 1999, p. 144.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 229.

trasformazione semantica complessiva, in contrasto con la concezione che vede nella metafora il simbolo sostituito a un'espressione letterale con lo stesso significato»¹⁸².

La metafora non è infatti da intendere in quanto simbolo, giacché quest'ultimo rientrerebbe entro un sistema di significato e di riferimento esterno al film (divenendo un "fenomeno della lingua"), mentre l'immagine metaforica ha a che fare con l'espressione audiovisuale, la cui accezione e il cui valore sono determinati dalla funzione effettiva, *attuale*, che essa riveste nel contesto del film. A differenza del segno che si riferisce a una realtà a esso esterna, la metafora aderisce in parte a ciò che esprime e, nel *movimento* di giustapposizione delle immagini, crea qualcosa di nuovo, senza eliminare le tracce di ciò che esse accoglievano prima di essere avvicinate. Come scrive Travaglini ripartendo dalle riflessioni ricœuriane, ciò che conta nella costituzione della metafora non è «l'elemento della sostituzione di un nome con un altro [...] ma piuttosto il fenomeno dell'*epiphora*, cioè il processo di trasferimento, di movimento che porta alla sostituzione»¹⁸³. La metafora si configura a tutti gli effetti come dispositivo teoretico, per quanto singolare, tramite cui è possibile «cogliere la fondamentale struttura dinamica del mondo [...] segnato dal movimento», trovando le connessioni degli eventi all'interno del «mondo della prassi e dell'esperienza»¹⁸⁴.

Non deve trarre in inganno, pertanto, la definizione della metafora che dà Aristotele nella *Retorica*, poiché "portare dinanzi agli occhi" per rinvenire relazioni tra oggetti presuppone un radicale movimento cinetico o, più propriamente, chiastico, per via del suo accostare cose tra loro molto diverse. Più che fisica, la somiglianza è nell'*essenza*, «scaturisce [...] da questa *isotes*, uguaglianza di rapporti [...] sta solo nella proporzione, nell'analogia [...]»¹⁸⁵. E per chiarire il significato del termine "essenza" ci si spingerà oltre, accogliendo la suggestione di

¹⁸² A. Giuliani, *Max Black prima della metafora: la questione della significanza*, in «Estetica. Studi e ricerche», vol. VII, n. 1 (2017), p. 41.

¹⁸³ G. Travaglini, *La metafora, l'analogia e le figure dei sensi in Aristotele*, in «Rivista di Estetica», n. 40 (2009), pp. 121-148, disponibile online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/estetica/1897#bodyftn53> (ultimo accesso 20/07/2021).

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ D. Guastini, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*, in «Isonomia», 2004, online su <https://isonomia.uniurb.it/vecchiaserie/guastini/guastini2004.pdf> (ultimo accesso 20/07/2021).

Florenskij, il quale afferma che «l'involucro stesso non è che un simbolo della cosa»¹⁸⁶. In questo modo si proverà a fugare un dubbio che potrebbe emergere nel corso del prossimo capitolo, dedicato all'estetizzazione nel cinema estremo-orientale, dichiarando che tra somiglianza *fisica e formale* si frappone uno scarto incolmabile, tale da spingere le composizioni (e finanche le riflessioni) estetiche nel reame del gioco di matrice wittgensteiniana e dell'*asobi*¹⁸⁷ nipponico. Le relazioni tra le cose si scoprono così attraverso le azioni (di nuovo, la mimesi) che vengono esperite aisteticamente, ma che possono essere espresse soltanto ricorrendo a un "ordine"¹⁸⁸. La forma (*eidos*) non assume il significato di «forma intelligibile separata» e instaura bensì «un rapporto stretto con il *phainesthai*, con ciò che si manifesta nella presenza modificando la nostra capacità sensitiva»¹⁸⁹. La metafora è dunque «immagine del movimento delle cose»¹⁹⁰ che nulla al di fuori dell'"atto mimetico" può meglio riuscire a cogliere.

Negli anni Venti, Vertov¹⁹¹ affianca e giustappone "uomo" e "macchina da presa" entro un sistema che rileva e mantiene le differenze di sguardo: l'occhio mobile della macchina e quello statico (ma incredibilmente sensibile) dell'uomo. Soltanto le opere cinematografiche consapevoli delle specificità del medium possono così approdare a una singolare forma artistico-espressiva affatto diversa da quelle letteraria e teatrale. Si consideri un autore come Paul Auster il quale, oltre alla più ben nota carriera di romanziere, si è dedicato al cinema, sperimentando l'addizione (mimetico-narrativa) nel suo infrangersi – fino all'equivalenza degli "opposti" – alla sottrazione (visivo-narrativa) tramite il gesto, osservato/connotato per accumulazione da una parte (letteratura), e mostrato/denotato dall'altra (cinema). In *Lulu on the Bridge* (1998, Figura 10), ad esempio, una giovane donna, inesperta delle "cose amorose", è infiammata dall'interesse per un sassofonista cui

¹⁸⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit.

¹⁸⁷ *Asobi* è «l'indulgenza verso i moti del proprio cuore, la capacità di assecondare i desideri, anziché dirigerli [...]». Persino la stessa «analisi del radicale dell'ideogramma contenuto in *asobi* [...], nella variante preferita in Cina, esso esprime lo scorrere dell'acqua e, per quella usata in Giappone, l'atto di procedere innanzi o semplicemente il movimento su di un sentiero», in L. Urru, *Il fantasma tra i ciliegi. Topografie di primavera a Tokyo*, Liguori, Napoli 2007, p. 126.

¹⁸⁸ L'ordine è dato dalla struttura che, come si è visto, non cancella la natura chiasmatica dei fenomeni.

¹⁸⁹ G. Travaglini, *La metafora, l'analogia e le figure dei sensi in Aristotele*, cit.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Cfr. D.M. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 130.

si avvicina – metaforicamente e apticamente – mediante il goffo tentativo di spacchettare, non appena rientrata a casa, uno dei suoi dischi. Né la macchina da presa né il montaggio operano alcun taglio riparatore atto a giustificare l'indugiare della donna, perché il solo soffermarsi su questa ordinaria scena di vita quotidiana (tanto universale quanto impersonale, universale *perché* impersonale) *metaforizza* ciò che appare sullo schermo senza necessità di connotare ulteriormente il momento.

La letteratura raggiunge l'impressione di realtà attraverso la stratificazione, mentre il cinema si scontra con una realtà tanto complessa quanto priva di appigli e, per ottenere la significazione, è costretto a sfoltire, diradare. Un simile procedimento interessa anche quelle opere letterarie che più paiono avvicinarsi al grado zero cronachistico, giacché la cosa presentata deve essere fatta emergere, mediante connotazione, rispetto alle altre cose del mondo – si pensi ad esempio ad *Addio alle armi* (Hemingway, 1929) –; mentre il cinema guadagna in forza presentando in maniera indifferenziata due s/oggetti: la connotazione avrà così luogo a partire dalla semplice denotazione. Letteratura e cinema si ritrovano al crocevia della mimesi, ossia nell'atto di trovare una *forma* alla materia osservata. Come già anticipato in precedenza, tuttavia, la mimesi viene qui intesa nell'accezione tomistica dell'«ars imitatur natura in sua operatione»¹⁹², ossia dell'imitazione della natura nel suo modo di operare: ci si trova evidentemente dalla parte della *natura naturans* (forza creatrice e ordinatrice, colta nel suo divenire)¹⁹³ e non da quella della *natura naturata*, ossia «ciò che esiste e rientra nell'ambito della conoscenza ed esperienza»¹⁹⁴.

Si riscontrano dunque alcune affinità con il pensiero di Ricœur che, in *Tempo e racconto*, rileva tre “livelli” della *mimesis*: il I che corrisponde alla vita nella sua dimensione pre-narrativa; il II proprio dei simboli in quanto «internal interpreters of action», del *mythos* che compie un'*operazione* sul materiale mimetico di primo

¹⁹² Tommaso d'Aquino, *Summa Theologia I*, 117, 1.

¹⁹³ Cfr. R. Wilkinson, *Western Reception of Indian Aesthetics*, in K. Sasaki, *Asian Aesthetics*, NUS Press-Kyoto University Press, Singapore 2010, pp. 220-221.

¹⁹⁴ E. Di Stefano, *Arte e idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Aesthetica Preprint, Palermo 2014, p. 65.

livello; e infine il III, o del ritorno delle “forme simbolizzate” al mondo «of action and life»¹⁹⁵ grazie al filtro del tempo dell’esperienza.

Il mimetico quindi non riguarda tanto «finished natural forms»¹⁹⁶ poiché, svolgendosi entro l’inquadratura, concorre nella costruzione di uno “spazio ideale”. Il riflesso – il “rispecchiamento” – così inteso presuppone quindi una non-differenziazione di fondo che si mantiene finché la forma cinematografica giunge ad esprimere non il «phenomenal self» romantico, ma un sé visto «*sub specie aeternitatis*»¹⁹⁷. Questa concezione sembra dunque non avvicinarsi alle due declinazioni della teoria del rispecchiamento lukacsiana: in maniera lapalissiana quella propria dell’epica e della drammaturgia che rappresenterebbero «la dialettica oggettiva di fenomeno ed essenza» e altresì, in maniera surrettizia, quella più controversa del poeta lirico che sarebbe «contemporaneamente, inscindibilmente – attivo e passivo, creante e rispecchiante»¹⁹⁸. Come scrive Yamamoto a proposito del realismo brechtiano: «[...] it is classical Hollywood cinema’s unobtrusive, almost invisible camerawork and editing style that promulgate the American domination of modern capitalism under the guise of “verisimilitude”, or more simply of “realism”»¹⁹⁹.

Ad esempio, per quanto riguarda il caso nipponico già al volgere del XIX secolo, Yamamoto rileva che due critici letterari quali Tsubouchi Shōyō e Futabatei Shimei concordano nell’affermare che «the world is composed of “the form” (*katachi*), a contingent and ever-changing phenomenon, and “the idea” (*i*), a universal and invariable essence»²⁰⁰. Se quindi lo scopo dell’arte è catturare il “senza-forma”, la rappresentazione mimetica fa emergere, secondo Futabatei, «the invisible essence [*kyosō*] through the concrete existence [*jissō*]»²⁰¹. Similmente, Gonda Yasunosuke, pioniere dei *film studies* nipponici, si accosta a posizioni kracaueriane proponendo

¹⁹⁵ P. Vandavelde, *The Challenge of the “such as it was”*. *Ricœur’s Theory of Narratives*, in D. Kaplan, a cura di, *Reading Ricœur*, State University of New York Press, Albany 2008, pp. 147-149.

¹⁹⁶ R. Wilkinson, *Western Reception of Indian Aesthetics*, cit., p. 220.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 221.

¹⁹⁸ G. Lukács, *Arte e società*, tr. it. Editori Riuniti, Roma 1968, pp. 41-44.

¹⁹⁹ N. Yamamoto, *Dialectics Without Synthesis. Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*, University of California Press, Oakland 2020, p. 10. L’articolo cui si fa riferimento è C. MacCabe, *Realism and the Cinema. Notes on Some Brechtian Theses*, in «Screen», vol. 15, n. 2 (1974), pp. 7-27.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 27.

²⁰¹ *Ibidem*.

una “metafisica realista” secondo la quale più il cinema impiega materiali concreti e quotidiani cui il sé si rapporta in termini empirici, maggiori sono le possibilità di mobilitare l’intuizione tramite cui avvicinarsi al nocciolo inesprimibile ma materico del mondo²⁰².

Nella concezione cui si fa riferimento in questa sede aleggia invece pertinace lo spettro dell’anonimato²⁰³ – riducendo «l’apparizione dell’io a quella della mosca»²⁰⁴ –, all’insegna di una visione che, curiosamente e almeno in parte, è avallata sia dal cinema in quanto arte collettiva sia dal regista, il quale sembra incarnare le parole di Coomaraswamy: «“I am not in fact the doer, but the instrument; human individuality is not an end but only a means”»²⁰⁵. L’individualità è il mezzo tramite cui la realtà appare *come* una “nuova esistenza”, sguardo su una totalità che viene porzionata per farne emergere uno o più aspetti, una forma particolare che affiora grazie al gesto artistico. Basti pensare alla rappresentazione del monte Fuji che ha contraddistinto non solo la produzione pittorica, ma anche quella fotografica: dalle *Trentasei vedute* di Hokusai (Figura 11) alle *Yokohama shashin* – immagini fotografiche raccolte in album che circolarono in Europa nella seconda metà dell’Ottocento, contribuendo al nascere dello *japonisme* e stimolando la curiosità degli impressionisti – fino alla più contemporanea serie fotografica realizzata da Rocky Tanaka²⁰⁶ (Figura 12).

Obiettivo di queste opere non è certamente catturare l’immagine del monte sacro, ma offrirne una “visione” che differisca non solo dalla realtà, ma altresì dalle altre composizioni che costituiscono una serie. Allo stesso modo, non vi è distanza

²⁰² Cfr. *Ivi*, pp. 30-40.

²⁰³ Basti pensare al caso giapponese del *mingei*, teorizzato da Sōetsu Yanagi, che indica la produzione artigianale e il sapere tradizionale alla base dell’ideazione di oggetti utili, non prodotti “in serie”, tipici di una zona geografica e di impiego comune, i quali, proprio in virtù di queste caratteristiche, non rientrano nei canoni di un’estetica in quanto “scienza delle belle arti”. La produzione *mingei* ha contribuito allo sviluppo della “*everyday aesthetics*” (che, tra l’altro, dà il titolo a un saggio del 2008 di Saito Yuriko). Per un approfondimento si rimanda a due testi chiave quali: Y. Sōetsu, *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Kodansha International, Tokyo-New York 1989; Y. Kikuchi, *Japanese Modernization and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Taylor & Francis, London 2004.

²⁰⁴ G. Bataille, *Documents*, tr. it. Dedalo, Bari 1974, p. 64.

²⁰⁵ A. Coomaraswamy, *The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art*, Dover Books, New York 1956, in K. Sasaki, *Asian Aesthetics*, cit., p. 221.

²⁰⁶ Per ulteriori dettagli si rinvia alla visione di *Tokyo Noise* (2002), documentario svedese diretto da Kristian Petri, Jan Röed e Johan Söderberg e dedicato alla “cultura del movimento e del rumore” che gravita attorno alla capitale nipponica.

incolmabile o un'inconciliabilità di fondo tra la produzione seriale di Hokusai e quella di Tanaka, poiché sia gli *ukiyo-e* sia le fotografie *operano* (in senso ricœuriano) sulla realtà pre-narrativa, la cui esistenza è in ogni caso non umana. Anche per tale ragione Miyao Daisuke collega in maniera convincente la nascita del cinema al fenomeno (pittorico-fotografico) dello *japonisme*. Né la macchina o i robot né la realtà stessa sulla quale l'artista opera ambiscono a essere diretta emanazione dello sguardo dell'uomo, sue *copie*: la loro è una nuova esistenza che può semmai svelare qualcosa del sentimento umano. L'idea di inconscio ottico non è poi così lontana benché, oltre all'accezione benjaminiana di ciò che non potrebbe essere visto senza l'ausilio della tecnica, vada accostata la lettura di Krauss²⁰⁷, secondo la quale ciò che viene rimosso dallo "sguardo nudo" riaffiora nella forma artistica.

Il cinema è fedele allo sfarfallio della forma che si manifesta entro il quadro (*cadre*), che ne tiene traccia, come un'efemera, che per buona parte della sua esistenza è invisibile – ossia "fuori quadro", ma essente –, velata nel suo stato larvale, per poi, una volta abbandonato il suo involucro, volteggiare soltanto per qualche breve istante. Il cinema intacca il fatuo predominio delle forme, divenute architetture, «sempre più statiche, sempre più dominanti»²⁰⁸, divenendo il regno dell'*informe* – e non del difforme della controcultura – così come inteso da Bataille, ossia «un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma»²⁰⁹. Difatti, «[c]iò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa *schacciare* dappertutto come un ragno o un verme di terra»: pulviscolo atmosferico delle immagini, gruppi cinematici di stelle che si cerca di associare, dando loro «una redingote matematica»²¹⁰. L'inconscio ottico così come inteso da Krauss, invece, sfilata la *trama* di questa redingote. Ed è proprio propugnando l'orizzontalizzazione – almeno fino all'avvento della visione "*smart*"²¹¹ – che il

²⁰⁷ R. Krauss, *L'inconscio ottico*, tr. it. Mondadori, Milano 2008.

²⁰⁸ G. Bataille, *Documents*, cit., p. 158.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 165.

²¹⁰ *Ibidem*. Corsivo non presente nel testo.

²¹¹ È interessante intendere questo pro(re)gressivo "ritorno" alla verticalità della visione, giudicata forse più consona all'*homo sapiens* che introietta innanzitutto l'essere *erectus*, in quegli esempi cinematografici che mantenendo strenuamente un angusto formato verticale testimoniano dell'innaturalità, del "travestimento" (cfr. Yve-Alain Bois) mistificante del verticale. Si pensi alla claustrofobia del formato quadrato 1:1 di *Mommy* (Dolan, 2014) che anela al "*widescreen* sentimentale" o, ancora, al cinema verticale di Paolo Gioli, e in particolare al suo cortometraggio

cinema dà prova d'essere arte romantica, "orientale" per eccellenza. Si pensi al celebre incipit de *Le sorelle di Gion* (1936) di Mizoguchi Kenji: una carrellata si insinua nell'apparente staticità della realtà vissuta dalle protagoniste e, proprio in virtù di questo movimento, la smentisce. Una carrellata che afferma l'orizzontalità – un movimento di cui si ricorderà Godard per il suo *Week End* (1967) – e sembra mimare lo srotolamento di un *emakimono*²¹².

Si propone a questo punto di rileggere la nozione di rispecchiamento sulla base dell'immaginazione ellittica di Hanada Kiyoteru, ossia come strategia al contempo di avvicinamento (mimesi) alla realtà e di allontanamento (astrazione formale) da essa²¹³. Una nozione che sembra contenere *in nuce* l'idea della visione di parallasse – formulata da Karatani e adoperata diffusamente da Žižek – per il suo coinvolgere il punto di vista. Il rispecchiamento è l'atto di creazione di un'altra realtà, parallela e complementare, come appunto i due fuochi dell'ellisse. Come riassume Karatani:

[T]here is an ineradicable, mechanical distance in the photographic image. Strange as it may be, we cannot see our faces (read the thing-in-itself), except as an image reflected in the mirror (read phenomenon). And only thanks to the advent of photography, did we learn that fact»²¹⁴.

Il rispecchiamento produce un effetto perturbante determinato dal «viewpoint of others that intervenes therein»²¹⁵. Per leggere la forma metacinematografica e il carattere estetizzante della produzione estremo-orientale bisogna parimenti adottare

Anonimatografo (1972). Per un'analisi più dettagliata delle implicazioni della verticalità che può altresì essere impiegata per produrre orizzontalità si rinvia al saggio di D. Bordwell, *Paolo Gioli's Vertical Cinema*, disponibile online all'indirizzo <http://www.paologiolit.it/download/Bordwell-Gioli-ENG.pdf> (ultimo accesso 23/04/2021).

²¹² Come spiega Novielli, gli *emakimono* «oltre alla fruizione privata erano spesso accompagnati dal commento dei cantastorie itineranti che, reggendoli con entrambe le mani, gradualmente li srotolavano e riavvolgevano, così da lasciare scorrere le immagini. Nei rotoli era solitamente indicata in basso anche la velocità consigliabile per lo svolgimento. [...] Negli *emakimono* le immagini erano disposte secondo una precisa cronologia, quindi osservate da destra a sinistra. Nel tempo, tra le singole scene venne aggiunta una separazione immaginaria necessaria per facilitarne la comprensione, spesso costituita da linee di testo, e in tal modo lo scorrimento avveniva secondo una scansione simile a quella degli attuali fotogrammi», in M.R. Novielli, *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 17-18.

²¹³ Cfr. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis*, cit., pp. 172-173.

²¹⁴ K. Karatani, *Transcritique. On Kant and Marx*, tr. ing. The MIT Press, Cambridge, MA-London 2005, p. 48.

²¹⁵ *Ibidem*.

una visione “parallattica” che permetta di coglierne le implicazioni teoriche e pratiche (in direzione della messinscena). Uscire dunque dall’Asia per osservarne meglio i contorni, e al contempo fare lo stesso con l’Occidente.

Capitolo II. Caratteri del cinema estremorientale: Potere estetico e formalismo

2.1 Il giapponismo e lo stile cinematografico

Come si è avuto modo di osservare, l'emersione della forma cinematografica è inseparabile dal proliferare di cornici all'interno dell'inquadratura. Tale proliferazione di cornici veicola spesso l'emersione prepotente di quelli che potrebbero definirsi *desideri-ostruzioni*. Il desiderio, il piacere e le altre "affezioni" (intese in senso spinoziano-deleuziano) diventano percepibili in quanto "azioni" presentate entro l'inquadratura che, come tessuto connettivo, crea una relazione tra i corpi dei s/oggetti. Superfici materiali ed elementi d'arredo divengono ostacoli, sintomi di un desiderio inappagato. Si tratta tuttavia di ostacoli paradossali che rendono l'oggetto del desiderio più vicino, ma senza che esso sfumi. Come si approfondirà nel corso del capitolo, negli accenti "estetizzanti" della messa in cornice sono spesso le mani, significanti vuoti, a ottenere piena soddisfazione – significato – mediante la bellezza sensuale del corpo (quasi sempre femminile)²¹⁶. Il *surcadrage*, il quadro nel quadro, può essere quindi "mascherato" o effettivo ed è tale poiché, in una struttura anulare, parte dal vuoto e a esso ritorna. In tal senso si potrebbe affermare che si ha un *surcadrage* veicolante dei desideri-ostruzioni quando i s/oggetti dell'inquadratura non ingaggiano soltanto dei giochi formali, ma sono disposti in modo da permettere una dialettica senza sintesi che avrà delle ripercussioni stilistiche e narrativo-mimetiche: tesi e antitesi non sono altro che «optical illusions»²¹⁷, tanto quanto la sintesi «is merely an imaginary construct»²¹⁸.

Si può ripartire allora dalla nozione di *pillow-shot* così come elaborata da Burch per analizzare le celebri inquadrature di raccordo caratteristiche del cinema di Ozu. Lo studioso statunitense conia il termine per analogia con il *makurakotoba*

²¹⁶ In quello che potrebbe considerarsi il caso più emblematico della confluenza di estetizzazione e metacinema (manifesto o latente che sia), *Eros + Massacre* di Yoshida Yoshishige, lo spettatore assiste alla proiezione di uno dei film più esteticamente lussureggianti della storia del cinema, mentre, in una sequenza magistrale, le paratie della doccia fungono da schermo su cui affiora un corpo voluttuoso che le mani vorrebbero ghermire.

²¹⁷ K. Karatani, *Transcritique*, cit., p. 49.

²¹⁸ *Ivi*, p. 104.

(letteralmente, la “parola-cuscino”), figura retorica della lingua giapponese simile a un epiteto introduttivo a certe immagini e/o espressioni. Secondo Burch la peculiarità dei *pillow-shots* è quella di interrompere il «diegetic flow»²¹⁹, ma non alla maniera di un sipario calato alla conclusione di un atto. Si propone insomma di reimpiegare il termine nella sua accezione più “pura” per descrivere quelle composizioni figurali in cui è predominante il gioco formale che genera un «de-centering effect»²²⁰ per via del suo espungere la presenza umana dall’inquadratura: su tutte quella di *Erbe fluttuanti* (1959, Figura 13) che affianca un faro e una bottiglia. Nel *pillow-shot* puro insomma non viene concesso molto spazio al lirismo e, pertanto, non è presente alcun tipo di ostruzione.

Come testimoniato dalla poetica e dalla riflessione teorica di uno degli alfieri della *Nouvelle Vague*, Yoshida Yoshishige, opere strenuamente sperimentali fanno ricorso a dei principi di messinscena in fondo molto vicini a quelli del cinema di Ozu. Nel corso della sua disamina, difatti, si riscoprono le spinte tutt’altro che apollinee e ossequiose della tradizione presenti nel cinema del grande cineasta. Ripartendo dalle letture di Schrader e di Deleuze (che lo considera a tutti gli effetti l’inventore delle immagini ottico-sonore pure), Yoshida ritorna sulla “circolarità predittiva” delle situazioni, presentate attraverso una messinscena di rado romanzesca e più protesa alla narrazione, così come intesa in questa sede.

Dal *pillow-shot* così vicino alla poesia classica alla presentazione di una visione extra-umana, riemerge lo sguardo delle cose, degli oggetti “inanimati” che si fanno carico del punto di vista mostrato: proposizione reggente più che silenzioso testimonio della quotidianità nipponica. Come scrive Yoshida: «[T]he stories of Ozu-san’s films do not voluntarily tell things but simply exist and gaze at the viewers»²²¹. E similmente: «Images of huge chimneys at a factory; of clothes hung out to dry, of ordinary billboards and neon signs, and of vacant corridors and stairs do not imply any particular meanings. Instead, these things gaze at the sacred protagonists, as well as the audience»²²² (Figura 14). Seguendo questa linea

²¹⁹ N. Burch, *To the Distant Observer*, cit., p. 160.

²²⁰ *Ivi*, p. 161.

²²¹ K. Yoshida, *Ozu’s Anti-Cinema*, tr. ing. Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 2003, p. 70. Del testo esiste altresì una traduzione italiana, edita da Cesati, a oggi fuori catalogo.

²²² *Ivi*, p. 79.

interpretativa e “spoetizzando” alcune interpretazioni liriche dei *pillow-shots*, Yoshida commenta così la celebre inquadratura del vaso in *Tarda primavera* (1949, Figura 15): «The image of the vase leads the viewers to interpret its meaning. Ozu-san had always tried to avoid attaching specific meanings to the images in his films; he wanted to leave them ambiguous»²²³. Pur non richiedendolo né presupponendolo, questa immagine ha spinto gli spettatori verso un «limitlessly open field of meanings» e, di fatto, secondo Yoshida, ha permesso a Ozu di raggiungere «the essential pleasure of cinema through the image»²²⁴. Tuttavia, lo scompaginamento dell’ordine formale indotto dall’aprirsi dell’immagine alla caotica realtà dell’interpretazione – e della descrizione psicologica di un presunto stato d’animo che sarebbe stato veicolato con precisione – avrebbe sancito, secondo Yoshida, l’allontanamento di Ozu da un gioco così tanto pericoloso, un gioco che condurrebbe all’esistenza di un senso prestabilito. Il vaso «simply exists to be looked at» e dunque l’immagine «does not have a specific meaning»²²⁵. *Tarda primavera* costituisce un esempio perfetto di «drama of gazes» tale che, quando lo sguardo delle cose si incrocia con quello dei personaggi e, ancora, dello spettatore, annuncia che «human beings must use their uncertain gazes to stare at their constantly moving lives»²²⁶.

Allo stesso modo, il *surcadrage* e l’*aperture framing* che introducono dei “desideri-ostruzioni” possiedono un afflato poetico tramite cui esprimere «une chose importante qu’on ne peut pas dire clairement par la définition philosophique» e la cui essenza, come quella della poesia, è di «symboliser»²²⁷ il trascendente. Ancora prima che procedimento esplicito di re-incorniciatura il *surcadrage* è un’ostruzione che impila e comprime i s/oggetti inquadrati. Si pensi al capolavoro del cineasta coreano Im Kwon-taek, *Mandala* (1981, Figura 16), che si focalizza sulle vite anticonvenzionali di due monaci buddhisti che affrontano il percorso di solitaria autonegazione necessaria al raggiungimento del *satori*. Non a caso si assiste nel film a una vera e propria “apoteosi” dei *surcadrages* – sovente

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ivi*, p. 81.

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ivi*, p. 85.

²²⁷ T. Imamichi, *L’humanisme, l’expression et l’idée du beau*, in «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, n. 107/108 (1974), p. 149.

destabilizzanti nel loro inghiottire anche i due terzi dell'inquadratura – tramite i quali si rammenta che il desiderio voluttuoso, zona d'ombra capace di abbagliare e prosciugare le forze vitali, è sempre in agguato. Il travaglio fisico e spirituale è reso sì mediante l'azione (i dilemmi morali; gli incubi-ricordi carnali; il sogno che diventa realtà, e viceversa, senza soluzione di continuità) ma filtrata da un'occlusione autonegante dalla quale traluce un significato o quantomeno dei “desideri-ostruzioni” tanto restii a formalizzazione quanto vincolanti, mai totalmente esprimibili linguisticamente né del tutto visualizzabili se non, appunto, attraverso il filtro di un elemento disturbatore.

Un'ostruzione di altro tipo è quella – sicuramente più classica, ma non meno esplicativa – che determina sia la condizione di «occhio voyeur», di *peeping Tom* incollato al buco della serratura, sia quella dell'«occhio-servo»²²⁸ che, a differenza del primo, è ricorrente in *Ecco l'impero dei sensi* (1976) di Ōshima Nagisa²²⁹. Le ostruzioni, l'impiego di determinati *pattern* visivi e il posizionamento della cinepresa permettono di evitare perifrasi verbali che appesantirebbero il film, esibendo al contempo le qualità sinestetiche e tattili degli oggetti inquadrati che, per tale ragione, diventano “più-che-oggetti” dotati di funzioni diegetiche. Sulla scia degli studi condotti da Stoichita, la cornice viene intesa in un'accezione “espansa” includente dispositivi ritaglianti autoriflessivi che delimitano «un campo visivo [...] uno spazio “altro”» e implicano «un meccanismo metartistico che avvia un dialogo tra cesura esistenziale e cesura immaginaria»²³⁰.

Analizzando la dimensione “anti-eventuale” del cinema di Antonioni a partire da *L'avventura* (1960), tramite la descrizione del continuo e drammaticamente programmatico «eludere la realtà» e «mancare l'incontro», tipico dei personaggi antonioniani, bloccati nella loro opacità fino a perdere la possibilità di “produrre del senso”, Simona Busni scrive: «Hanno senso il profilo del vulcano e il muro intorno. L'inquadratura è così bella che quasi non c'è bisogno d'altro»²³¹. Quanto

²²⁸ M. Mancini, *Sada e il rifiuto della scrittura porno*, in «Filmcritica», n. 267, 9/1976, p. 248.

²²⁹ Ōshima stesso ricorre altresì alla variante più esplicitamente “voyeuristica” in un film come *Il demone in pieno giorno* (1966).

²³⁰ V. I. Stoichita, *Margini*, in AA.VV., a cura di D. Ferrari, A. Pinotti, *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Cremona 2018, p. 189.

²³¹ S. Busni, *Avventura o anti-evento? L'amore malato di Antonioni*, in «Fata Morgana», n. 38 (2019), p. 158. Corsivo presente nel testo.

bene descrivono, queste parole, il processo di messa in cornice di Antonioni? Quanto esse richiamano alla memoria le immagini lussureggianti e ieratiche di un cineasta come Wong Kar-wai che, del resto, con Antonioni (e Soderbergh), ha diretto uno dei tre episodi del film collettivo *Eros* (2004)? E se davvero la bellezza fosse autosufficiente? Il cinema estremorientale si configurerebbe quindi come modello iper-estetizzante che conduce all'anestetizzazione o, quantomeno, a una certa omogeneità visuale?

Per rispondere a queste domande si propone di ripartire da un articolo di De Caro e Terrone, i quali, al fine di rilevare la specificità cinematografica, rintracciano «tre tipi di interesse estetico verso i film»²³²: drammaturgico, raffigurativo e contemplativo. Se l'interesse drammaturgico è generato soprattutto dalla sceneggiatura e dalla recitazione e pertanto la sua "riuscita" è condivisa dall'arte teatrale e l'interesse raffigurativo, generato dall'inquadratura e dal montaggio, condivide la medesima riuscita della pittura, l'interesse contemplativo, invece, sarebbe «l'unica peculiarità estetica specificamente cinematografica»²³³. La riuscita contemplativa si raggiunge, infatti, facendo «percepire gli eventi dal di fuori»²³⁴. Mentre i primi due tipi di interesse sfruttano l'opacità della rappresentazione e il "contenuto di pensiero" (che nel caso dell'interesse drammaturgico è di capitale importanza), il terzo tipo fa leva sulla trasparenza della rappresentazione e sulla «parsimonia espressiva»²³⁵, all'insegna di un regime fondato sull'evento piuttosto che sull'azione con il suo *côté* di nesso causa/effetto, ossia sulla vita stessa, "senza nesso", ma avente *prospettiva* diversa da quella della vita di tutti i giorni, dal di fuori appunto.

Per quanto in questa sede si aderisca con il punto di vista degli autori che intendono «trattare l'interesse drammaturgico, l'interesse raffigurativo e l'interesse contemplativo come tre articolazioni di un unico interesse estetico per i film»²³⁶, si propone altresì di cogliere lo "scarto parallattico" che alberga in esso. Infatti, come

²³² M. De Caro, E. Terrone, *Per una teoria wittgensteiniana del cinema*, in «Intersezioni», n. 1 (2018), p. 53.

²³³ *Ivi*, p. 58.

²³⁴ *Ivi*, p. 56.

²³⁵ *Ivi*, p. 57.

²³⁶ *Ivi*, p. 55.

si chiede giustamente Žižek: «E se il vero problema non fosse ridurre la distanza ma, piuttosto, *formularla* in quanto tale, concepirla in modo appropriato?»²³⁷.

La trasparenza fenomenica è la stessa che spesso l'inquadratura ambisce a mantenere, fino a trasformare la struttura compositiva in un *pattern* nel quale si manifesterebbe la “vera sostanza”, un principio mimetico-drammaturgico. La composizione “estetizzante”, è invece quella più consapevole del fatto che «una cosa è solo nella misura in cui *non* è percepita-esperita per quello che è»²³⁸. Persino la trasparenza “contemplativa” cui fanno riferimento De Caro e Terrone è velata dall’«*opacità che è intrinseca all’esperienza fenomenica*»²³⁹. Tuttavia, non si tratta di un’opacità di pensiero – di profondità – ma quella del guardare-attraverso una superficie che accoglie tutto senza concedere spazio però alla pretesa del soggetto di scavare in essa una profondità. Per parafrasare Beckett, si tratta quindi di ballare e poi di pensare o, per dirla con Godard, di mettere la piattezza nella profondità, ossia di partire dalla trasparenza (immanente) e giungere all’opacità (trascendente) propria del soggetto dell’enunciazione.

Come si avrà modo di osservare sia il fenomeno dell’estetizzazione che quello dell’autoriflessività del cinema non sono così nettamente separabili come potrebbe sembrare. Se il primo riguarda in maniera più diretta la logica compositivo-raffigurativa e il secondo quella drammaturgica-raffigurativa, in realtà i due procedimenti vanno spesso di pari passo, come si è già avuto modo di vedere mediante l’analisi di film quali *Introduzione all’antropologia* e *Woman on the Beach* (cap. I). Come ha rimarcato Mario Perniola, la cultura giapponese dimostra una naturale tendenza alla giustapposizione. La scelta di dedicare ampio spazio all’analisi delle forme e dei caratteri di queste cinematografie nasce quindi dall’esigenza di muoversi in una direzione meno battuta all’interno degli studi sul cinema estremo-orientale, solitamente incentrati sulla dimensione temporale dello scarto e dell’accostamento. Così si ritiene siano da intendere due studi recenti di particolare rilevanza condotti da Janet Harbord e da Laura Lee²⁴⁰. Pur mettendo in

²³⁷ S. Žižek, *La visione di parallaxe*, tr. it. Il Melangolo, Genova 2013, p. 318. Corsivo presente nel testo.

²³⁸ *Ivi*, p. 323. Corsivo presente nel testo.

²³⁹ *Ivi*, p. 326. Corsivo presente nel testo.

²⁴⁰ J. Harbord, *Ex-Centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archeology*, Bloomsbury, London-New York 2016; L. Lee, *Japanese Cinema Between Frames*, Palgrave Macmillan, London 2017.

moto una macchina analitica che affronta questioni stilistico-formali, tali studi si soffermano quasi esclusivamente sulla natura temporale dell'immagine cinematografica, limitando l'analisi filmica vera e propria e altresì l'esame delle implicazioni che tale natura determina sul piano narrativo.

Come si è dimostrato nel corso del primo capitolo, si ritiene necessario ripartire dalla mimesi aristotelica per aggirare i dualismi – quali forma/contenuto, azione/contemplazione – e riassetarsi su un'analisi stilistica che valorizzi altresì la dimensione spaziale dell'immagine, ritenuta troppo spesso rilevante per uno studio alla moviola, distante dall'esperienza cinematografica. Da qui la necessità di teorizzare l'immagine in quanto “luogo” per meglio osservare il processo di spazializzazione cui deve essere necessariamente sottoposto il tempo, per porre l'attenzione sulla dimensione spaziale della stasi (come intesa da Schrader). Pare che, in una certa misura, le teorie deleuziane che hanno portato alla fondamentale bipartizione delle immagini sia stata introiettata dagli studi successivi riconoscendo ai due volumi sul cinema una progressività, come se l'invenzione moderna dell'immagine-tempo segnasse un momento di perfezionamento di un'arte prima di allora manchevole, non pienamente realizzata²⁴¹.

Per tale ragione si prenderanno le mosse dal recente studio di Miyao Daisuke, *Japonisme and the Birth of Cinema*, il quale si sofferma sulle radici pittoriche delle immagini cinematografiche per poi riconoscere la loro specificità nella dimensione stilistico-formale e compositiva. In questo saggio, Miyao compie un viaggio a ritroso verso le origini del cinema, rinvenendo forti punti di contatto con il fenomeno del giapponismo che sovvertì il mondo della pittura e contribuì alla nascita dell'impressionismo. Nel contesto asiatico, e nipponico in particolare, il mezzo cinematografico cominciò a sondare le proprie potenzialità proprio nel momento in cui il Giappone iniziava il suo repentino percorso di apertura all'Occidente tramite cui il paese acquisì le competenze tecniche e scientifiche che

²⁴¹ Per quanto questo passaggio dall'immagine-movimento all'immagine-tempo possa talvolta suggerire una teleologia e quindi una differenza qualitativa tra i due reami – quando invece, forse, la seconda macro-categoria meglio si presta alla creazione di concetti filosofici – resta sempre evidente che l'interesse primario del testo deleuziano è incentrato sul processo di costruzione (e di analisi critica) delle immagini, a prescindere dalla canonizzazione di opere e autori e dalla redazione di un'analisi tassonomico-qualitativa.

contraddistinsero l'epoca moderna, ponendo fine a oltre due secoli di chiusura²⁴². Come altrove, la nascita della nazione moderna richiese «the invention of a tradition»²⁴³ e, considerata la forte spinta idiosincratICA e la connaturata tendenza della cultura giapponese alla giustapposizione, la natura combinatoria – *metaforica* – del cinema, esaltando anziché rimuovere lo scarto determinato dall'incontro tra immagini, si rivelò quindi in linea con il desiderio “nazionalistico” di trasformare e mantenere²⁴⁴.

In questo processo di apertura, la nipponofilia degli artisti e degli intellettuali europei, originata dalla circolazione degli album fotografici – appartenenti alla cosiddetta scuola di Yokohama (*Yokohama shashin*, Figura 17) – e delle riproduzioni degli *ukiyo-e*, contribuì a creare, per dirla con Martin Amis, un clima di «esotismo che punta al trascendente»²⁴⁵. Per questa ragione, Miyao rimarca la presenza di due differenti forme di auto-orientalismo: nativizzato e interiorizzato. Tali forme, differenziandosi per via del diverso grado di autoconsapevolezza, hanno reso possibile il dialogo transculturale, aprendo la strada a una conoscenza reciproca meno basata su stereotipi negativi. Nel saggio in questione, Miyao riflette sull'influsso del giapponismo non soltanto per la nascita della pittura impressionista, ma soprattutto per un particolare “stile visuale”²⁴⁶ che metteva già in crisi i rigidi dualismi tra artisticità e scientificità, formalismo e studio cinetico, finzione e documentazione, realismo soggettivo-corporeo e realismo estetico-formale che ambisce a “costruire un oggetto”²⁴⁷.

²⁴² Con un editto del 1641, in seguito alla rivolta (principalmente contadina) di Shimabara contro il governo Tokugawa (1637), inizia il periodo del *sakoku* (“paese blindato”, “nazione chiusa”) che si conclude di fatto con la Restaurazione Meiji, a seguito delle pressioni statunitensi. Ai giapponesi fu vietato lasciare la patria e, parimenti, furono richiamati coloro che se ne erano allontanati in precedenza. Gli olandesi – che come si vede nelle sequenze finali di *Silence* (Scorsese, 2016) furono gli unici a mantenere un rapporto commerciale con il Giappone – furono confinati nell'isola artificiale di Dejima, costruita per volere dello shōgun Tokugawa Iemitsu, medesimo autore dell'editto. Le relazioni con gli altri paesi asiatici continuarono ma sotto rigido controllo statale.

²⁴³ D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2020, p. 87.

²⁴⁴ Alla base di questo atteggiamento era lo slogan del *wakon-yōsai* (spirito giapponese e scienza occidentale) che guidò il paese nella prima fase – immediatamente successiva alla riapertura all'Occidente – del periodo Meiji.

²⁴⁵ M. Amis, *La freccia del tempo*, tr. it. Einaudi, Torino 2010, p. 131.

²⁴⁶ Le nozioni di “stile visuale” e di “storia stilistica” sono legate alla metodologia analitica di Bordwell e Thompson.

²⁴⁷ Il tema del duplice senso della realtà, posto in correlazione con la forma rappresentativa adottata, è sviluppato dallo storico dell'arte Ishitani Haruhiro. Cfr. D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, cit., pp. 19-23. In tale direzione sarebbe di notevole interesse approfondire il rapporto del

Secondo lo studioso, i procedimenti compositivi connotanti sono quelli del *kinzō-gata-kōzu*²⁴⁸ (strati ravvicinati, in cui antepiano e retro piano prevedono una costruzione drammatica senza il ricorso a piani intermedi che conferiscano una forte impressione di profondità); del *chūkei-datsuraku* (omissione del piano mediano); dell'*en=kin-hō*²⁴⁹ (divisione tra ante e retro che genera una giustapposizione, uno scarto non sintetizzabile). In questo modo, l'arte giapponese pone l'accento sul *layering*, ossia sulla stratificazione, anziché sul *positioning* di ascendenza rinascimentale, subordinando l'articolazione compositiva all'"occhio del principe", fino a produrre una moltiplicazione dei punti di vista che conduce a scheletri strutturali che, in Occidente, emergeranno soltanto con la sincronia cubista. Tra i due strati è altresì presente una tensione tra stasi (di solito nel retro piano) e movimento (antepiano).

L'immagine è quindi fin da subito osservata in quanto composizione estetica e, per estensione, la patina "estetizzante" – più che lezioso e impalpabile tocco esotico – è frutto di una consapevole dichiarazione d'intenti che sposa l'artificialità per mirare al cuore delle cose (*kokoro*). Per la stessa ragione, lo studioso sposta l'attenzione su gruppi specifici di immagini fotografiche e opere cinematografiche, in particolare le sopraccitate *Yokohama shashin* – foto colorate a mano, vendute ai turisti, di solito raggruppate in album – e i 33 "film giapponesi" prodotti dai fratelli Lumière. Se da una parte, dagli anni Sessanta del XIX secolo, le fotografie in stile Yokohama furono uno dei principali beni di esportazione e circolarono in maniera capillare tra gli artisti europei, dall'altra i film giapponesi dei Lumière riuscirono in molti casi a sgranare la patina esotizzante, riconfigurando esteticamente «the everyday life of ordinary Japanese people»²⁵⁰. Oltre che per il ricorso ai medesimi procedimenti compositivi, le due forme cine-fotografiche contribuirono a convertire il «monologue of Orientalism [...] into a *dialogue* by way of

pensiero e della pratica artistica giapponesi con il reale anche attraverso la *shinkei-zu* (letteralmente "immagini dal vero"), una tipologia di pittura di paesaggio basata sulla rappresentazione "naturalistica" di un luogo. Com'è noto, il naturalismo figurativo è presente altresì nella pittura *yōfūuga*, ossia in stile occidentale. Come dimostra l'analisi diretta di queste opere, tuttavia, la rappresentazione di luoghi reali è tutt'altro che una fedele trasposizione pittorica imparentata con l'iperrealismo, mentre è più vicina a una sua resa eccentrica in termini cromatici o stilistico-figurativi.

²⁴⁸ Termine impiegato dallo storico dell'arte Naruse Fujio nel 1979.

²⁴⁹ Termini impiegati dallo storico dell'arte Inaga Shigemi per enfatizzare la discrasia generata dall'omissione del piano mediano che non emergeva in pieno nella definizione di Naruse.

²⁵⁰ D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, cit., p. 6.

Japonisme»²⁵¹. Da qui l'assenza di stupore constatando che queste opere furono spesso realizzate da autori europei: su tutti i fotografi italiani Adolfo Farsari e Felice Beato, e i registi francesi Constant Girel e Gabriel Veyre.

Il *pattern* compositivo che prevede un contrasto netto tra retropiano e antepiano, esaltato ancora di più dall'assenza di un piano mediano che pone ogni oggetto "in prospettiva", rima così con i movimenti che hanno condotto dal monologo imperialista al monologo dialogico e, infine, a un dialogo a tutti gli effetti alla cui base si situa una costante negoziazione interculturale. Allo shock figurativo determinato dall'*à travers* – una composizione che presenta solitamente un antepiano "ostruito" da fronde o s/oggetti, quasi a creare una meta-cornice, che Monet e Cézanne mutuavano dagli *ukiyo-e* nipponici – si giunge allo shock culturale prodotto da una visione artistica del mondo per cui, più che l'imparzialità proporzionale e la copia fedele dei fatti del mondo, è centrale la valorizzazione della «transient nature of eyes»²⁵² e le incessanti trasformazioni di un luogo. Come scrive Usami Keiji, la "pittura di paesaggio" pre-moderna (*shanshui* in cinese, *sansui-ga* in giapponese) «is not concerned with the relationship between the individual and "the things", but presents a transcendental, metaphysical "model"»²⁵³. Ecco perché più che di paesaggio – che come rimarca Karatani non è esistito fin quando non è stato "scoperto"²⁵⁴ – si dovrebbe parlare di "luogo", richiamando alla mente, per somiglianze più o meno lontane, le esperienze pittoriche del medioevo europeo piuttosto che quelle post-rinascimentali. Ancora una volta non si tratta di guardare un oggetto, ma tutt'al più di costruirlo, nel tentativo di *figurarsi* (*envision*) il trascendentale. A tal proposito scrive Karatani: «[I]t is no way contradictory to aspire to the universal by adhering to that which is extremely specific. The two are interdependent»²⁵⁵.

²⁵¹ *Ivi*, p. 7. Corsivo non presente nel testo.

²⁵² *Ivi*, p. 11.

²⁵³ K. Usami, in K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, tr. ing. Duke University Press, Durham-London 1993, p. 20.

²⁵⁴ Il primo capitolo dell'opera sopraccitata si intitola, infatti, *The Discovery of Landscape*. Similmente Augustin Berque parla di "nascita" del paesaggio, del momento della sua "invenzione", ossia del momento in cui la cosa appare in quanto rappresentazione. Cfr. A. Berque, *Thinking through Landscape*, tr. ing. Routledge, Abingdon 2013.

²⁵⁵ K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, cit., p. 75.

Così come la pittura sino-giapponese, all'opposto ad esempio di quella del Canaletto, si discosta dall'osservazione scientifica dell'ambiente, a favore di una vaporosa e parca coloritura volta a valorizzare la bellezza dello spazio bianco rimanente (*yohaku-no-bi*; Figura 35), una simile prospettiva è altresì presente nella poesia. Ad esempio, non ci sono descrizioni negli haiku di Bashō, dal momento che il poeta non sta osservando alcun paesaggio: esso è invece costruito tramite montaggio. Si pensi al seguente componimento:

Rabbuia il mare –
Strida di anatre
appena bianche²⁵⁶.

Le immagini scorrono e permangono, nebulizzate, grazie ad associazioni tanto eterogenee quanto consone: così il bianco (*shiroshi*) è quello della spuma del mare, cresta di luce di uno specchio d'acqua che va annerendosi, ma anche quello del piumaggio delle anatre e, soprattutto, come sottolineato dalla desinenza *shi*, le strida delle anatre. Questo leggero slittamento cinetico e sinestetico determina lunghi attimi in cui le immagini, nel loro indugiare, tendono a impilarsi, in una maniera nient'affatto prospettica. A riprova si consideri l'haiku:

Al profumo del pruno
sbuca improvviso il sole –
Sentiero tra i monti²⁵⁷.

Il giallore riarso del sole è simile a quello della mulattiera, accesa dai caldi raggi che, insinuandosi tra le fronde (*à travers*), indicano la strada al *viandante*, richiamato all'attenzione non da ciò che osserva (nulla, di fatto), ma dal profumo del pruno che gli solletica le narici e lo spinge ad attivare lo sguardo e, solo a quel punto, trovare il sentiero. Ancora una volta la poesia segue il movimento della scoperta, il baluginio improvviso, la folgorazione metafisica che riposa nel grembo

²⁵⁶ M. Bashō, in *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, a cura di P. Lagazzi, M. Riccò, Bur, Milano 2016, p. 99.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 107.

cheto della natura. Non vi è descrizione in questi versi, poiché è qui assente il desiderio di “impressionare una veduta” della realtà. Non resta che la figura acqua del:

“Viandante”
chiamatemi di nome –
Pioggerella d’inverno²⁵⁸.

Il componimento, tra i più celebri e autobiografici di Bashō, saggia i limiti del significante – ossia la capacità stessa di definire un s/oggetto astraendolo dal movimento incessante – e al contempo scopre la potenzialità della parola e del silenzio, generato dallo scarto che permette accostamenti eteroclitici. Del resto, «[t]o write in the haiku form is to probe to its very limits the poetic nature of language itself»²⁵⁹. Soltanto in questo modo, secondo il poeta, è possibile lambire la complessità esistenziale insita in una condizione: l’animo nomade che impedisce alle cose del mondo di divenire fardelli, significanti definitivi che ne congelano un aspetto nell’illusione di averne colto l’essenza. Come osserva Barthes, infatti, gli haiku ricordano delle brevi sequenze filmate che, disponendo sapientemente i piani e calibrando il rapporto suono/silenzio, lambiscono l’“inudibile puro”²⁶⁰. Va da sé che il linguaggio è sottoposto a tali limitazioni per cercare di “fargli fare” ciò che gli è precluso, ossia suscitare la cosa stessa²⁶¹.

Pertanto, ciò che vale per la critica analitica che si occupa di haiku, vale anche per una storia del cinema che intenda valorizzare l’analisi dell’inquadratura, dell’immagine cinematografica: essa non può che essere “formalista”, poiché «the brevity of haiku makes it impossible to critique it only in terms of meaning or content»²⁶². Ogni cosa è esperita nel suo movimento, inquadrata per facilitare l’accostamento con altre cose, inquadrata a loro volta. L’inquadratura, la cornice, esiste per mirare all’indipinto (*Ungemalten*), come accade nelle due opere di Van

²⁵⁸ *Ivi*, p. 106.

²⁵⁹ K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, cit., p. 75.

²⁶⁰ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, tr. it. Mimesis, Milano 2010, pp. 120-130.

²⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 86.

²⁶² *Ibidem*.

Gogh ambientate nell'ospedale di Arles²⁶³ (Figura 36). Ne *Il cortile dell'ospedale di Arles* alla claustrofobia del chiostro e dei locali, saldi nel retropiano, si contrappone la vegetazione dell'antepiano, culminante nei tronchi degli alberi la cui sommità è preclusa all'occhio, tagliata fuori dai bordi. In *Corsia dell'ospedale di Arles*, invece, le file di letti, i dettagli architettonici e i degenti assiepati nell'antepiano trovano il luogo di raccordo nel punto più distante del retropiano, dove vi è ricacciata una porticina, su cui torreggia un crocifisso, che potrebbe essere sbarrata o semplicemente tinta di un blu al contempo malinconico e speranzoso, uno spazio prospettico accidentale che potrebbe aprirsi al fuori. Similmente, in Bashō è il montaggio a creare le condizioni per esprimere qualcosa che non potrebbe prendere forma, mostrando – descrivendo – ciò che si ha dinanzi agli occhi:

Tempio di Suma – Ascolto
un flauto che nessuno suona
nel bosco scuro d'ombre²⁶⁴.

Cosa sta osservando il poeta? E soprattutto ha davvero importanza se tutto sembra nascere dal/ritornare al silenzio e al vuoto? L'interiorità che sembra produrre la musica di quel “flauto che nessuno suona” crea una connessione immaginifica tra elementi *realistici*, tra il tempio e il bosco, le ombre e il suono. Si confronti quest'ultimo passaggio con un *waka* del celebre poeta Fujiwara no Teika:

Guardando lontano, non vedo
nessun segno di fioriture di ciliegio
o di foglie cremisi.
Una capanna dal tetto di alghe su una baia
In una sera d'autunno.

²⁶³ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

È come se Bashō volesse omaggiare il grande poeta, noto per la sua «stylistic predilection for making the negative effectual»²⁶⁵, tornando all'estetica del negativo, allo stile *yūgen* che emerge dal silenzio e dall'inespresso, per saggiare la forza operativa, tutt'altro che latente, del non-essere. Come già sottolineato da Kamo no Chōmei (1153-1216), lo stile *yūgen* può essere raggiunto facendo leva sulle “sfumature” (*yojō*), «which are not stated in words», poiché l'atmosfera «is not revealed through the form of the poem»²⁶⁶. La negazione è un fatto linguistico che permette la persistenza – retinica – dell'immagine: rimarcando l'assenza, l'immagine giunge quasi dinanzi agli occhi. In entrambi i componenti, nello spazio prodotto dall'intervallo interno che separa l'essere (soggetto) dal non-essere (predicato), *risuona* il negativo che, invece di ritrarsi, riluce per via del suo essere “in atto”. Il “flauto che nessuno suona”, segnalato dalla forma negativa del verbo (*fukanu*) può così avere una voce e risuonare – se non nella realtà, nella poesia – grazie a questa peculiare gradazione dell'assenza; allo stesso modo in cui la mancanza di fiori di ciliegio è indicata dalla negazione (*nakarikeri*). Difatti, come spiega Marra: «Teika's use of the negative, rather than dissolving the object of observation, produces a positive image, that is to say that being (*yū*) results from non-being (*mu*)»²⁶⁷.

Il paesaggio cui ha dato vita la poesia non sorge dalla descrizione, ma è un *paesaggio dell'assenza*, frutto di un realismo inevitabilmente estetico, impregnato della saggezza del “taglio” (*kire*). Come scrive Ōhashi, questo concetto proviene proprio dalla «teoria poetica, ovvero dal termine tecnico di *kire-tsuzuki*, dis/continuità»²⁶⁸. Come si è già avuto modo di osservare, negli haiku è presente un passaggio (in traduzione reso di solito reso graficamente, mediante un trattino) detto *kireji*, ossia la “sillaba che taglia”. Interrompendo la continuità, il *kireji* è una tecnica fondamentale affinché «un fenomeno per nulla appariscente» possa manifestarsi «come evento unico e irripetibile»²⁶⁹. Poiché, continua Ōhashi, «poesia non è altro che scindere (*kiridashi*), un evento unico tra innumerevoli altri,

²⁶⁵ M.F. Marra, *The Aesthetics of Tradition*, in *Asian Aesthetics*, a cura di K. Sasaki, *Asian Aesthetics*, cit., p. 43.

²⁶⁶ Kamo no Chōmei, *Mumyōshō*, in *Ivi*, p. 42.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 46.

²⁶⁸ R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, cit., p. 21.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 22.

ritaglierlo (*kiritori*) e trasformarlo in linguaggio in quanto splendore della dis/continuità»²⁷⁰. Per estensione, si dirà che il bello (*kire*) cinematografico, ossia ciò che rifugge dalla mera descrizione, è dunque frutto di “montaggio” – interno (inquadratura) ed esterno (raccordi) –, di unione mediante taglio. “Tagliando” la poesia, il *kireji* «interrompe [...] lo scorrimento lineare, e quindi ciò che viene rappresentato non scompare semplicemente nel flusso della rappresentazione, bensì viene *trattenuto* per un momento»²⁷¹. Sviluppando quella che sembra a tutti gli effetti una teoria del montaggio, Ōhashi analizza un haiku di Bashō («Il salmone essiccato, / il monaco Kūya rinsecchito, / entrambi nel freddo») e commenta:

I tre differenti “tempi” che si trovano in questa poesia sono pertanto rispettivamente separati, ma proprio attraverso questo taglio anche di nuovo uniti tra loro. I tre tempi stanno tra loro in corrispondenza e si fondono con il “tempo” del poeta stesso, che ha creato questo haiku soffrendo fisicamente. Attraverso l’uso poetico della “sillaba che taglia” il naturale flusso del tempo viene “tagliato” e la temporalità originaria della vita naturale viene portata ad espressione²⁷².

Da qui la posizione del critico Kitamura Tōkoku che, nel 1894, scrive: «At the root of realism there must be *passion*; without passion it is hard for there to be anything more than description for the sake of description»²⁷³. Non esiste un paesaggio che non sia frutto di creazione, tuttavia «[o]nce a landscape has been established, its origins are repressed from memory»²⁷⁴, ammonisce Karatani.

Credere dunque in un realismo che non sia “estetico”, ma descrittivo, naturalistico, comporta la dimenticanza – la rimozione – della natura relazionale tra il sé e gli altri s/oggetti. Pertanto, ciò che può la poesia o il cinema è liberare la *figura*, spezzare il fonocentrismo fenomenologico che antepone la descrizione di un’azione alla creazione di una forma. Dimenticando la derivazione interiore del

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 86-87.

²⁷² *Ivi*, p. 87.

²⁷³ T. Kitamura, in K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, cit., p. 30. Corsivo non presente nel testo: in tal modo si è inteso sottolineare quanto la posizione di Kitamura mostri un notevole punto di contatto con le riflessioni di Badiou.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 34.

paesaggio si pone all'origine la divisione tra individuale e collettivo, soggetto e oggetto – soggetto e predicato – a detrimento della relazionalità fondativa che li lega. Non a caso, Berque reimpiega un termine caduto in disuso, vale a dire *mesologia*, per indicare che «la realtà non è né dal lato del soggetto ontologico (del cogito cartesiano) né dal lato dell'oggetto, ma essa tragitta [*trajecte*] tra i due»²⁷⁵.

Il cinema è un'arte materialista perché riscopre la radice figurale del trascendente. È altresì un'arte *traiettiva* (*trajective*)²⁷⁶ che, esaltando il *ma* (間) – l'intervallo, inteso «in concrete space and time, which supposes a situation, an atmosphere, and more generally a [...] milieu»²⁷⁷ –, può cogliere qualcosa «“in quanto” qualcosa, ad esempio la matita *in quanto* strumento per scrivere»²⁷⁸. Il soggetto è mostrato per quello che fa/non fa, nel suo divenire-predicato; mentre il predicato, connotando sempre più l'attributo collettivo, è osservato nel suo divenire-soggetto. Qualora, come proposto nel capitolo I, si intendesse (nishidianamente) l'inquadratura in quanto *luogo*, apparirebbe allora evidente che la nozione platonica di *chora* e quella aristotelica di *topos* sarebbero sì dei luoghi “statici” in cui non ha luogo il passaggio traiettivo²⁷⁹, ma anche in questo caso la tenuta del paradigma mimetico non ne uscirebbe compromessa: la triade di Lefebvre “rappresentazione dello spazio/spazio rappresentazionale/pratiche spaziali”²⁸⁰ rimarrebbe comunque costitutiva nella costruzione dell'inquadratura. Il movimento dall'esterno verso l'interno che produce una composizione (la delimitazione di uno spazio rappresentazionale entro cui si manifesta una specifica rappresentazione dello spazio) presuppone delle pratiche spaziali che, pur partendo

²⁷⁵ A. Berque, *Descendre des étoiles, monter de la terre*, in M. Rossi, *Indugiare sulla soglia dell'ontologia*, in «Lea», n. 9 (2020), p. 107.

²⁷⁶ Il termine è stato coniato da Berque, assieme alle sue varianti (*trajectivité, trajection*, ecc.), al fine di illustrare la sua «doppia proprietà indivisibile [...] legata alla materialità (“identità fisica”) e [...] alle rappresentazioni (“logica del predicato”)». Cfr. Voce “Mediance” dell'Enciclopedia Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/mediance_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/ (ultimo accesso 04/08/2021)

²⁷⁷ A. Berque, *The Perception of Space or a Perceptive Milieu?*, in «L'Espace géographique», vol. 45, n. 2 (2016), p. 171. Numerosi sono gli studi dedicati a questo concetto: per una panoramica che tiene traccia del suo impiego non soltanto in ambito filosofico e artistico ma altresì nella pratica quotidiana si rimanda a *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a cura di L. Galliano, Edizioni Angolo Manzoni, Torino 2004.

²⁷⁸ V. Cuomo, *Ecumene o sub-scendenza? Sull'ecologia radicale*, in Id., *Al di là della casa dell'essere*, Aracne, Roma 2007, p. 64.

²⁷⁹ Cfr. K. Kosaka, *Vari aspetti del Nulla Assoluto nelle filosofie di Nishida e Tanabe*, cit., pp. 10-12.

²⁸⁰ Cfr. A. Berque, *The Perception of Space or a Perceptive Milieu?*, cit., p. 169.

dalla forma interna, sollecitino l'occhio dell'osservatore che asseconderà le evoluzioni del motivo figurale.

Tornando al saggio di Miyao, la rimozione – o comunque la riduzione – del piano mediano permette di stabilire connessioni tra s/oggetti distanti, ricollocando al centro dell'interesse artistico e critico la matrice *giocosa* (*asobi*) della creazione. Allo stesso modo, la presenza ricorrente di elementi che ostruiscono la vista o attraverso i quali si intravede un panorama si agevola la mobilità costante all'interno del piano focale e la rimodulazione delle distanze. Anche procedimenti dalle facili “derive estetizzanti” come il *surcadrage*, l'*aperture framing* o il sopraccitato *à travers* – adottati spesso nella costruzione di immagini pubblicitarie o di moda per esaltare e rendere esclusivo un prodotto che paradossalmente possa divenire l'oggetto del desiderio del più grande numero possibile di consumatori – assume nelle configurazioni estetiche una connotazione tutt'altro che velleitaria e “fine a sé stessa”²⁸¹.

Sul versante dell'*à travers* si considerino ad esempio delle composizioni quali: *Il ponte Yatsumi* (Utagawa, 1856-1858), *Le rive della Senna o Primavera tra gli alberi* (Monet, 1878, Figura 19), le inquadrature (Figura 18) tratte da *Singapore: Intrigo internazionale* (Aldrich, 1954), *Il cuore delle cose* (Ichikawa, 1955), *Il kimono scarlatto* (Fuller, 1959), *Introduzione all'antropologia, L'armata degli eroi* (Melville, 1969). I contesti di produzione di queste opere sono radicalmente eterogenei e per questo apparentemente non comparabili: eppure l'analisi estetico-formale deve correre il rischio funambolico di accostare l'inaccostabile e da qui provare a dire qualcosa di nuovo. Come scrive Ōhashi, infatti:

L'esperienza estetica [...], se da un lato si costituisce come forma artistica all'interno di un determinato ambito culturale, dall'altro trapassa via via anche in altri. Ciò che Kant chiama “senso comune” non riguarda solo gli individui, ma dovrebbe costituirsi anche tra culture diverse²⁸².

²⁸¹ Difatti, come riassumono icasticamente Lipovetsky e Serroy: «Ogni film si presenta come un misto tra standard e originalità, convenzione e unicità, stereotipi e novità: e da qui si afferma la dimensione artistica del capitalismo culturale. [...] Il modello del cinema non è la fabbrica, ma la moda moderna», in G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, trad. it. Sellerio, Palermo 2017, p. 174.

²⁸² R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 22.

Il senso comune è insomma *trans-culturale*, traiettivo in sommo grado: ed è per questo che Ōhashi, nel suo saggio sull'estetica del *kire*, mette alla prova uno dei concetti più tipici e caratterizzanti della cultura nipponica, suggerendo al contempo l'innesto in qualsiasi opera e/o contesto che faccia ricorso alla «dis/continuità visiva»²⁸³. In tutti questi esempi i procedimenti compositivi prediletti rispondono alla logica del *kinzō-gata-kōzu*, ovvero del *chūkei-datsuraku*, nonché a quella dell'*à travers*, di un'ostruzione che ritarda – rendendolo di fatto meno determinante – l'approdo dell'occhio al punto focale della composizione.

Più libero di muoversi e soffermarsi sui dettagli, l'occhio sposa così una “visione prospettivista” e meno radicata nelle convenzioni compositivo-prospettiche e nelle associazioni di pensiero cui si è più adusi. L'*à travers* presenta infatti molte affinità con la tradizionale tecnica paesaggistica impiegata nei giardini orientali e nota con il termine cinese *jiejing* e con quello giapponese *shakkei* (Figura 21). Apparsa per la prima volta in un trattato cinese del XVI secolo dedicato al giardinaggio, lo *Yuanye*, l'espressione è traducibile come “paesaggio in prestito”²⁸⁴. Momento conclusivo e al contempo fondativo della progettazione dei giardini – nonché delle composizioni estetiche prese qui in esame – il *jiejing* richiede che gli elementi interni ed esterni siano in reciproco accordo. Per raggiungere un'armonia compositiva interna è necessario ricorrere a dei “prestiti” – che possono provenire da lontano, da vicino, dall'alto, dal basso – dall'ambiente circostante. Prima di “chiedere un prestito” è necessario tuttavia carpire le qualità del luogo così da garantire il raggiungimento del più alto grado di espressione delle sue potenzialità, in un equilibrio che riduce al minimo la differenza tra naturale e artificiale, pieno e vuoto, sorgente e riflesso. Com'è evidente la scelta di un *modello* di riferimento è ancora una volta frutto di *kire*, di un taglio effettuato al fine di esaltare la dis/continuità di un luogo, sia esso uno specchio d'acqua su cui si riflette il profilo di un tempio o di un pendio o un'inquadratura. Tale modello continua a non discostarsi dalla mimesi.

²⁸³ *Ivi*, p. 23.

²⁸⁴ Tra gli innumerevoli studi dedicati al tema, cfr. F.Y. Tsu, *Landscape Design in Chinese Gardens*, McGraw Hill, New York 1988; J. Takei, M.P. Keane, *Sakuteiki – Visions of the Japanese Garden. A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*, Tuttle, North Clarendon 2001.

Benché l'inquadratura promuova i giochi formali tra gli elementi del mondo incastonato al suo interno (nonché tra questi ultimi e quelli del mondo del fuori), è chiaro che il fulcro figurativo sarà sempre ex-centrico, ossia manterrà nell'inquadratura alcune tracce della realtà, senza mai condividere con essa lo stesso centro. Proprio perché tali corrispondenze compositive sono presenti in spazi e tempi così diversi senza trovare una dichiarata – e spesso consapevole – filiazione stilistica, è necessario che l'estetica si interroghi intorno a queste curiose consonanze. Nello studio di Miyao cui si è più volte fatto riferimento, queste ricorsività visive emergono anche nella produzione cinematografica dei Lumière, in una fase in cui al cinema non era affatto riconosciuto il rango di arte. Si osservino allora le inquadrature di *Mauvaises herbes* (1896) o di *Danse japonaise* (1898-1899, Figura 32): non è un caso se i fratelli Lumière, registi “dalla parte del realismo”, in opposizione alla deriva fantastica di Méliès, sono stati profondamente influenzati dalla pittura impressionista e dallo *japonisme*, poiché i loro piani sequenza sono in verità delle composizioni estetiche a tutti gli effetti. Nel loro rapporto con il Giappone – unico paese asiatico, assieme all'Indocina francese, a essere esplorato dalla loro cinepresa – traspare la sensibilità autoconsapevole propria dell'arte cinematografica che permette il transito, seppur momentaneo, dall'esposizione monologica (scelta dell'inquadratura e conseguente adozione di un determinato punto di vista) che apre a una dimensione dialogica. Gli assunti orientalisti ovviamente presenti nelle loro “spedizioni visuali” non sono supinamente avallati (si pensi alle riprese di drammi in costumi tradizionali), ma anche messi in discussione, mediante il confronto con immagini di vita quotidiana (*Diner japonais*, 1897; *Repas en famille*, 1897) che aprono la strada al film saggio (*Les Aïnos à Yesso*, 1897) e all'attivazione di una sensibilità antropologica²⁸⁵ (Figura 33).

Come si riscontra di frequente nelle immagini della Scuola di Yokohama, quando l'inquadratura presenta un forte contrasto tra movimento (solitamente esaltato dalla collocazione nell'antepiano) e stasi (garantita da un retropiano ieratico e solido) è frequente la presenza di un elemento “in prestito” che diviene una vera e propria ostruzione. Nel cinema, arte popolare che discende dai lubrifici

²⁸⁵ Cfr. D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, cit., pp. 59-97.

peep show osservati da spioncini angusti, tali elementi evidenziano spesso la natura voyeuristica dello sguardo. Il desiderio e il piacere divengono percepibili grazie a un ipotetico e/o effettivo *surcadrage* che parte e ritorna, mediante una struttura anulare, al vuoto. Il *surcadrage*, dunque, oltre a essere un procedimento esplicito di re-incorniciatura, è nel cinema contemporaneo un'ostruzione che coinvolge lo spettatore e che altera il rapporto tra personaggio e paesaggio. Da qui il sostanziale ripensamento della relazione tra personaggio e paesaggio nel cinema dell'ultimo decennio, determinato da una diversa sensibilità estetico-figurativa che presiede alla formazione dell'inquadratura e della messinscena. Infatti, a differenza del paesaggio ostruito dalla presenza di personaggi che vi si frappongono, guadagnando l'antepiano del quadro e piegando la sua rappresentazione al proprio sentimento, il cinema contemporaneo cerca a livello transcontinentale – si pensi ad esempio a *Tesnota* di Kantemir Balagov o ad *A Chiara* di Jonas Carpignano –, un approccio *ecologico* con il paesaggio. Il suo ruolo figurale non dipende più dalla visione e dalla presenza tirannica dei soggetti umani. In assenza di un rapporto figurativo che decreta e magnifica il predominio dell'umano, spesso nel cinema contemporaneo il paesaggio non esprime il sentimento di un personaggio ed è così libero di manifestarsi “qualitativamente” nella rappresentazione estetica, eludendo i confini di forme e generi.

Sulla fragile soglia tra finzione e documentario, intrusione e osservazione, sguardo dell'altro e sguardo “dal di dentro”, personaggio e paesaggio si muove, ad esempio, il cinema di Imamura, per via del suo mettere in risalto la somiglianza sostanziale tra gli uomini, a dispetto di ogni categorizzazione sociologica. Le “bestie” della famiglia Futori de *Il profondo desiderio degli dei* (1968, Figura 34), capeggiate dall'anziano incestuoso, padre e nonno di Toriko, la “scema del villaggio” che diventerà una sciamana, non differiscono poi granché dal resto degli isolani che li additano come tali; essi, altresì, non sono meno opportunisti e suscettibili dell'ingegnere edochiano che giunge nel profondo sud per costruire un moderno sistema d'irrigazione. Il capolavoro di Imamura non registra due realtà dialetticamente inconciliabili – una primitiva, l'altra civilizzata – ma si volge alla profondità del desiderio che non ha classe sociale e affiora quindi in superficie, all'insegna di un caos vitale. Nekichi (Mikuni Rentarō), il figlio incatenato, ha virtù

prometeiche e paga la propria tracotanza con una fatica sisifea. Il suo desiderio incestuoso ha all'interno della comunità un peso maggiore rispetto a quello del padre poiché, ambendo alla sorella, rievoca il mito della creazione a opera di Izanagi e Izanami, i quali hanno fatto emergere le terre dall'oceano, formando le otto isole di Yamato. La volontà di Nekichi non è mai opaca né egli cerca in alcun modo di velarla: la sua condotta è limpida, soprattutto quando contravviene alle norme sociali praticando la pesca con la dinamite. La sua colpa è – così lo ammonisce il padre – quella d'infrangere le regole in maniera lampante, rifiutando di agire nell'ombra com'è consuetudine. Sebbene non sia possibile parlare in nessun caso d'innocenza selvaggia, è proprio il legame tra Nekichi e la sorella Uma, forse, a poterla lambire. La divina autosufficienza, sancita dalla loro partenza, è osteggiata dagli isolani che, con i volti mascherati, fingendo di piegarsi a un volere sovrumano – in un momento in cui la messinscena sembra porre l'accento sulla “neutralità documentaria”, sull'osservazione d'interesse antropologico per i rituali degli abitanti di un villaggio remoto – ristabiliscono l'equilibrio naturale attraverso l'uccisione di Nekichi. Così come anche l'esuberanza di Toriko viene punita. La sua condizione di minorata l'ha resa un oggetto sessuale, al quale non si riconosce una vita intima poiché ritenuta incapace di viverne una. Come il ratto che afferra a mani nude nella prima sequenza del film, Toriko è agli occhi della comunità un animale che non comprende i vari sensi del sé e, per questo, è esortata a soddisfare i propri bisogni – e quelli altrui – senza riserbo. Almeno fin quando essi non implicino l'ingresso dell'ingegnere, dapprima restio, all'interno del gruppo. Così come Uma è stata relegata al ruolo di amante del leader e di sacerdotessa-custode dell'unico luogo nell'isola ad avere acqua non salata, allo stesso modo Toriko è indotta a diventare la sciamana della comunità. Ma il suo rifiuto è categorico: attenderà il ritorno del suo amato ingegnere che, già una volta, ha prestato fede alla propria parola raggiungendola in spiaggia; e lì troverà la morte, divenendo oggetto di una leggenda con cui s'intrattengono i primi turisti dell'isola, tra i quali l'ingegnere Kariya con la moglie.

Non è possibile insomma creare un'opera documentando – semmai *documentando*, per parafrasare Agnès Varda – una realtà o costruendo una finzione senza approdare alla struttura narrativa (*mythos*) e persino al mito (*mythos*). Se il

realismo è la volontà di osservare teoreticamente la vita pratica terrena²⁸⁶, un accento estetizzante sarà l'orma inevitabilmente impressa sul volto altrimenti imprendibile della realtà. Per tornare al pensiero di Karatani, a cui Žižek fa costante riferimento, si dirà quindi che l'estetizzazione genera uno scarto parallattico, un'increspatura della superficie che carica gli oggetti di una singolarità universale.

2.2 La nascita di un'inquadratura

Lo spettro perturbante di un fotogramma tratto da *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel* (1897-1898, Figura 37) dei Lumière aleggia tra le pieghe dello studio di Miyao: la posizione inclinata della macchina da presa, la griglia dell'ascensore, la cui nerezza aggredisce l'antepiano del quadro quasi a minacciare le figure sullo sfondo, creando al contempo curiose sotto-inquadrature. A pochi anni dalla sua nascita, il cinema dimostra una notevole consapevolezza autoriflessiva, comprendendo l'importanza primaria dell'inquadratura, poiché fin dal suo "piano di nascita" esso si esprime mediante il piano sequenza. Basterebbe già l'arrivo del treno a La Ciotat per comprendere l'assunto baziniano del montaggio interno al piano sequenza. Ciò che viene posto dinanzi alla macchina da presa è frutto di uno studio, di preparazione del quadro. E così come gli impressionisti osservavano con grande attenzione le stampe giapponesi e sfogliavano gli album fotografici, gli uomini di cinema erano ben consci delle potenzialità espressive e dinamiche delle composizioni estremorientali.

La presenza di ostruzioni e motivi vegetali era molto ricorrente negli *ukiyo-e*: basti pensare alle *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai, alle *Cento vedute famose di Edo* (Figura 20) o alle *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō* di Hiroshige o, ancora alle sue *Sessantanove stazioni di Kiso Kaidō*. Soprattutto nel caso delle vedute, in cui il ricorso a fronde e arbusti posti nell'antepiano è più frequente, Takashina Shūji parla del motivo *shidare*, ossia della presenza di «weeping form»²⁸⁷: un gruppo di rami o di fronde cascanti di solito poste nella parte superiore.

²⁸⁶ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. Einaudi, Torino 2000.

²⁸⁷ D. Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, cit., p. 34.

La loro presenza si fa garante di un «aesthetics of continuity» che «further indicates “the continuity between the painted space and the exterior space”»²⁸⁸. E, come sottolinea ancora Takashina, la presenza di motivi *shidare* (Figura 22) nell’arte europea non è documentabile se non prima degli esperimenti sulla visione *à travers* compiuti da Monet.

Tuttavia, ancora prima della diffusione capillare degli *ukiyo-e*, l’arte giapponese era comunque improntata al *kire* che si dispiegò nella modernità, a partire dal periodo Momoyama (1573-1603), andando ad accentuare e innovare a livello formale le composizioni, sia nella pittura ornamentale, eseguita su pareti e pannelli divisorii, sia nella pittura a inchiostro. Si pensi alle opere di Kanō Eitoku, Tōhaku, Kyūzō e Sōtatsu Tawaraya (Figura 23), in cui, piuttosto di frequente, ricorre una composizione con «l’enorme tronco di un albero che si biforca si erge imponente verso l’alto ed eccede oltre la porta scorrevole, ossia viene “tagliato” in modo brusco»²⁸⁹. In una certa misura, i prodromi di questo procedimento sono già presenti nelle opere di Sesshū Tōyō (1420-1506) che, com’era consuetudine, studiò a lungo la pittura classica cinese per poi tentare di tracciare una via squisitamente giapponese. La sua esperienza intima di monaco influenza però la diversa modalità di taglio. Come lo sbocciare del fiore di Zeami, il *kire-tsuzuki* di Sesshū sorge da un’interiorità forgiata da una rigorosa pratica ascetica e ha dunque un’impellenza formale più contenuta. I pittori di epoca Momoyama, invece, sono mossi dalla tensione di *shōji*, l’unione di vita e morte, e il taglio esiste per recidere artisticamente un’esistenza che, al culmine della bellezza, è imbevuta di premonizioni malinconiche di morte. Dal momento che questi segnali non fanno ancora parte del regno del visibile, il taglio è artificioso al grado massimo: nell’universo dell’impermanenza (*mujō*), la purezza e lo splendore devono essere perseguiti con la “finzione”, con l’artificio, come quello del munifico sfondo d’oro su cui si stagliano i *Fiori di ciliegio* di Kyūzō.

Se dunque etica ed estetica sono da considerare co-estensive, non stupisce allora che il passaggio dall’artistico all’esperienza possa condurre a un gesto radicale

²⁸⁸ Ivi, p. 36.

²⁸⁹ R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 108.

come il *seppuku* di Mishima Yukio²⁹⁰. Da letterato e amante del cinema, Mishima ha sempre mantenuto la distinzione netta tra realtà storica e artistica – che gli permise, come intuito da Henry Miller, di scegliere in ogni momento una delle due, *cambiando mondo* anziché cercare di cambiare *il mondo*²⁹¹ – per poi condurre, sulla propria pelle, un rituale che potesse convertire l’evento inaspettato (la morte) in un’azione sommamente pianificata, *mimetica*, di quelle dilanianti tipiche dei drammi kabuki. Ribaltando l’assunto pasoliniano, sarebbe lecito affermare che, con Mishima, è come se la vita avesse compiuto un montaggio della morte. Attraverso un intenso *training* psico-fisico, Mishima tentò di stabilire una connessione inscindibile – che «tuttavia [...] non significa identità»²⁹² – tra arte e realizzazione fisica, corporea. Egli incarnò il dissidio insanabile, “la ferita e la spada, la vittima e il boia”, proponendosi di essere «a Realist who tries to realistically embody a romantic psychology that is absolutely impossible»²⁹³. Mediante la pratica, il *gesto*, Mishima esplorò il legame tra metafisica e corpo umano (poli intesi nell’ottica di una bilateralità coestensiva e non oppositiva), e per renderlo visibile non poté far altro che *esporlo*, lasciando fuoriuscire l’interno – nella temporalità del morire, scandita dalla spada che affonda nelle viscere – per mirare all’esterno «senza tempo»²⁹⁴ della morte: momento supremo di autodeterminazione da cui affiorerà altresì la vita imperitura dell’artista. Non gli restava che diventare come l’uomo-statua sottoposto a tassidermia del *Black Lizard* di Edogawa Ranpo che Mishima traspose per il teatro e che a sua volta verrà riadattato per il cinema nel 1968 da Fukasaku Kinji, il quale coinvolgerà lo scrittore proprio per interpretare questo “esemplare dai muscoli d’acciaio”. Una visibilità che può essere ottenuta soltanto attraverso il taglio (*kire*) di montaggio, il passaggio dall’indefinito (l’albero pasoliniano) al cinematografico (melo, pero, ecc.), dall’ignoto evenemenziale al romanzato.

²⁹⁰ Per una trattazione più estesa si rimanda all’articolo, in questa sede rielaborato e sintetizzato, presente su <https://www.fatamorganaweb.it/50-anni-morte-mishima-yukio/> (ultimo accesso 10/08/2021).

²⁹¹ Cfr. H. Miller, *Riflessioni sulla morte di Mishima*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2016.

²⁹² R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 185.

²⁹³ Y. Mishima, in N. Inose, H. Satō, *Persona. A Biography of Yukio Mishima*, Stone Bridge Press, Berkeley 2013, cap. 8.

²⁹⁴ R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 194.

Laddove non fu possibile cogliere il pulsare della vita attraverso il linguaggio, Mishima impiegò delle *metafore letterali*, o persino delle immagini. Dapprima descritta in un racconto breve, la “sua” morte fu messa in scena come un rituale nel film – muto – da lui diretto, *Patriottismo* (1966, Figura 24). Il suo corpo fu, infatti, anche espressione dello *yamatodashii*, dell’anima giapponese, tramite cui creare una finzione più reale, ossia meglio attagliata alla cultura nazionale, rispetto alla finzione piana della realtà socio-politica coeva. Mishima fu dunque l’autore giapponese – e forse dell’Estremo Oriente tutto – a meglio incarnare la modernità, nella sua pulsione faustiano-mefistofelica che vorrebbe portare il cinema nella vita, cosicché la realtà flagrante del corpo possa essere controllata, incorniciata. Di notevole interesse è proprio la struttura delle inquadrature che, molto spesso, sfruttano la piattezza dello spazio per incrementare la “dialogicità” delle composizioni. Si pensi alle inquadrature in cui il primo piano del volto di Reiko è lambito dalle mani del marito ufficiale, di tergo, visibile solo tramite sovrimpressioni²⁹⁵; il telaio come elemento posto innanzi alla scena principale che si consuma grazie all’abolizione del piano mediano, la cui presenza aleggia attorno alla sagoma impalpabile dell’uomo. Lo spazio va verso l’astrazione, mentre al contempo i corpi assumono pose plastiche – si gonfiano, si contorcono, quasi a fluidificare il sangue che sgorgherà – fungendo altresì da ostruzioni, come il corpo dell’ufficiale, cono d’ombra che sembra fagocitare il volto pallido, d’un biancore quasi fosforescente, di Reiko. Il racconto verbale è confinato negli intertitoli e, per il resto del tempo, la parola è relegata nel retropiano, dove campeggia un *kakemono* su cui sono tracciati due caratteri (至誠, *shisei*), traducibili con “sincerità, devozione assoluta”. Intriso di sangue e ironia, il suicidio inscenato non possiede la purezza di quello narrato (Isao in *Cavalli in fuga*), ma è più vicino alla contraffazione decadente de *La decomposizione dell’angelo*, il movimento finale della tetralogia mishimiana. Il grande autore giapponese dimostrò di preferire la teatralizzazione – l’estetizzazione – alla Storia, destinata a essere una macchina di riproduzione di farse.

²⁹⁵ In un certo senso, la sovrimpressioni, unita alla riduzione della profondità di campo, aumenta la dialogicità riducendo la distanza effettiva tra i personaggi anche nella celebre sequenza onirica de *L’Atalante* (Vigo, 1934) in cui i due amanti si avviluppano in un abbraccio sensuale.

La messa in forma realizza quindi il *kata*, «la regolamentazione, ovvero la stilizzazione formale di un'azione o di una sequenza di azioni»²⁹⁶. Una simile concezione conduce nuovamente alla definizione di mimesi che si è tentato di dare nel corso del capitolo precedente, dacché essa, come il *kata*, presuppone il “taglio” della «azione naturale», tale che «i fluidi sentimenti naturali si arrestano nel tempo»²⁹⁷.

Affinché possa emergere la giocosità autosufficiente dell'arte è necessario cancellare la forma concreta delle cose, tagliarne la naturalezza²⁹⁸. Ripartendo dalle considerazioni di Katō Shuichi bisogna tornare alle origini del romanzo – al suo peculiare trattamento del tempo –, ossia al *Genji monogatari*, scritto nell'XI secolo dalla poetessa Murasaki Shikibu e, insieme, ai *Rotoli* illustrati (Figura 25) che corredano l'opera e traslano nello spazio il senso basculante che assume la dimensione temporale della narrazione. Essi presentano delle caratteristiche che rendono uniche le illustrazioni e che dimostrano, ancora una volta, come esse siano imparentate con il cinema: non soltanto arte grafica per eccellenza, ma anche arte profondamente “giapponese”. Le illustrazioni sono realizzate mediante la tecnica pittorica dello *tsukurie* che «comporta l'esecuzione di uno schizzo preliminare dettagliato con sottili contorni a inchiostro che vengono poi riempiti per intero di colori intensi»²⁹⁹. Inoltre, per permettere di visualizzare l'interno di spazi chiusi si ricorreva al metodo compositivo del *fukinuki yatai* (letteralmente “tetto soffiato via, scoperchiato”), «nel quale viene eliminato il tetto di un edificio e viene raffigurata dall'alto e secondo un certo angolo la scena all'interno di una o più stanze»³⁰⁰. Benché dal periodo Kamakura (1185-1333) l'utilizzo del *fukinuki yatai* non funga «più da espediente architettonico per comunicare le emozioni dei personaggi» e farsi invece garante di una spazialità libera entro cui i personaggi possono spostarsi «nei diversi ambienti con gesti privi di qualsiasi ambiguità»³⁰¹, tale procedimento continua a caratterizzare le opere in stile *yamatoe*, ossia di gusto squisitamente

²⁹⁶ R. Ōhashi, *Kire*, cit., p. 118.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 121.

²⁹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 81, 121 e *passim*.

²⁹⁹ S. Katō, *Arte e società in Giappone*, tr. it. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1991, p. 77.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Einaudi, Torino 2021, p. 148.

giapponese, veri e propri studi «delle forme piatte»³⁰², rese in maniera molto distante da quella dello stile pittorico cinese, definito *karae*: finché «[n]el corso del XII secolo le tematiche, lo stile e il formato si combinarono in una espressione artistica peculiare e unica giapponese: *l'emakimono* [...]»³⁰³.

L'equilibrio raggiunto dalla pittura "classica" (X secolo) è tanto aggraziato quanto distante dalle convenzioni prospettiche occidentali, solitamente ritenute apportatrici di "ordine" – spesso confuso dai commentatori con un concetto contiguo quale scalarità, per meglio decretare l'instaurazione di una gerarchia, dettata dal prestigio e dall'importanza dei soggetti raffigurati³⁰⁴. Lo studio approfondito dello *yamatoe* produsse, in epoca Momoyama, uno dei più grandi capolavori dell'arte giapponese: la coppia di paraventi a sei ante che "ritraggono" la baia di Matsushima (Sōtatsu, 1625, Figura 26). Per quanto il tema dell'opera fosse diventato ricorrente, è necessario considerare «la profonda conoscenza di Sōtatsu della letteratura dei periodi Heian e Kamakura» che potrebbe averlo spinto a «rappresentare un episodio dello *Ise monogatari* e non necessariamente la vera località geografica»³⁰⁵. L'artista riesce così a coniare «uno stile altamente decorativo e graficamente innovativo»³⁰⁶ che rasenta l'astrazione pur mantenendo «tutti gli elementi che caratterizzano Matsushima, i pini, le onde, le rocce»³⁰⁷. Mediante giustapposizione vorticoso si assiste al passaggio di stato della materia: «le nuvole dorate che irrompono nello spazio», creando «una prospettiva impossibile»³⁰⁸, si con-fondono con le creste spumose delle onde che, a loro volta, si infrangono e producono dei costoni rocciosi. Le nuvole accompagnano inoltre «verso la scena successiva, unendo i due paraventi e rappresentando allo stesso tempo la costa dell'isola»³⁰⁹. In *Matsushima* convivono sia la visione di profilo, in leggera *plongée*, delle acque sia quella "a volo d'uccello" dei gorgi, i cui sobbalzi materici formano – o forse lasciano emergere – il paesaggio. Difatti, la dimensione

³⁰² *Ivi*, p. 89.

³⁰³ *Ivi*, p. 115.

³⁰⁴ Una lettura che riconsidera la lezione umanista in un'ottica meno "apollinea" è presente in M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.

³⁰⁵ S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 208.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 209.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 210.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*.

ludica (*asobi*) nel tratteggio degli spazi occupa sempre un posto di primaria importanza. La «curiosità ottica», mai troppo vincolata alla «base scientifica»³¹⁰, darà sempre una spinta fondamentale alle esplorazioni visuali, persino nelle opere realizzate a partire dal XVIII secolo, nel corso del quale fu introdotta la prospettiva occidentale.

Hokusai Katsushika, ad esempio, pur continuando a rappresentare lo spazio secondo i precetti di ascendenza cinese e mantenendo il punto di fuga al di fuori dell'opera, adattava altresì «le regole della prospettiva occidentale»³¹¹. Indicativa in tal senso l'opera *Il monte Fuji da Joshu Uchibori* (Figura 27). Come scrive Tanaka Hidemichi:

In Giappone lo spazio è indagato tramite la maniera “Choukan” (veduta a volo d'uccello), e Hokusai utilizza questa visione: pone infatti la nave dipinta e vista dall'alto verso il basso, ma dipinge anche il monte Fuji sulla linea dell'orizzonte, secondo l'uso della prospettiva occidentale. Il risultato è che scompare il punto di fuga comune tra l'orizzonte e la pendenza della nave. Egli, quindi, mantiene la libertà artistica di porre l'oggetto senza rispettare veramente il precetto occidentale³¹².

Oltre che punto di riferimento per l'impressionismo europeo, Hokusai è dunque maestro insuperato nella resa visiva del concetto di “sintesi disgiuntiva” tra due modalità eteroclitiche di rappresentazione dello spazio che riesce a osservare al contempo in due modi diversi. Egli si rivela inoltre precursore di quell'estetica della simultaneità del non-contemporaneo che presiede alla costruzione dell'inquadratura cinematografica.

Ugualmente problematica è poi l'idea di “classicità” – solitamente attribuita alla produzione artistica del periodo Heian (794-1185) – dal momento che la visuale anti-naturalistica prodotta dal *fukinuki yatai* rima con gli esperimenti avanguardisti e iconoclasti degli esponenti della *Nouvelle Vague*, quali Imamura e Suzuki.

³¹⁰ H. Tanaka, *Anamorfosi e prospettiva orientale in Katsushika Hokusai*, in «I quaderni di PsicoArt», n. 1 (2010), pp. 2-3. Disponibile online all'indirizzo http://amsacta.unibo.it/2893/1/14_Tanaka.pdf (ultimo accesso 11/08/2021).

³¹¹ *Ivi*, p. 5.

³¹² *Ibidem*.

Evaporazione dell'uomo (Imamura, 1967, Figura 28), costruito attorno alla scomparsa di un uomo di cui si cercano le tracce, sembra svilupparsi mediante una serie di “interviste” che rivelano aspetti del suo passato burrascoso. Presto però il quadro si fa più fosco e ogni movente diventa plausibile. Gli intervistati sono infatti invischiati nelle vicende che riguardano l'uomo scomparso: due sorelle cominciano a dubitare l'una dell'altra; un negoziante è sicuro di averlo visto in compagnia di una delle due. La *detection* si trasforma così in una gabbia figurata e letterale entro cui una famiglia si confronta a spron battuto. Fino al movimento finale, gli interventi “extra-diegetici” della troupe sono stati modesti, limitati ad alcuni inserti in cui si discute del documentario al quale stanno lavorando. Al culmine del confronto, tuttavia, i protagonisti interpellano direttamente il regista (Imamura in persona), nella speranza che possa dirimere la disputa, finanche avallando, tramite la sua arte, una versione, ormai quasi incuranti della sua eventuale mendacità: ma l'uomo è scomparso *nella* realtà e neppure la macchina da presa nelle sue angolazioni più artificiose può rievocarlo. Le inquadrature che si susseguono presentano così tutti gli stilemi fin qui analizzati: dalla presenza di ostruzioni nell'antepiano alla progressiva cancellazione del piano mediano; dalla spinta problematizzante del processo di visione a una curiosa rimodulazione del *fukinuki yatai* che svela la natura fittizia, posticcia, del set cinematografico. Persone “reali” richiedono l'intervento di un demiurgo, di un autore che renda coerente una *deformazione*, donandole una coesione narrativa, introducendo una logica causale laddove regna la disomogeneità casuale. È soltanto dopo aver ordinato lo smontaggio del set che il regista prenderà la parola. Ciò che dapprima si configurava come il luogo del confronto, minacciato dalle tenebre avanzanti diviene così una conca illuminata dalla luce artificiale dello studio cinematografico. Il film non può allora considerarsi né un documentario né una finzione, poiché non è nemmeno possibile distinguere tra verità e menzogne. L'uomo scomparso continua a esistere nei resoconti degli altri, forse persino in maniera più viva e meno pavida. Il cinema – e la sua capacità di documentare – annega nella soggettività di coloro che lo animano: il mistero sollevato dalla *detection* si trasforma in un pretesto per dimostrare l'impossibilità della risoluzione. La mimesi non intende celare, naturalizzandolo, l'artificio. Al contrario, esponendolo e irreggimentandolo entro

una struttura, si cerca di accostarsi alla viscosità ribollente della vita, poiché soltanto una *forma* può permettere l'emersione di un contenuto. In un certo senso, *Evaporazione dell'uomo* riparte da *L'avventura* e illumina il sentiero percorso da Kiarostami per il suo *Close-Up* (1990).

Dal canto suo, Suzuki Seijun³¹³ sposa l'anamorfosi e il *widescreen* per decentralizzare la posizione dello spettatore, corrodendo dall'interno – a differenza dei colleghi Ōshima, Yoshida e Shinoda che inaugurano le loro case di produzione – la gabbia dorata dell'*establishment*, lavorando fino al licenziamento ai ritmi frenetici imposti dallo studio cinematografico (Figura 29). La messinscena irrealistica e cromaticamente satura, la narrazione ellittica che rifugge da ogni psicologismo e le scenografie in bilico tra *kitsch* e metafisica dechirichiana producono un regime di soggettualità espansa, in cui filmare un oggetto può essere più interessante che filmare un attore. La messinscena è quindi innanzitutto un lavoro di stretta collaborazione con lo scenografo/direttore artistico al fine di creare una mimesi dell'oggetto che sopperisca all'assenza di sviluppi drammaturgici rigidi. Come nel caso del finale di *Tokyo Drifter* (1966), in cui per mostrare il definitivo approdo a un'esistenza raminga del malavitoso Tetsu, Suzuki evita il ricorso a dialoghi strazianti tra innamorati e lascia che l'uomo percorra un corridoio angusto dalle arcate ogivali che esemplifica al meglio quella solitudine primordiale da Conte Orlok dalla schiena gibbosa. Ogni oggetto – filmico o profilmico che sia – possiede qualità carnali e si comporta come un corpo che è al contempo barriera monolitica e soglia attraversabile: un foro da pallottola che, visto attraverso una radiografia, può sprizzare sangue sino a tingere l'inquadratura di rosso (come in *The Fang in the Hole*, 1979).

La corporeità si estende nello spazio e si dipana nel tempo attraverso l'inganno perpetrato dal montaggio che, sebbene frammenti la storia, si fa garante di una coesione che soltanto l'imprevedibile e l'implausibile possono lambire: il reale e il possibile si nutrono dell'imprevisto e non escludono dunque l'irreale, l'impossibile. In questo senso, la penultima sequenza di *Una generazione di tatuati* (1965) offre

³¹³ Le considerazioni di seguito presentate sono in parte contenute e rielaborate a partire dal saggio *Vagabondaggio esistenziale*, in «Filmidee», n. 23 (04/2018), disponibile online all'indirizzo https://www.filmidee.it/2018/04/vagabondaggio-esistenziale/#_ftnref3 (ultimo accesso 11/08/2021).

una dimostrazione pratica e pressoché letterale di tale procedimento. Qui tutto si fa corpo, superficie porosa: gli artifici cromatici sono regolati nel loro concatenarsi con gli spazi continuamente riconfigurabili degli edifici tradizionali, come nei balletti di *shōji* e *fusuma* che ripartono dalla messinscena “agrammaticale” cara ad Ozu. La musica extradiegetica trova una risposta nel colpo secco dei *fusuma* spalancati dallo *yakuza*; la spettacolarità dei combattimenti risulta potenziata dalla coreografia dei movimenti di macchina e dalle angolazioni inusitate da essa assunte.

La curiosità ottica, la dimensione ludica e la logica del dispendio cui si è fatto riferimento a proposito di Hokusai sono dunque centrali nell’organizzazione della messinscena suzukiana (Figura 30). Esemplificativa la maestosa sequenza della rissa di *Tokyo Drifter* – che si estende per ben quattro degli ottantadue minuti totali del film: la sua gratuità e la sua natura giocosa da siparietto pirotecnico non eludono l’equilibrio dell’opera, ma testimoniano icasticamente l’inattualità attuale di uno *yakuza* che crede ancora nell’esistenza di doveri morali (*giri*) nei confronti dei membri del proprio clan. La meraviglia cinematografica fa irruzione nel quotidiano mediante grandangoli che deformano gli spazi e *ralenti* che accorciano, financo annullano, la distanza tra il dentro e il fuori. O, ancora, si scopre la prossimità tra il frastuono anestetizzante dei night club e il silenzio mortifero degli uffici dei malavitosi che li gestiscono.

Nella trilogia dell’epoca Taishō – che include *Melodie zigane* (1980), *Il teatro delle illusioni* (1981) e *Yumeji* (1991) – Suzuki sperimenta una propria versione del metodo delle mascherature descritto da Michel Chion (la visualizzazione ripetuta di una sequenza «ora mascherando l’immagine, ora tagliando il suono»³¹⁴): scompaiono e ricompaiono i suoni d’atmosfera; si ripetono rivettianamente le battute in situazioni differenti; il fonografo riproduce un brano rimescolando le voci, le bocche e i gesti che sembrano appartenere a dimensioni differenti, dove poteva esserci una volta un corpo o dove forse non è stato né mai sarà. Lo slittamento dallo statuto extradiegetico a quello intradiegetico delle musiche è altrettanto interessante, poiché permette di accostare la rigidità “medievale” (dunque idealizzata) degli *yakuza* nelle loro sale riunioni e la frenesia disinvolta dei giovani nelle sale da ballo. Questo *mash-up* è altresì alla base della tragicommedia

³¹⁴ M. Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, tr. it. Lindau, Torino 1997, p. 158.

che si consuma in *Capone Cries a Lot* (1985). Difatti, le percussioni giapponesi, apparentemente extradiegetiche (o, perlomeno, presenti in un fuori campo non localizzabile) punteggiano dapprima il passo della geisha lungo il ballatoio ophulsiano, finché il retrocedere della macchina da presa individua la fonte sonora, acuendo il senso di disagio proprio del sentirsi fuori posto, come un dramma kabuki in un saloon di San Francisco.

Le immagini non possono allora che biforcarsi, come accade nella serie *Y – Junction* di Yokoo Tadanori³¹⁵, opere (dapprima pittoriche e, nel corso dei decenni anche fotografiche) dedicate agli incroci pedonali a Y che punteggiano il territorio giapponese (Figura 31). In esse le più ordinarie intersezioni stradali si caricano di mistero nonostante l'artista si sforzi di mantenere una rigida simmetria in equilibrio tra due punti di fuga. Quella «mancanza d'interesse per la geometria» cui fa riferimento Katō a proposito dei *Rotoli*, è fondamentale per conferire «una sensibilità immensa nei confronti della struttura dello spazio»³¹⁶. Similmente alla «mancanza d'interesse per l'eternità» che «consente al romanzo di prestare tanta attenzione al trascorrere del tempo»³¹⁷, così l'arte giapponese – nonché l'impressionismo – ha spesso valorizzato la forma dell'istante, nel suo innescare risonanze interiori tanto labili quanto dirompenti, l'*impressione* che disinnesci la temporalità reinventando lo spazio: lo scarto – le cui qualità emergono in un preciso istante dissestando il tempo della sua apparizione – che separa e unisce (*kire*) il reale e l'immaginario. Per quanto evidente, la somiglianza tra i due sentieri dona dapprima l'idea di un s/oggetto banale, offerto nella sua nudità sospesa – cosa farsene di un quadro che pone in primo piano la facciata di un palazzo la cui base è nascosta da un *roll up* pubblicitario e la restante parte *sfigurata* da tubature a vista e dall'unità esterna di un impianto di climatizzazione? –; nudità acuita dalla presenza di luci fioche e/o dall'assenza di persone che vi transitano. È in questa

³¹⁵ Punto di riferimento del panorama artistico nipponico già negli anni Sessanta, durante i quali lavora a stretto contatto con l'industria cinematografica realizzando locandine e poster oggi considerati vere e proprie opere d'arte. Lo stile capace di mescolare sapientemente pop-art, avanguardie e grafismo classico, scalarità dinamiche, pirotecnici accostamenti cromatici e campiture monocromatiche, caratterizza altresì l'opera di altri due importanti designer, Ogasawara Masakatsu e Awazu Kiyoshi, che, assieme a Yokoo, hanno contribuito a rendere ancora più iconico il cinema *art-house* nazionale e internazionale.

³¹⁶ S. Katō, *Arte e società in Giappone*, cit., p. 81.

³¹⁷ *Ibidem*.

situazione, a lungo attesa dall'artista, che si delinea un elemento inesplorato, una porzione di ignoto sul volto dell'apparentemente già-noto in cui non c'è nulla da conoscere. Per poter presentare un s/oggetto radicalmente mondano, quotidiano, e tuttavia stimolare in modo sensuoso l'osservatore è necessario operare una distorsione grandangolare che metta alla prova la tenuta del mondo creato all'interno dell'inquadratura. Affinché la realtà divenga esprimibile è necessario creare un'alterazione che inventi una figura per il s/oggetto, poiché, non conoscendone il significato intrinseco, esso apparirebbe altrimenti "sfigurato", opaco nella sua mutezza. Da qui «l'interesse particolare per il dettaglio isolato dall'insieme»³¹⁸ che risuona nella composizione delle inquadrature cinematografiche.

Più che negli edifici del periodo Tokugawa (1603-1868), caratterizzati secondo Katō dalla mancanza di «interesse per il disegno globale»³¹⁹, nell'inquadratura l'attenzione per i dettagli è inscindibile dalla curiosità ottica per l'insieme attorno al quale essi gravitano. Sondare lo spazio senza sottostare a vincoli compositivi rigidamente geometrici permette parimenti di manipolare il tempo esaltandone le qualità cinematiche. Come scrive Bordwell in un memorabile articolo del 1995: «As to if to flaunt their virtuosity in concealing and revealing screen space, directors make much use of aperture framing. We can find this tactic in American and European cinema of the 1910s, but the Japanese push it very far»³²⁰. Lungi dall'essere una prerogativa estremo-orientale, il ricorso a *surcadriages* o/e ostruzioni è un tratto estetico ricorrente dell'arte cinematografica che permette di articolare "temi diegetici" quali, ad esempio, isolamento o intimità.

Rimarcare allora il "primato dello stile" nel cinema giapponese non è un modo per ricondurlo alla trappola dell'esteticentrismo, ma uno strumento per riconoscere i limiti dell'interpretazione di Burch, il quale vede in esso l'alternativa al Modo di Rappresentazione Istituzionale (MRI) incarnato dal regime della trasparenza, maggioritario a Hollywood³²¹. Tuttavia si ritiene altrettanto doveroso riconoscere il

³¹⁸ *Ivi*, p. 88.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ D. Bordwell, *Visual Style in Japanese Cinema, 1925-1945*, in «Film History», vol. 7, n. 1 (1995), p. 12.

³²¹ Il Modo di Rappresentazione Istituzionale consiste nell'elaborazione di un sistema di regole da rispettare per poter creare l'illusione di realtà. Entro questo sistema – cui solitamente si riconduce il

contributo dello studioso che, prendendo le mosse dal Barthes de *L'impero dei segni*, è riuscito a porsi contro lo strutturalismo stesso, fino a quel momento poco disposto a un confronto con il “sistema Oriente”, di solito ricondotto dal pensiero occidentale, in maniera tanto semplificatrice quanto addomesticatrice, al regno del de-sistematizzato per eccellenza. Pur con i suoi limiti ermeneutici, l'impeto militante di Burch, rinfocolato dal suo marxismo “illuminato”, gli ha permesso di anticipare di qualche anno il dibattito attorno all'orientalismo e, soprattutto, di far tremare le fondamenta sulle quali si erano fino ad allora poggiate sia la critica cinematografica sia i *film studies*, privi della necessaria competenza teorica e quindi troppo spesso proclivi a un'analisi meramente contenutistica di oggetti “non identificati” (da qui l'idea di de-sistematizzazione) che, con una certa regolarità, perturbano il cielo altrimenti terso delle tassonomie di matrice dualistica.

Se difatti, come scrive Karatani, l'esteticentrismo confina con l'«aesthetic exceptionalization»³²² (e dunque con l'orientalismo), come nel caso dell'apprezzamento estetico della cultura giapponese in funzione della sua presunta alterità rispetto al modello occidentale, è pur vero che l'“osservatore lontano” di Burch non colloca il cinema nipponico in uno spazio storico. Egli si propone anzi di contestualizzare l'opera di vari registi – alcuni dei quali all'epoca pressoché ignoti alle platee occidentali – e non lesina commenti preoccupati sul potenziale destino del cinema giapponese di congelarsi in una forma di «international modernism»³²³ che lo avvolgerebbe in una patina omogeneizzante, trasformandolo in un'industria produttrice di «prestige films for export»³²⁴.

Un film iconoclasta come *Eros + Massacre* (Yoshida, 1969, Figura 38) permette di constatare quanto l'influsso profondo delle arti tradizionali sia rilevante nella composizione delle inquadrature e, altresì, il modo in cui tali scelte compositive determinano un lavoro peculiare sul movimento-tempo dell'opera. Come scrive David Desser:

modello hollywoodiano – lo spettatore diviene “invisibile” all'attore che, dal canto suo, si muove all'interno del racconto, scongiurando la rottura della quarta parete.

³²² K. Karatani, *Uses of Aesthetics*, cit., p. 153.

³²³ N. Burch, *To the Distant Observer*, cit., p. 322.

³²⁴ *Ivi*, p. 282.

Yoshida's film alternates between two time frames, the present (1969) and the past (1916-23) and compares the political/sexual struggle of Osugi Sakae and Ito Noe to the fictional characters of Eiko and Wada (and Unema). Yet what becomes clear soon enough is that "the past" in this film is both the historical past and an imagined, or better, *re-created* past. Past and present merge, characters in the past appear in the present, until at the film's end, they come forward and stand together for a portrait to end the film. Similarly, in the present [...]. Thus the question, the problem of *diegesis*, mirrored in the film by question of historical events [...]³²⁵.

Con *Eros + Massacre* è possibile dimostrare la natura coestensiva di diegesi, forma della narrazione e messa in quadro. Come accade nelle opere di arte *plastica*, si verifica una sorta di "congestione temporale" in cui nel divenire coesistono almeno due differenti *hic et nunc*, grazie alle qualità sintetiche dell'arte che permette la simultaneità del non simultaneo. Alterità e identità coesistono nell'inquadratura *simultaneamente*, per mezzo di una forma specifica di *simulazione* di cui si è discusso nel capitolo precedente.

Appare chiaro che la dialettica locativa nishidiana più che ricusare la dialettica hegeliana la riconduce al suo vigore sorgivo, mediante il riavvicinamento con le riflessioni aristoteliche contenute nel IV libro della *Fisica*. La dialettica locativa – e dunque l'inquadratura intesa in quanto "luogo" – non è affatto priva di approdi e movimenti risolutivi, poiché è proprio la *sintesi plastica* a permettere la coesistenza sia di più falde temporali sia di più punti di vista. La sintesi plastica operata nella formazione dell'inquadratura è necessaria per rendere la plurivocità del tempo che «per un verso è stato e non è più, per un altro verso esso sarà e non è ancora»³²⁶. Tale sintesi si definisce "plastica" poiché, operando sul movimento-tempo, è strettamente connessa all'accezione data al termine da Malabou. Difatti, il tempo possiede «this capacity to differentiate itself from itself»³²⁷ sincronicamente e diacronicamente, così come il materiale plastico è «a synthetic material which can

³²⁵ D. Desser, *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1988, p. 200. Corsivo presente nel testo.

³²⁶ Aristotele, *Fisica*, IV, 10, 217b.

³²⁷ C. Malabou, *The Future of Hegel. Plasticity, Temporality, Dialectic*, in «Hypatia», vol. 15, n. 4 (2000), p. 211.

take on different shapes and properties according to the functions intended»³²⁸. Tuttavia la plasticità non è «polymorphous»³²⁹, non si trova in rapporto di sinonimia con il termine, oggi iper-abusato, “resilienza”. Per quanto non debba necessariamente mirare a un rigore apollineo, l’arte plastica ricerca comunque un equilibrio, per stabilizzarsi sul “punto di ebollizione” – rappresentato dalla simultaneità del non simultaneo, dalla contemplazione che diventa azione, come osservato nel *Boiling Point* kitaniano – sulla forma intermedia tra la fase liquida e quella aeriforme, prospettiva geometrica e aerea, crocevia di punti di vista molteplici. Se l’arte – e la vita – fossero invece “resilienti” si perderebbero le coordinate, scomparirebbe la forma e l’afflato etico, dal momento che ogni situazione stravolgerebbe a suo piacimento la figura.

Affidarsi alla forma cinematografica presuppone dunque un ritorno al film, al suo valore compositivo-figurale, in direzione di un’estetica che torna a essere “scienza della conoscenza sensibile”. Non per questo si resterebbe sulla posizione soggettivista propria del pensiero cristiano, secondo il quale «the subject is substance», ma verso uno sguardo “pagano” – più vicino alle interpretazioni averroiste della filosofia aristotelica – che, in quanto sostanzialista, ritiene che «substance is subject»³³⁰. Per questo è importante tornare alle considerazioni di Burch in merito al rapporto realismo/astrazione in *Eros + Massacre*:

Even those sequences in which no hiatus is perceptible at the narrative level proper, shift suddenly from “realism” to a perturbing abstraction, through the use of telephoto lens, focus pull, slow motion; or else there is a sudden compositional de-centering³³¹.

Lontano dalla corriva interpretazione secondo cui la messinscena estremorientale tenda a predisporre composizioni estetizzanti alfiere di un “*visual style*” da contemplare e che di rado conduce al “*visual pleasure*”, le angolazioni, i movimenti di macchina e l’illuminazione che collocano «a character into one cell

³²⁸ *Ivi*, p. 204.

³²⁹ *Ivi*, p. 206.

³³⁰ *Ivi*, p. 211.

³³¹ N. Burch, *To the Distant Observer*, cit., p. 348.

of that gridwork characteristic of the Japanese house»³³² rendono lo spettatore consapevole della duplice natura dell'immagine cinematografica in quanto «visual design as well as a transmitter of story information»³³³. Come si è già detto, è lo stesso atto del filmare che presuppone un atto di ri-creazione ed è per questo che il cinema (e per giunta una messinscena che accentua le qualità estetiche dei s/oggetti) contiene sempre in sé una dimensione autoriflessiva. E tale dimensione autoriflessiva è a sua volta il contrassegno dello sforzo di trovare una forma cinematografica che esprima il trascendente o, più in generale, che si muova in direzione di una metafisica “incarnata”, più confacente in contesto estremorientale: la “bellezza di ciò che manca” (*yohaku no bi*), del bianco rimanente.

Lo stesso procedimento dell'*aperture framing*, sottolinea Bordwell, serve altresì a spingere l'osservatore «to the limits of visibility»³³⁴. Ed è anche in questo senso che il cinema delle *Nouvelles Vagues* riparte dal neorealismo facendone detonare la carica metacinematografica. Da qui la specularità tra la resa diegetica della “vita” di un personaggio realmente esistito, l'anarchico Ōsugi Sakae, e la problematizzazione di eventi storici risalenti al periodo Taishō (1879-1926) che stravolsero il volto del Giappone: dalle persecuzioni «di intellettuali e di dirigenti dei movimenti antagonisti al regime»³³⁵ alla diffusione di notizie pretestuose circa «il pericolo imminente di un ipotetico golpe anarco-comunista»³³⁶ che sarebbe stato perpetrato approfittando della distruzione e del caos prodotti dal Grande Terremoto del Kantō. Poche ore dopo quel tragico 1 settembre 1923, il Kenpeitai rastrellò il quartiere in cui Ōsugi viveva con Itō Noe, militante e anarchica femminista, e dove, per una sfortunata coincidenza, si trovava anche il nipotino. I tre vennero arrestati, picchiati e infine «uccisi, svestiti e gettati in un pozzo accuratamente coperto da un ammasso di pietre»³³⁷. Quel pozzo diviene un buco nero, un tunnel spazio-temporale, il simbolo del movimento scomposto della risacca che fa collidere il clima persecutorio d'anteguerra e le proteste studentesche organizzate dallo *Zengakuren* fin dagli inizi degli anni Sessanta.

³³² D. Bordwell, *Visual Style in Japanese Cinema*, cit., p. 12.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ F. Soriano, *Noe Itō. Vita e morte di un'anarchica giapponese*, Mimesis, Milano 2018, p. 24.

³³⁶ *Ivi*, p. 26.

³³⁷ *Ivi*, pp. 25-26.

Non sorprende allora che, fin dagli anni Venti, gli autori più devoti alla formazione di un cinema “artistico”, lontano dalle consuetudini del teatro filmato, guardassero più o meno consapevolmente alle radici estetiche della propria cultura. Così come riscontrato da Ejzenštejn, che rintracciava nella cultura del periodo Edo «an infinite multiplicity of cinematic characteristics»³³⁸, gli autori cui stava più a cuore lo sviluppo di un’arte lontana dalle stanche consuetudini del “teatro filmato” introiettano, più o meno consapevolmente, dei principi estetici e stilistico-compositivi che sembrano guardare al “passato nazionale”. Se tuttavia questa tendenza ha a volte condotto all’esaltazione di un’unicità dalle sfumature etniche (*nihonjinron*), è altrettanto vero, come credeva Ejzenštejn, che «one could find fully accomplished forms of artistic synthesis *outside the realm of cinema*»³³⁹. Da qui «the analogies between the future of sound cinema and the past of Japanese culture»³⁴⁰ che emergono in due testi redatti dal cineasta e teorico sovietico al volgere degli anni Venti. Per quanto «Eisenstein’s fascination with Japanese art and culture» possa considerarsi «a case of orientalism and “primitivism”»³⁴¹, e per quanto sia errato giudicare le prassi estremorientali in opposizione alla sistematizzazione euroamericana, è comunque arduo ignorare le profonde consonanze tra le suggestioni ejzenštejniane sul «practice of the cut, of extraction»³⁴² del modo d’inquadrare nipponico e le riflessioni attorno al taglio (*kire*), alla non-naturalità dell’arte, all’importanza dello scarto entro una successione di immagini e dello “spazio bianco”³⁴³ che emergono, ad esempio, nei già discussi saggi di Ōhashi.

Similmente, il visibile letterario è frutto del taglio (di montaggio). Il visibile “si esprime” anche per quello che è stato tagliato fuori. Basti pensare all’incipit de *Il padiglione d’oro* di Mishima. Il paesaggio è descritto meticolosamente e sembra doversi esaurire al punto di massima torsione dello sguardo del protagonista

³³⁸ Citazione di Ejzenštejn, presente in A. Somaini, *Eisenstein’s Media Archeology*, in S.M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, a cura di N. Kleiman e A. Somaini, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, p. 36.

³³⁹ *Ivi*, p. 43. Corsivo presente nel testo.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ V. Hediger, in S.M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, cit., p. 352.

³⁴² F. Albera, in *Ivi*, p. 286.

³⁴³ Si pensi alla pittura Song e a Ma Yuan, creatore dello stile “one-corner” – cui fa riferimento Schrader ne *Il trascendente nel cinema* – che consiste nel dipingere una piccola parte della tela lasciando il resto bianco.

(Mizoguchi) che scruta «le colline lontane: le foglie tenere che riverberavano i raggi del tramonto»³⁴⁴. Eppure quel paesaggio, sempre a portata di sguardo, produce una “sintesi inattesa”, suggerendo a Mizoguchi «l’immagine del Padiglione d’oro» la cui ombra, per quanto «invisibile» da quello «sperduto promontorio» dov’è nato, sembra sporgersi sino alla «distesa dei campi splendenti di sole»³⁴⁵. Il paesaggio va quindi caricandosi di presagi e si *respirano* (dal latino *praesagus* e, ancora, *sagire*, ossia “avere fiuto”) odori che dovrebbero appartenere soltanto a un futuro diegetico e a uno spazio fuori campo. Come il padiglione, fino a quel momento mai visto, anche il mare, nascosto «dietro una catena di colline» è comunque sempre presente, poiché «il vento portava l’odore del salmastro e, in tempo di burrasca, giungevano stormi di gabbiani, a cercar rifugio nei campi»³⁴⁶. Il presagio del gesto criminale continua così a respirarsi anche nel momento in cui Mizoguchi giunge a Kyoto e il Kinkakuji non gli è più precluso alla vista. In un certo senso, esso continua a essere “tagliato fuori”, poiché rappresenta il simbolo della bellezza che si rivela asfissiante proprio perché pervasiva, diffusa. Paradossalmente è l’iniziale assenza di forma del Kinkakuji a descrivere quanto la bellezza filtri e si apponga sulle cose più impensabili, quanto la sua luce accecante possa trasformarsi in ombra minacciosa. La sua invisibilità diventa forma dell’assenza, della grazia e della bellezza di cui il corpo e l’esistenza di Mizoguchi sono privi. L’incendio è allora appiccato nel cuore del Kinkakuji cosicché il contenuto possa mettere in risalto la forma, ciò di cui essa è espressione. Similmente, in *Mishima – Una vita in quattro capitoli* (1985, Figura 39), nel segmento dedicato al romanzo, Schrader riduce la visione magnifica del Kinkakuji a modello ligneo in scala umana che acquisisce proporzioni più consone solo nel momento della conflagrazione finale. Le fiamme che smangiano dall’interno i gloriosi contorni del tempio fanno sì che la forma possa finalmente incontrare il contenuto, e la “parte interna” si ricongiunga con la “parte esterna”, l’ombra del suo profilo con la luce delle fiamme.

Ciò detto, la *mimesis praxeos* è incentrata sulla resa della naturalezza dell’espressione e del sentimento (interiore) attraverso quanto viene descritto (paesaggio, tempio, ecc.). Tale naturalezza, fondata su un complesso gioco di realtà

³⁴⁴ Y. Mishima, *Il padiglione d’oro*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2019, p. 7.

³⁴⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

e rappresentazione, può essere espressa soltanto mediante una forma adeguata. E il taglio – la frammentazione di aspetti eteroclitici che vengono ricombinati – dona naturalezza. Com'è noto il romanzo, pubblicato nel 1956, è ispirato a un coevo fatto di cronaca (l'incendio del Kinkakuji del 2 luglio 1950 per mano del novizio Hayashi Yoken), ma in esso non vi sono ricostruzioni crono-programmatiche. È anzi il salto, la dis/continuità a introdurre un principio d'ordine e a sostenere la mimesi. La continuità del *kire*, strettamente connesso all'estetica cinematografica, prevede che il movimento venga tagliato nel momento in cui possibilmente è al massimo del suo vigore, della sua significatività. L'unità potrebbe così non essere immediatamente sensibile, ma sarebbe guadagnata nell'*Ur*-montaggio, in cui ogni elemento chiarisce la propria "funzione" e il presagio – l'imperscrutabilità dell'evento – diviene azione.

Come accadeva già nel kabuki, al cinema, oltre che nella scelta dei soggetti, vige l'assenza di gerarchia nel ruolo e nel peso che assumono il suono, il movimento, la voce, lo spazio: elementi ugualmente "significativi" capaci di riverberare, producendo anzi ulteriori stratificazioni – risposte visive – all'interno dell'inquadratura. In tal senso, non solo l'animazione è a tutti gli effetti cinema, ma il cinema guadagna il proprio statuto quando è "animato". La "riuscita estetica" di un film, infatti, si verifica se l'immagine è *animata*, ossia quando in essa si ode, si presagisce, il "respiro" del reale.

Nella sua artificiosità radicale, l'ontologia dell'animazione rivela quanto il cinema abbia a che fare con la plasticità, con l'arte di far percepire l'essenza reale delle cose, essenza che spesso non si esaurisce nel "pezzo" di visibile che abita l'inquadratura. Perché se il visibile è ciò che *abita* l'inquadratura, l'atmosfera è ciò che lo *anima*. In *The Night is Short, Walk On Girl* (2017, Figura 40) di Yuasa Masaaki, ad esempio, la "curiosità ottica" porta a scoprire lo spazio multiplanare entro l'inquadratura e a osservare le ricadute spaziali di una temporalità sempre più imbizzarrita (Figura 41). Fin da principio, infatti, il tempo non è imbrigliato nel suo solito – o forse sarebbe meglio dire "cronico" – ruolo di tiranno: ci sono orologi che misurano il trascorrere delle ore, altri quello dei giorni, altri ancora quello degli anni. Ci sono lancette che scorrono imperiose, per poi, d'un tratto, andare indietro – come accadeva in *Dans la ville blanche* (Tanner, 1982) – e, infine, arrestarsi:

immote mentre il pendolo, imperturbabile, continua a oscillare. Eppure il personaggio della Ragazza-dai-capelli-corvini esige che “qui e ora inizi il divertimento”. Ci si potrebbe chiedere: Dove e quando? E si potrebbe rispondere: In "una notte d'estate", a Kyōto; benché, al fondo, non abbia poi tanta importanza, perlomeno finché si troverà il coraggio di abbandonarsi alla “danza dei sofisti”, attraverso la quale è possibile diventare sfuggevoli e scivolosi come anguille, in modo che nulla, neppure il tempo, possa trattenerla, neppure lo sguardo bieco di un quadrante.

2.3 Assenza della forma e forma dell'assenza: Il potere estetico delle immagini cinematografiche

Riabilitare il ruolo dell'analisi estetica in qualità di “scienza della conoscenza sensibile” non sottintende il ritorno alla supremazia dell'umano in quanto unico e solo Soggetto ma, al contrario, propone una sua decentralizzazione. L'apparire delle cose – dei s/oggetti – è strettamente connessa a una fenomenologia dell'atmosfera. Per riaprire il circolo delle definizioni, si dirà che intendere l'inquadratura come luogo significa compiere un passo deciso verso la «“non-discrimination of secondary ontology”»³⁴⁷, quella che potrebbe anche essere definita un'ontologia dell'animazione. L'inquadratura diviene infatti l'orizzonte entro cui si manifestano sia le cose dotate di forma sia quelle che ne sono prive (ossia, nei termini della Nuova Fenomenologia di Hermann Schmitz, *Halbdinge*). Più che “quasi-oggetti” così come intesi da Latour³⁴⁸, il termine *Halbding* designa l'affiorare, l'atto di manifestarsi di qualcosa che è sprovvisto di una natura oggettiva. Ad esempio, almeno fin dai tempi del capolavoro di Sjöström, filmare il *vento* dimostra che «the fact of existing (*Wesen*) is the same as what exists (*Wesend*)», vale a dire che «wind

³⁴⁷ T. Ogawa, *Phenomenology of Wind and Atmosphere*, tr. ing. Mimesis International, Milano 2021, p. 46.

³⁴⁸ Agli oggetti “naturalisti”, derivati dall'*episteme* moderna che si fondava sulla divisione tra soggetti e oggetti, Latour accosta i quasi oggetti, tali che non possono darsi in opposizione al soggetto umano. Cfr. ad es. B. Latour, *I microbi. Trattato scientifico-politico*, tr. it. Editori Riunione, Roma 1991.

is the same as wind blowing»³⁴⁹. Ne *Il problema trascurato della coscienza* del 1926 Nishida scrive:

Il vero Uno deve essere qualcosa come il luogo di assoluto nulla, qualcosa di assolutamente indeterminabile in quanto essere, deve essere qualcosa in cui ogni essere è, qualcosa in base a cui ogni essere viene *visto*. E non solo l'essere, anche il nulla che si contrappone all'essere è a sua volta in un tale luogo di assoluto nulla³⁵⁰.

L'inquadratura è dunque da intendere non solo in quanto "luogo", ma anche in quanto "orizzonte", sia quello della siepe leopardiana «che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» che denota la tensione – spaziale – del finito verso l'infinito, sia quello più propriamente fenomenologico che accentua la sua dimensione temporale. Se da una parte il luogo nishidiano carica il nulla di certe "qualità di esistenza", permettendo che esso sia – perlomeno metaforicamente³⁵¹ – visibile, dall'altra l'orizzonte implica una delimitazione e, al contempo, lo schiudersi di un campo di possibilità. Così l'inquadratura, in quanto luogo e orizzonte, inaugura un terreno (*Raum*) di gioco (*Spiel*, nonché *asobi*), una nuova forma di "visualità", in cui azione e contemplazione, attivo e passivo, effettivo e virtuale si aprono a una sorta di «non-visual perspective», simile a quella adottata da Cézanne, pur restando entro una «visual perspective»³⁵² che non intende quasi mai³⁵³ recidere il legame con il s/oggetto mostrato. Essa cerca invece di avvicinarsi alla percezione esistenziale della realtà, contro il predominio di quella geometrico-matematica che, da sola, tradisce «la base di natura disumana su cui l'uomo si colloca»³⁵⁴. In questo modo Cézanne può dipingere «la costituzione del paesaggio come organismo nascente»³⁵⁵.

³⁴⁹ T. Ogawa, *Phenomenology of Wind and Atmosphere*, cit., p. 46.

³⁵⁰ K. Nishida, *Il problema trascurato della coscienza*, in Id., *Luogo*, cit., ePub. Corsivo non presente nel testo.

³⁵¹ Per approfondire il senso della "metafora" si rimanda al cap. I, par. 4, del presente studio.

³⁵² T. Ogawa, *Phenomenology of Wind and Atmosphere*, cit., p. 51.

³⁵³ A eccezione, ad esempio, del cinema astratto e degli esperimenti di disegno su pellicola, la cosiddetta *drawn-on-film animation*, *direct animation* o, ancora, *animation without camera*.

³⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 2016, p. 35.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 36.

Il paesaggio è dunque frutto di astrazione, un «motivo» che, capace di slegarsi dai dettami della prospettiva, riunisce «quel che viene disperso dalla versatilità degli occhi»³⁵⁶. Secondo Merleau-Ponty, Cézanne compie «un'operazione d'espressione» che «coglie nella sua natura e al suo posto dinanzi a noi in qualità d'oggetto riconoscibile quel che appariva confusamente»³⁵⁷. Il paesaggio non è un oggetto da osservare al fine di restituirne una versione illusionistica, ma è il risultato di una progettazione – in bilico tra il dato e il creato – di un'invenzione che coglie «la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose»³⁵⁸. Il paesaggio così inteso si fa esso stesso cornice entro cui compaiono elementi *ritagliati* dalla realtà al fine di lambire l'astrazione concettuale e, a volte, figurativa. La form-azione estetica e l'accento estetizzante delle inquadrature segnalano dunque la dissoluzione della realtà, eternamente onnicangiante sotto gli occhi degli osservatori, ogni volta che si cerca di farla emergere. Al contempo, la form-azione estetica segnala altresì la resurrezione della realtà sotto forma di paesaggio.

L'invenzione di un paesaggio è frutto di un atto estetico. Ancor di più quando in ballo vi è il tentativo di trasformare in paesaggio una persona, eludendo ogni definizione perentoria per poterla osservare, perimetrandone il raggio d'azione senza sottostare a vincoli spaziotemporali troppo rigidi. O, ancora, quando si cerca di ammansire un paesaggio estraneo, distaccato, nell'illusione di trarne un personale giardino delle delizie. È il caso di *Farewell to the Summer Light* (Figura 42). Diretto nel 1968, si tratta del film di Yoshida Yoshishige che precede la ben più nota “trilogia del radicalismo giapponese”³⁵⁹. In questo caso il Giappone è invece relegato a un fuori campo radicale e opprimente, se non per la presenza dei due protagonisti, Makoto e Naoko, che si incontrano per caso in un'assoluta giornata d'estate a Lisbona, in un luogo così diverso eppure così affine al Giappone, dove il vento sferza e aizza l'oceano, lì dove allo stesso modo “finisce la terra e inizia il mare”. Lui è alla ricerca di una chiesa che funse da modello per quella che i missionari gesuiti costruirono una volta approdati a Nagasaki (1541-1543). Da studente, in visita al museo di Nagasaki, la sua curiosità era stata suscitata dalla

³⁵⁶ *Ibidem.*

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ Composta da *Eros plus Massacre* (1969), *Heroic Purgatory* (1970) e *Martial Law* (1973).

visione di uno schizzo di un edificio in stile occidentale realizzato quattrocento anni prima in città e poi andato distrutto durante il periodo delle persecuzioni. Lei invece ha perso i suoi genitori nel bombardamento atomico e da quel momento non ha più rimesso piede in Giappone. Il loro irrefrenabile viaggiare in lungo e in largo per l'Europa (dal Portogallo alla Spagna, dalla Francia alla Germania, dall'Olanda alla Svezia fino all'Italia) tradisce il desiderio di riaccostarsi al proprio paese natale senza però restare intrappolati in un *finis terrae* senza vie di fuga, in quella terra rischiarata dal sole nascente e dove il biancore accecante di un ordigno nucleare spazzò nel giro di pochi istanti le vite di circa quarantamila persone. Agli occhi di Makoto e Naoko il Giappone è sempre più simile all'Occidente nel suo divenire il paese dove il "sole si spegne" (Dazai), in una terra in cui "sono cambiate tante cose", forse troppe, e in cui appare impossibile poter riprovare un senso di appartenenza.

In quegli stessi anni, Adachi e Matsuda Masao cominciarono a tratteggiare la "teoria del paesaggio" (*fūkeiron*), la quale prevedeva che anziché soffermarsi sul "soggetto" del film, la macchina da presa compisse un giro di 180° per filmare il paesaggio visto dal soggetto nel corso della sua esistenza. *AKA Serial Killer* (Adachi, 1969) rappresenta il momento di passaggio dalla teoria alla pratica, un passaggio che rende ancora più pressanti alcune domande: che cosa possono rivelare di un paesaggio le immagini di una macchina da presa? E può essa leggere la società attraverso un paesaggio profondamente rimodellato e omologato sulla base dei diktat industriali e rintracciare la fonte dell'alienazione e della violenza che esplose senza causa apparente? In *Farewell to the Summer Light*, invece, Yoshida sembra declinare diversamente questa teoria, scegliendo di porre all'interno dell'inquadratura anche i personaggi, spesso ripresi come punti di colore entro campi lunghi e lunghissimi o, ancora, di impiegare i principi compositivi illustrati nel §1 di questo capitolo a partire dallo studio di Miyao, al fine di sottolineare quanto il desiderio di progettare e abitare un paesaggio rappresenti l'unico tentativo per colmare una distanza di fatto inattuabile. I due giapponesi non riescono infatti ad amarsi superando le tribolazioni della modernità. "Sono soltanto un paesaggio che ti scorre davanti", dichiara Naoko, logorata dai pedinamenti dell'uomo. È la loro relazione che, invece, non scorre. Spesso i

personaggi cercano di muoversi all'unisono, ma puntualmente uno dei due resta indietro o perde le tracce dell'altro. Persino le parole non gli appartengono: pronunciate come se si trattasse di un *voice over* e il dialogo non avesse mai luogo in presenza, esse aleggiano attorno alle inquadrature, mentre sullo schermo i loro corpi indugiano nel tentativo di “drammatizzarle”. I personaggi si guardano come se cercassero di trovare nell'altro l'espressione di un paesaggio mancante: Makoto la cattedrale-modello, Naoko il Giappone mai più rivisto. A questo desiderio si frappongono altre persone (il marito e l'amica di Naoko) e, soprattutto, l'*Ur*-paesaggio – l'orizzonte entro il quale si muovono – che rimane la presenza più imponente, vincolante. Naoko e Makoto appaiono così schiacciati all'interno delle inquadrature, nonostante gli sporadici tentativi di farlo proprio, trovando una direzione, delle coordinate. Ma come si è avuto modo di constatare a proposito della pittura di Cézanne e dell'arte tradizionale sino-giapponese, il paesaggio – sia l'essere umano che vuole assumerne le sembianze sia l'orizzonte – è frutto di composizione, di accostamento di parti, di creazione. Il paesaggio non può dunque fornire le coordinate, poiché non può mai essere afferrato – e di fatto non *esiste* in natura –, ma è possibile mostrare, previo assemblaggio e giustapposizione, delle porzioni d'orizzonte, come nel caso dei blocchi di luce e ombra modellati da Cézanne. Non esistendo se non in quanto “progetto artistico”, il paesaggio appare dunque come un oggetto inafferrabile. Elemento inattuabile, il paesaggio è il s/oggetto per eccellenza dei procedimenti di estetizzazione e formalizzazione.

La dimensione d'orizzonte (quella che Husserl chiama *Horizonthaftigkeit*) è il luogo in cui si disvela il s/oggetto, la cui apparizione «occurs through the provisional exhibition of its “aspects” and “sides”; that is, through a partial appearance»³⁶⁰. Lungi dall'essere meri orpelli estetizzanti, i procedimenti tecnici ed espressivi, quali ad esempio *surcadrajes* e *aperture framing*, scandiscono la “fenomenologia dell'apparizione” dei s/oggetti. Il movimento continuo del s/oggetto – il quale si muove anche quando sembra essere immobile, come dimostra James Benning in *Nightfall* (2012, Figura 43) inquadrando per l'intera durata del film una porzione di bosco dal pomeriggio all'avvento delle tenebre – e l'impilarsi visivo delle sue parti nello spazio si percepisce nel tempo. E la riarticolazione

³⁶⁰ T. Ogawa, *Phenomenology of Wind and Atmosphere*, cit., p. 69.

costante dello spazio-tempo cinematografico asseconda l'andamento protrattile e retrattile tramite cui un s/oggetto inquadrato assume maggiore rilievo rispetto a ciò che lo circonda: «the standing out of the thematic thing is made possible as it is accompanied by non-thematic things that recede»³⁶¹.

Si consideri la sequenza del primo appuntamento tra l'ammogliato François ed Émilie ne *Il verde prato dell'amore* (Varda, 1965, Figura 44). I due si ritrovano al bar proposto da Émilie e, a quel punto, si assiste a un balletto ottico, un vero e proprio *tour de force* tecnico, che ricorre in maniera sapiente alla continua variazione della profondità di campo, alle panoramiche a schiaffo, all'*aperture framing*, alle didascalie diegetiche e a sottili accostamenti cromatici, al fine di punteggiare i loro stati d'animo ondivaghi. Il desiderio ebbro che spinge François a cedere alla tentazione trova il correlativo visivo nella sfocatura decisa del retro piano che, per converso, esalta il primissimo piano del suo volto pensieroso e ammaliato. Mentre gli scambi verbali – che spingono verso il compimento di un'azione netta – permettono ai personaggi di conoscere importanti dettagli delle proprie vite, il *côté* visuale lascia presagire le complesse (e potenziali) implicazioni che scaturirebbero dall'instaurazione del loro rapporto. Così, una conversazione galante che ambisce a un'inquadratura che accolga i due si svolge parallelamente ai silenziosi dialoghi “interiori” di ciascuno: da una parte il timore di Émilie di restare incastrata (come il suo volto tagliato a metà dall'inquadratura) nella vita matrimoniale di François fino a perdere la sua indipendenza (la donna bionda sul retro piano che sembra ormai prossima a essere inghiottita dall'abbacinante luce estiva); dall'altra l'indecisione che attanaglia François il cui volto tende a sgranarsi per lasciare in risalto soltanto il pacchetto di sigarette, mentre attorno al tavolo sfilano altre donne attraenti e la macchina da presa continua a negare un fotogramma che lo mostri pienamente a fuoco. Sul piano drammaturgico l'azione si stinge in una contemplazione che anziché placare i tormenti apre uno squarcio che una contro-azione subitanea (la proposta di un secondo appuntamento) tende invece a ricucire, facendo progredire la storia e conducendo all'adulterio.

³⁶¹ Ivi, p. 72.

La *struttura* (*kōzō*) dell'inquadratura è determinata «by coexistence of opposition and cobelonging»³⁶², tale da generare una visione multipla che avvalorava l'idea di simultaneità del non contemporaneo, la quale non si presta a interpretare esclusivamente i grandi movimenti della Storia, ma altresì le fasi tramite cui si arriva all'apparizione di un s/oggetto sullo schermo. I piani impilati che contraddistinguono le “immagini del mondo fluttuante” (*ukiyo-e*) sono dunque molto vicini alla nozione di “*texture*” – sviluppata da Ogawa Tadashi per descrivere in termini fenomenologici l'orizzonte di apparizione delle cose in seno al mondo – ; una nozione secondo la quale essa è «created by the contemporary coexistence of discovery and retroceding, light (the self-presentation of what appears) and darkness (its self-concealment), which in turns becomes more and more layered»³⁶³. Ne *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac scrive: «La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y a pas des lignes dans la nature où tout est plein»³⁶⁴. Insomma il cinema non cerca soltanto di aderire alla “linearità” dello sguardo di qualcuno³⁶⁵, ma di spingersi verso il visibile, ossia verso ciò che ha consistenza “solida” per quanto invisibile, esistente a prescindere dalla presenza di uno sguardo umano. Da qui la natura fotogenica (Epstein) del cinema che filma ciò che non si dà in quanto oggetto (*Halbding*), dedicandosi agli aspetti mobili – atmosferici – degli esseri e dei fenomeni.

In tal senso, un cineasta come Antonioni – il quale è stato chiamato in causa in apertura di capitolo – sembra essere stato fin da principio ben consapevole che “la grande immagine non ha forma”, ma che di un'immagine, per quanto arcana, pur sempre si tratta. Si pensi al celeberrimo finale de *L'eclisse* (1962), al vento che si abbatte su Lisca Bianca (*L'avventura*), allo scavalcamiento in piano sequenza (*Professione: reporter*, 1975), ai colori saturi e anti-realistici (*Deserto rosso*, 1964). E si pensi altresì alle consonanze stilistiche presenti nel cinema di Edward Yang che, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, ha osservato le radicali trasformazioni

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*. Corsivo non presente nel testo.

³⁶⁴ H. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, Flammarion, Paris 1981, p. 55.

³⁶⁵ Impiegando la terminologia speculativa tipicamente occidentale, si potrebbe parlare di soggetto che osserva un oggetto in uno o più dei suoi aspetti.

della società e della comunità taiwanese. Nel cinema di questi due maestri, si assiste spesso alla negazione del primo piano e, più in generale, alla negazione del primato dell'umano all'interno delle inquadrature che collima, per converso, con un "arretramento sul paesaggio". Nel loro cinema il paesaggio si fa altresì carico di mostrare ciò che i personaggi non sanno possibilmente verbalizzare, ma che urge comunque esprimere per liberare un nocciolo utopico attraverso cui provare a superare un'impasse – o quantomeno tramite cui capire la realtà dinanzi ai propri occhi. Tale impasse coinvolge non soltanto i personaggi, bensì si apre verso il "mondo malato" e si nutre di un nichilismo attivo, il quale, anziché constatare – crogiolandosi – l'ermetismo del reale e l'incomunicabilità interiore ed esteriore tenta di aprirsi a una *forma* di comprensione.

Come sottolineato a più riprese da Cuccu, la componente formalistica in Antonioni è stata spesso intesa nella sua accezione negativa, mentre, nel corso della sua disamina, lo studioso considera un «formalismo conoscitivo»³⁶⁶. I personaggi non possono staccarsi completamente dal loro *milieu* e, anche nel caso in cui scompaiano, restano impigliati in uno stacco di montaggio o la loro presenza continua ad aleggiare comunque nel corso della narrazione (così anche ne *L'avventura*, *Professione: reporter* e *Identificazione di una donna*, 1982). Da qui la natura "sentimentale" del cinema di Antonioni che, rifuggendo dalle narrazioni intimiste, testimonia della peculiare «relazione con il reale»³⁶⁷ che sonda il mistero che avvicina i moti dell'anima ai moventi esterni.

La sequenza finale de *L'eclisse* (Figure 45-48) permette di riconsiderare la "falsa opposizione" tra pieno e vuoto nonché tra condanna all'incomunicabilità e apertura al gioco finzionale. Lungi dal disfarsi cinicamente della protagonista, riducendola a mero intercessore della visione autoriale, Antonioni, al contrario, non cela il suo profondo interesse per le sorti di Vittoria. Prima che si perdano le sue tracce tra le complesse geometrie architettoniche dell'Eur, la donna si trova in compagnia di Piero con il quale si intrattiene in fatue schermaglie amorose, interrotte dal suono secco del campanello che li fa ripiombare immediatamente in un'atmosfera alienata, in una lontananza tanto vicina quanto incolmabile. Lei allora gli si rivolge

³⁶⁶ L. Cuccu, *La visione come problema. Forma e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 21.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 32.

e afferma: “È tardi... per te, non per me”. La macchina da presa comincia a seguirli, arrivando ad anticiparli e osservando l’avanzare di Vittoria, dalla figura intera a uno stacco che la conduce in primo piano; un primo piano che viene presto negato per mostrare la donna da tergo. Una volta lasciato l’appartamento, Piero rialloca le cornette dei telefoni e si appresta a iniziare la sua giornata di lavoro, ma attorno alla scrivania, mossi dal vento, i fogli con le quotazioni, gli elenchi e tutte le altre scartoffie cominciano una danza fosca, mentre uno stacco ci riconsegna un’immagine di Vittoria, ferma sui gradini della scala, il suo volto quasi ostruito da una trave ruvida e deteriorata. E quello stesso vento porta via Vittoria che sguscia fuori dall’inquadratura ad assecondare il refolo. Altri corpi incroceranno la macchina da presa – persino quello di una donna che, vista da tergo, potrebbe essere confusa con Vittoria –, forse “vittime” (come riporta un cartello stradale mimetizzato tra le fronde degli alberi) di una società alienata e abulica. Ma nonostante ciò, non viene mai meno l’interesse dell’autore per i suoi personaggi e per la narrazione mimetica, volta al compimento di azioni frutto di riflessività interiore.

Tuttavia, una simile accezione (forma) di mimesi – grossolanamente il “contenuto” che emerge dall’intreccio – non sottostà ai vincoli di un dialogo-dialettico, ossia strumentale al predominio dell’idea più forte: entro questo sistema sarebbe infatti impossibile prescindere dal principio di non-contraddizione. Si tratta invece di una mimesi che si apre al dialogo-dialogico (Bachtin) o dialogo-dialogale (Panikkar) in cui – si ritiene in questa sede – l’orizzonte ultimo non deve necessariamente essere quello della verbalizzazione. Il “grande dialogo” bachtiniano, la dialogicità «come impossibilità *reale* di chiusura all’alterità»³⁶⁸, si esprime attraverso la creazione artistica polifonica che, in termini figurativi, è piuttosto lontana dalla resa prospettica “a misura d’uomo”, per il semplice fatto che essa sacrificerebbe la pluralità di visioni del mondo presentate entro la cornice narrativa e i cui piani impilati sono metafore di una molteplicità di mondi. Come sottolinea Tynjanov: «[...] lo spostamento della “prospettiva” visuale è, insieme, uno spostamento del *rapporto* fra uomini e oggetti, è in generale una

³⁶⁸ A. Ponzio, *Introduzione*, in *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio, Bompiani, Milano 2014, p. XXX.

“riplanificazione” semantica del mondo»³⁶⁹. Il paesaggio – il fondo – antonioniano è dunque vero e proprio «deuteragonista» e non mero orpello *à la mode* tramite cui raffigurare le emozioni dei personaggi³⁷⁰. L’attenzione alla fotogenia del reale³⁷¹ deriva dalla scoperta che la drammaturgia vera si sviluppa all’interno del quadro e che, dunque, nell’inquadratura, nel paesaggio-fondo sempre più preponderante, palpita l’«autentica forma del film»³⁷².

Si ritiene insomma che la nozione di “grande dialogo” – il quale non esige necessariamente lo scambio verbale o il compimento diretto di un’azione ben perimetrata e misurata in base alla sua efficacia – presenti numerosi punti di contatto con la “grande immagine” cui si fa riferimento nel *Tao*. Come illustra Jullien, dipingere la grande immagine della montagna implica che in essa traluca l’immagine di una montagna e, al contempo, di tutte le altre diecimila. Ciò detto, l’immagine prodotta non può definirsi “sintetica”, ma “equivalente” (Rancière), poiché in essa si annullano tutte le opposizioni tra interno ed esterno, causa ed effetto, e la verosimiglianza rappresentativa perde di significato. Oltre che sintetica, l’unità tra le diecimila montagne non è neppure “simbolica”, poiché in questa immagine non si assiste ad alcuno slittamento: le immagini coesistono in essa allo stesso tempo, un aspetto non esclude gli altri. Tramite questo passaggio, è possibile conoscere la *mathesis universalis* grazie al tentativo di conoscenza del singolare (*mathesis singularis*). Come rilevato da Bachtin, il desiderio di accostarsi all’altro non può fondarsi sull’«analisi neutrale, non partecipe; non lo si può comprendere nemmeno fondendosi con esso, immedesimandosi in esso. [...] a lui ci si può accostare e lo si può svelare [...] solo per mezzo dello scambio dialogico [...]»³⁷³. Ne *L’eclisse*, quindi, la scomparsa di Vittoria corrisponde all’apertura di uno spazio concessole per potersi smarcare dalle parole che vorrebbero incasellarla, spazio in cui l’altro che è in sé può esprimere, mediante *formalizzazione*, ciò che il sé non è in grado di verbalizzare.

³⁶⁹ J. Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di P. Montani, tr. it. Mimesis, Milano 2019, p. 71.

³⁷⁰ Cfr. L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 35.

³⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 39.

³⁷² *Ivi*, p. 40.

³⁷³ M. Bachtin, *Per una filosofia dell’atto responsabile*, cit. in *Ivi*, p. XXXI.

Similmente, in *Mahjong* (Yang, 1996), Marthe fugge dal borioso fidanzato e svanisce in uno stacco di montaggio. Tuttavia Yang sceglie di far virare in maniera decisa una storia dal forte afflato drammatico verso una satira dolceamara sull'avvento del "secolo asiatico", facendola riapparire per raggiungere l'uomo che ama davvero, sceso già in strada alla sua ricerca. Come una fruttuosa combinazione nel gioco che dà il titolo al film, l'incontro può verificarsi soltanto all'interno di un preciso *milieu*, nel cuore pulsante della metropoli, nei pressi del mercato notturno di Taipei, mentre gli astanti, sorridenti, riconoscono nel loro bacio appassionato l'unico antidoto alla reificazione della realtà: l'amore. Curiosamente, il debito nei confronti di Antonioni nell'opera Edward Yang – e, per ragioni simili, in quella di Hou Hsiao-hsien³⁷⁴ – si percepisce in maniera più lampante non tanto per lo svisceramento del "tema dell'incomunicabilità" nell'epoca moderna (divenuto nei decenni un vero e proprio ritornello vuoto che ambirebbe a semplificare a fini illustrativi il cinema di Antonioni), ma nei passaggi in cui il cineasta taiwanese cala una struttura mimetica e apertamente finzionale all'interno di un preciso contesto storico. È proprio in quei momenti che si avverte la propensione a rivivere «estheticamente i fatti»³⁷⁵ dando forma a «un'azione del cuore»³⁷⁶, ricordando e registrando (*record*), per provare a «ricomporre [...] il sapere che viene dalle parole e dalle immagini mentali e il sapere che viene dalle cose e dalla reazione immediata che ci inducono»³⁷⁷. Nel momento in cui i cineasti si rendono conto di produrre finzioni contro e/o intorno (ma comunque alla stessa stregua) a quelle prodotte dalla politica, si riconosce di non potere mai uscire dal piano estetico: ogni opera – sia a essa documentaria, di finzione, di animazione, ecc. – rimane orientata in direzione mimetico-formale³⁷⁸. Scegliendo così di dare voce e centralità al s/oggetto anonimo che vive all'interno del "regime di verità" dell'"età estetica", il cineasta può proporre una nuova partizione del sensibile in cui una narrazione individuale,

³⁷⁴ Si fa riferimento soprattutto ai suoi "film storici", tra i quali *A Time to Live, a Time to Die, Città dolente* (1989), *Flowers of Shanghai* (1998) e *The Assassin* (2015).

³⁷⁵ V. Šklovskij, *Il loro presente*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., p. 241.

³⁷⁶ B. Saint Girons, *L'atto estetico*, tr. it. Mucchi, Modena 2010, p. 44.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 56.

³⁷⁸ Cfr. V. Šklovskij, *Sergej Ejzenštejn e il "film non recitato"*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., pp. 231-232.

marginale, può smarcarsi dalle pastoie politiche che vorrebbero invece relegarla all'invisibilità.

O, ancora, si pensi alla trilogia dell'*handover*³⁷⁹ realizzata da Fruit Chan e che comprende *Made in Hong Kong* (1997), *The Longest Summer* (1998) e *Il piccolo Cheung* (1999). Al centro di questi film sono le vicissitudini di personaggi subalterni che vivono gli ultimi istanti di vita in un'"isola felice". La vagheggiata condizione di felicità ha potuto avere luogo per via della consapevolezza di una fine incombente – che altro non è se non la "debole apocalisse" kermodiana –, una fine a cui tuttavia è impossibile attribuire un senso. Come un tempo fu capace di fare il neorealismo italiano, Fruit Chan filma il divenire – ancora tanto amorfo e anodino, scheggia di realtà, ma tale da richiedere una forma cinematografica esteticamente rigorosa per poter essere colto –, un divenire che, pur essendo imbrigliato fra le trame ineluttabili del futuro prossimo, può apparire soltanto in trasparenza, nelle esistenze limbiche dei suoi personaggi. Essi si muovono in uno spazio metropolitano in perenne evoluzione, risucchiato in una spirale di cambiamenti incessanti che coinvolgono il paese, la società e le persone, lasciandoli spaesati, appesi a un filo. Non è solo il tempo a essere *out of joint*, ma anche lo spazio metropolitano. Da un lato il cinema ha il potere di redimere gli angoli e i luoghi della città che scompaiono repentinamente – ad esempio le Chungking Mansions in *Hong Kong Express* (Wong, 1994) –; dall'altro si coglie lo sgomento dei personaggi al cospetto di spazi che si riconfigurano a vista d'occhio eppure a loro insaputa (tanto che Moon, protagonista di *Made in Hong Kong*, dichiarerà di non sapere dove sia diretto, in una fusione di *spleen* metropolitano ed esistenziale). I figli non riconoscono neppure i genitori, che da guide carezzevoli vorrebbero trasformarsi in squali capitalisti per i quali bisogna impegnare il tempo per congegnare il miglior modo di far fruttare economicamente l'apertura alla Cina riformata da Deng Xiaoping, senza perdersi in rimembranze. Da qui il dilagante *divenire-minore* che investe tutte le "figure dell'impotenza" che costellano l'universo filmico di Fruit Chan: dalla "femminilizzazione" di Moon, soggetto a frequenti epistassi, un

³⁷⁹ L'1 luglio 1997 Hong Kong ha cessato di essere una colonia britannica per fare "ritorno" (sebbene il termine inglese *handover* implichi l'idea di "cessione") alla Repubblica Popolare Cinese, pur mantenendo il principio "una nazione, due sistemi" che dovrebbe rimanere valido fino al 2046.

teppistello nelle cui mani una pistola diventa un «tool of disempowerment»³⁸⁰, e la cui vita si svuoterà fino a condurlo al suicidio che lo ha perseguitato fin dall'incipit, in cui una ragazzina a lui sconosciuta si lancia da un tetto (*Made in Hong Kong*); alla marginalizzazione di Ga Yin che si rivela incapace di ricambiare l'aiuto ricevuto da una donna e finisce con l'essere come un tettuccio squarciato che fa acqua da tutte le parti (*The Longest Summer*); fino al “divenire-filippino” di Cheung, bambino tenace ma ancora soggetto alla tirannia (a volte inconsapevole e per questo ancora più pericolosa) del padre, a cui non resta che constatare la cieca osservanza di leggi vuote che trattengono un proprio futuro “connazionale” (la bambina cinese) nell'irregolarità dell'“immigrato”, condizione che, di fatto, si attribuirà sempre a un nuovo soggetto subalterno, come nel caso dei lavoratori filippini (*Il piccolo Cheung*).

È stato osservato a più riprese³⁸¹ che il cinema cinese – o meglio il “cinema in lingua cinese”³⁸² – «implicitly poses the question of transnationalism, by presenting a challenge to the category of nation, given its dispersion across disparate regions, political regimes, and economic systems»³⁸³. Pertanto, il cinema cinese affronta costitutivamente il problema della “cinesità”, la quale non essendo imperniata su una comunanza uniformante (se non a fini ideologici) scopre una consonanza estetica, più o meno inconscia, in precisi parametri estetici e in un «visually emphatic filmic language»³⁸⁴ che bisogna peritarsi di analizzare senza ridurlo a mero espediente esotizzante volto ad aumentare il volume delle esportazioni e a fare breccia nelle selezioni dei festival. È la stessa condizione dell'essere cinese a sfidare le categorie di nazione e di memoria, mentre il cinema – come l'arte drammatica del Wagner nietzschiano – si prodiga per «introdurre nell'avvenimento particolare

³⁸⁰ E.M.K. Cheung, *Fruit Chan's Made in Hong Kong*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009, p. 67.

³⁸¹ Per un approfondimento si rimanda in particolare a due studi: S.H. Lu, *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004; E.C.M. Yau, a cura di, *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001.

³⁸² Considerati i dialetti e le innumerevoli varianti linguistiche, in questa sede è più consono parlare di “lingue cinesi” nel e del cinema.

³⁸³ J. Ma, *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, p. 8.

³⁸⁴ L. Yang, *The Formation of Chinese Art Cinema: 1990-2003*, Palgrave Macmillan, Easton 2018. Corsivo mio.

ciò che è tipico di intere epoche»: in tal modo la «verità di rappresentazione»³⁸⁵ porta i cineasti asiatici (o almeno quelli che Bordwell definisce «stubborn stylists»³⁸⁶) a plasmare una forma di memoria «without borders rather than national history within border»³⁸⁷.

Non è un caso che le rimozioni nei confronti del nuovo cinema cinese si fondino quasi esclusivamente su analisi filmiche semio-narrative, logocentriche, incentrate sui dialoghi e su ogni aspetto che si presti a divenire facilmente parola. Questo cinema, giudicato privo di «political edge»³⁸⁸ e la cui tensione estetizzante genererebbe un prevedibile «nuanced melodrama behind the façade of what is commonly understood as an “art film”»³⁸⁹, sviluppa invece una forma caratteristica di «aesthetic realism»³⁹⁰.

L'estetizzazione valorizza la *superficie* trasformandola in un ambito del pensiero, una mappatura della vita contemporanea, il tentativo di “planisferizzazione” di una realtà perennemente mutevole, irta di convessità che impediscono di afferrarla (Figure 49-51). Il potere estetico del cinema si esprime in sommo grado mediante l'estetizzazione che accelera la trasfigurazione del più banale evento quotidiano senza temere la sua astrazione nella dimensione della metafora e nell'evidenza simbolica. La soluzione estetizzante diventa dunque mezzo privilegiato per espandere il dicibile sia in senso narrativo-linguistico creando “finzioni di relazione”, sia in senso visivo, arrivando a esulare dal solo punto di vista umano. La messinscena estetizzante diviene un atto di apostasia, frutto della “disperazione escatologica” di fronte all'insoddisfazione nei riguardi di un reale impossibile da cogliere così com'è.

³⁸⁵ F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayruth. Considerazioni inattuali*, IV, § 3, in Id., *Opere*, vol. 4, Adelphi, Milano 1967, p. 15.

³⁸⁶ «A stubborn stylist pursues a signature style across the vagaries of fashion and technology»: D. Bordwell, *Bergman, Antonioni and the Stubborn Stylists*, in <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/> (ultimo accesso 21/05/2020).

³⁸⁷ A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Redwood 2003, in J. Ma, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁸ X. Wang, *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema. Globalization and Its Chinese Discontents*, Palgrave Macmillan, Easton 2018, p. 248.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ L. Yang, *The Formation of Chinese Art Cinema*, cit., p. 187.

La realtà deve essere salvata senza «rinunciare all'uso del paradigma»³⁹¹, a quello stile che permette di dare una forma che ce la renda intelligibile. E se, come scrive Kermode, «le soluzioni etiche sono soluzioni estetiche» le finzioni di relazione inventate per dare una forma umanamente intelligibile alla «grande casualità della vita»³⁹², il potere trasfigurante dell'estetizzazione dimostra la sua flessibilità nel farsi grande reticolato capace di contenere l'autoidentità contraddittoria del mondo reale, la sua “*mondanità*” radicale, mistica. L'architettura estetizzante offre una risposta a problemi progettuali e compositivi concreti e non è affatto sintomo di «comprensione storica e metafisica»³⁹³.

L'ambientazione acquisisce una «dimensione astratta [...] una sovrastruttura di finzione che ha finito per prevalere nettamente sulla percezione reale»³⁹⁴, una realtà che può essere definita soltanto attraverso una finzione allucinatoria. Analoga alla traccia che si lascia “comunicare” sotto forma di *archè*-ologia del passato, l'utopia estetica dell'immagine cinematografica meglio si attaglia a cogliere l'«anfibia dell'essere e della sua temporalità» per la sua capacità di combinare «il non-essere-ancora del futuro con un'esistenza testuale nel presente»³⁹⁵.

L'estetizzazione nasce dalla profonda relazione con il presente, in cui si trova qualcosa di “eroico” che s'intende trasfigurare attraverso il *gioco*, quello del piacere visuale libero da vincoli, sensuale, capace di aggirare le restrizioni e di condurre quindi al risveglio, all'illuminazione che rileva la coappartenenza di etica ed estetica. L'estetizzazione è quindi pratica ascetica e pratica della libertà (come la scrittura di sé foucaultiana), tratto inconfondibile che sorge dalla mano dell'autore, il quale non rinuncia alla propria individualità, ma inventa, crea, sviluppando un atteggiamento nel contesto etico-politico a partire da certi valori estetici, rispondenti a determinati criteri di stile³⁹⁶. Al “problema” del potere – politico, economico e sociale – si dà una risposta estetica. Difatti, se il potere è frutto di una cancellazione, l'estetizzazione, come un raggio ultravioletto che aumenta il

³⁹¹ F. Kermode, *Il senso della fine*, cit.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ S. Locati, E. Sacchi, a cura di, *Il nuovo cinema di Hong Kong. Voci e sguardi oltre l'handover*, Bietti, Milano 2014, p. 40.

³⁹⁵ F. Jameson, *Il desiderio chiamato Utopia*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2007, ePub.

³⁹⁶ Cfr. M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, vol. 2, tr. it. Feltrinelli, Milano 2011.

contrasto tra retropiano e antepiano, getta luce sul processo di assoggettamento dei corpi, dei comportamenti, dei gesti, dando forma a quell'«invisibile che fa il reale, non un invisibile metafisico (ideale, teologico), ma l'impercettibilità della trasformazione continua e processuale»³⁹⁷.

³⁹⁷ F. Jullien, *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente*, Laterza, Roma-Bari 2017, ePub.

Capitolo III. Forme del cinema asiatico: Autoriflessività e metacinema

3.1 *Passione del reale e apoteosi del mimetico*

Si è scelto di porre l'accento sul formalismo e sull'estetizzazione per riabilitare dei termini solitamente caricati di sfumature negative o di implicazioni elitarie che produrrebbero delle analisi inutili, fondamentalmente disinteressate alla temperie politico-culturale coeva e promotrici a loro volta di una comprensione storica della produzione artistica. Lungi dall'essere pratiche che lasciano «da parte gli aspetti più penosi o spiacevoli»³⁹⁸ del reale, l'estetizzazione e la formalizzazione sono invece procedimenti fondativi dello stile cinematografico che si configurano in quanto atto poiché operano uno «strappo» che «passa attraverso le cose e le trasforma, trasformando anche colui che lo compie»³⁹⁹. Lontano dall'essere un procedimento calligrafico, l'estetizzazione così intesa permette di vedere «gli oggetti come nuovi, [...] sconosciuti»⁴⁰⁰, tale che «[q]ualsiasi oggetto può essere fotogenico: è solo questione di metodo e di stile»⁴⁰¹. Come scrive Ėjchenbaum, la fotogenia – la potenza *espressiva* – è «l'essenza “transmentale” del cinema» che «[s]ullo schermo [...] troviamo al di fuori di ogni nesso con l'intreccio narrativo»⁴⁰². Seguendo le intuizioni puntualissime dello studioso sovietico, emerge quello che Montani definisce «un antagonismo (solidale) tra “fotogenia” (autonoma) e narrazione (dipendente dall'intreccio)»⁴⁰³. Da qui l'impraticabilità di una separazione tra fotogenico e mimetico, fra il transmentale e il linguistico: la fotogenia che “soffia dove vuole”⁴⁰⁴ trova nel sostrato razionale-cognitivo della narrazione delle coordinate contestualizzanti da cui prende forma il movimento ekstatico delle cose alla base dell'estetizzazione. Il cinema si autodetermina accettando il fatto che la

³⁹⁸ B. Saint Girons, *L'atto estetico*, cit., p. 28.

³⁹⁹ *Ivi*, pp. 20-21. Per Saint-Girons l'atto estetico «ha quattro funzioni: apre all'alterità (esterna e interna), custodisce il mondo, trasforma il soggetto e rinforza i legami tra gli uomini» (*ivi*, p. 24).

⁴⁰⁰ B. Ėjchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., p. 30.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 31.

⁴⁰² *Ivi*, p. 30.

⁴⁰³ *Ibidem*, nota n. 3.

⁴⁰⁴ Per sottolineare la dimensione cinetica dell'immagine spaziotemporizzata, si potrebbe accogliere l'invito di Tynjanov a parlare piuttosto di “cinegenia”, poiché gli «oggetti non sono fotogenici di per sé, sono l'angolazione e l'illuminazione a renderli tali» (*ivi*, p. 70).

“verità” è concepibile soltanto nell’impossibilità della realtà e, dunque, unicamente nella finzione.

Per tale ragione, il medium si fa sempre più autoriflessivo. Nel cinema di Hong Sang-soo, ad esempio, si percepisce la necessità di non arroccarsi nell’immobilismo di uno sguardo pacificato – che predomina sul s/oggetto osservato – non soltanto attraverso i labirintici sdoppiamenti narrativi irti di ebbre schermaglie amorose e le più o meno pavidе fughe oniroidi dei personaggi, ma anche attraverso l’uso di zoom⁴⁰⁵ invasivi che spezzano l’impressione di continuità. Lungi dall’abbracciare uno degli espedienti per eccellenza della *nouvelle grammaire* del linguaggio televisivo che trasforma l’«arte di avvicinamento» in «ginnastica»⁴⁰⁶ propedeutica a un disattento e corrivo «zapping ottico»⁴⁰⁷, Hong, essendo ben consapevole che lo zoom «non ha nulla a che vedere con lo sguardo»⁴⁰⁸, lo impiega in quanto stratagemma adatto a filmare quel reale che sfugge sotto gli occhi spaesati dei personaggi. Un intervento visivo così brusco contraddice il desiderio di controllo dei personaggi e rivela la presenza discreta di un «réel univoque, sur lequel vient se briser l’illusion de maîtrise des individus»⁴⁰⁹ che accoglie – e per il quale è costantemente implicito – lo sguardo dello spettatore. Come scrive Park Heui-Tae: «Le cinéma n’est plus l’*eidolon* (le simulacre) de l’*eidos* (la forme des choses). Plus encore, pour Hong, et il rejoint en cela les néoréalistes italiens, la création cinématographique doit chercher à dépasser, par sa spécificité, l’*eikon* (la copie fidèle) de la réalité»⁴¹⁰. Come sottolineato a più riprese da Montani⁴¹¹, l’immagine cinematografica non deve mai perdere la propria autonomia, garantita dalla sua

⁴⁰⁵ In verità, *Woman on the Beach* costituisce uno dei pochi esempi nella filmografia honghiana a impiegare lo zoom in maniera piuttosto “espressiva”. Si pensi alla sequenza in cui Moon-sook rivela ai due uomini di essere stata con uomini stranieri e al modo in cui lo zoom, quasi a mo’ di commento, sembra voler aggiungere pathos agli scambi verbali. Cfr. <https://www.sensesofcinema.com/2016/great-directors/hong-sang-soo/#fn-26125-2> (ultimo accesso 24/07/2021).

⁴⁰⁶ S. Daney, *Ciné journal*, tr. it. Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia 1999, p. 72.

⁴⁰⁷ Id., *Le salaire du zappeur*, POL, Paris 1993, p. 127, cit. presente in R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 216-218.

⁴⁰⁸ Id., *Ciné journal*, cit., p. 72.

⁴⁰⁹ S. Daniellou, *Sous le regard de l’autre: Orgueil et vergogne à l’épreuve du plan hongien*, in *Les variations Hong Sang-soo*, vol. 1, a cura di S. Daniellou, A. Fiant, De l’incidence, Lille 2018, p. 64.

⁴¹⁰ H-T. Park, *Une lecture possible: Du cadre à la fenêtre*, in *Les variations Hong Sang-soo*, cit., p. 108.

⁴¹¹ Cfr. P. Montani, *Il debito del linguaggio. Il problema dell’autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Marsilio, Venezia 1985; Id., *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, cap. III.

natura autoriflessiva – che sostiene il “libero gioco”, il movimento mediante il quale l’immagine ritorna su sé stessa – attraverso cui è possibile “rifigurare” il mondo e ri-estetizzare la realtà, in direzione cioè di una «riflessione non specializzata sul *senso* e sulla *sensibilità*»⁴¹². Distante dal rispecchiamento e dall’introspezione, l’autoriflessività non deve trasformarsi in autoreferenzialità priva di qualsiasi riferimento al mondo. Come già formulato in ambito semiotico da Lotman, infatti, l’opera possiede un carattere duplice che la porta a essere al contempo «*simile* e *dissimile* nei confronti del proprio oggetto»⁴¹³: da una parte analogo di una realtà, osservata nella sua “convenzionalità”, dall’altra sdoppiamento, biforcazione che si proietta – autoriflettendosi – sulla medesima realtà. Pertanto, quella che Lotman definisce la “attività modellizzante” dell’opera si realizza simultaneamente e non successivamente. E come si avrà modo di osservare, è proprio in questa direzione che si muove, ad esempio, il metacinema contemporaneo dell’Estremo Oriente (v. § 2).

Come si è tentato di dimostrare nel corso del precedente capitolo, l’accento estetizzante dell’inquadratura – la creazione di un riflesso per così dire “sovrimpresso”, parallattico, rispetto alla cosa reale – comporta sia la dissoluzione della realtà sulla quale si è operata la trasformazione sia la sua resurrezione sotto forma di paesaggio. L’estetizzazione si configura quindi come un atto estetico che tira in ballo il concetto di “riflessività”. Concetto polisemico, il termine riflessività non indica soltanto un pensiero “senza fuori” che ritorna su sé stesso, ma altresì un’indagine «*sulle condizioni del pensare*», ossia «un’azione che esamina ciò che rende possibile (o meno) il pensiero e i suoi modi d’essere e di esprimersi [...] tenendo conto delle condizioni esterne al suo sistema operativo»⁴¹⁴. Dato che il procedimento di formazione estetica originato da un soggetto presuppone il confronto con le condizioni esterne, è evidente che l’estetizzazione possiede una forte carica autoriflessiva che guarda non solo alla realtà osservata e sottoposta a

⁴¹² E. Garroni, *Senso e paradosso. L’estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1995. Corsivo non presente nel testo.

⁴¹³ J. Lotman, *Tesi sull’arte come sistema secondario di modellizzazione*, cit. presente in P. Montani, *Il debito del linguaggio*, cit., p. 75.

⁴¹⁴ P. Donati, *Quale “modernizzazione riflessiva”? Il ruolo della riflessività nel cambiamento sociale*, in «Sociologia e politiche sociali», vol. 13, n. 1 (2010), p. 10.

una costruzione formale, ma altresì alle sue stesse condizioni di esistenza (Figura 52).

Si ritiene in questa sede che quando l'estetizzazione è concepita in maniera autosufficiente, in quanto trasformazione demiurgica che mantiene flebili reminiscenze con il dato originale, ci si trovi dinnanzi a una riflessività interiorizzata che, per essere espressa, non può prescindere dall'azione. Tali formazioni estetiche sono dunque inscindibili dalla *storia* narrata e il contenuto riverbera in esse in maniera ben più vigorosa. Si sostiene inoltre che laddove predomini la storia – o come si è detto nel primo capitolo lo *storytelling* – si verifica con più facilità il fenomeno della contemplazione, inteso nella sua accezione passivizzante che conduce alla rarefazione o finanche alla stasi.

Nel momento in cui il gesto estetico è più libero di divincolarsi dalla storia, ossia quando la narrazione prevale sullo *storytelling*, assecondando i capricci del discorso, l'estetizzazione amplifica invece il potenziale d'espressione, facendosi per questo pienamente meta-riflessiva per il suo interrogarsi al contempo sulla sua capacità di rendere manifesti aspetti del reale che altrimenti rischierebbero di rimanere invisibili o sottostimati, nonché sulla sua efficacia di ritorno nei riguardi di quella realtà che si è voluto trasfigurare mimeticamente per offrirle una possibilità di "redenzione". In tal caso allora si dirà che la predominanza del discorso dà luogo a una forma di contempl-azione, all'insegna di una trascendenza che non ambisce all'informe metafisico, bensì alla relazionalità e alla razionalità necessarie allo sviluppo della forma. Per tale ragione si è scelto di accostare al fenomeno dell'estetizzazione quello del metacinema e dell'autoriflessività, dato che si tratta in entrambi i casi di "procedimenti espressivi" volti a generare uno scarto parallattico, un senso di straniamento rispetto alla realtà che, da solo, può generare una tipologia di immedesimazione che non risulti mimetica nel suo senso deteriore, ossia di imitazione esangue che ambisce esclusivamente all'autosufficienza scevra di ogni forma di relazionalità.

Mantenendo sempre il cinema estremorientale come referente prediletto, si affermerà che la distinzione tra *storytelling* e narrazione è, in una certa misura, affine alla distinzione operata da Noël Carroll tra "*movies*" che rispettano il modello

erotetico e “*art films*” che di questo modello ne fanno a meno⁴¹⁵. Essendo infatti dalla parte dell’intreccio (la scansione di fatti affiancata da un *côté* emozionale) lo *storytelling* è vicino al modello erotetico carrolliano che è basato sulla struttura domanda/risposta⁴¹⁶. Si ritiene che il contatto con il cinema estremorientale – e altresì con le varianti occidentali più “sperimentali” – si sia prodotta un’alterazione del modello erotetico che ha a sua volta, giocoforza, determinato l’accentuazione della natura metacinematografica e/o autoriflessiva del medium. A differenza delle letture che rintracciano nell’avvento della modernità cinematografica (dal neorealismo italiano alle varie *new wave*) l’allentamento della coesione narrativa, si sostiene che, quantomeno nel caso estremorientale, tale processo autoriflessivo sia molto ricorrente anche nelle opere realizzate nei decenni precedenti.

André Gaudreault ha a più riprese sollecitato alla riconsiderazione della produzione cinematografica dei primi decenni del Novecento (del “cinema delle origini”), poiché uno sguardo ai primordi della tecnica faciliterebbe il riconoscimento di una narratività «nativa»⁴¹⁷ che caratterizza «ogni inquadratura» costituendo «da questo punto di vista, o un racconto o il segmento di un racconto potenziale»⁴¹⁸. A questa narratività intrinseca – che in questa sede sarà definita altresì autoriflessiva – Gaudreault annette un «secondo strato di narratività»⁴¹⁹ che ha cominciato a emergere con chiarezza a cominciare da Griffith. Come precisa lo studioso «il cinema delle origini è un esempio privilegiato per permettere di comprendere e pensare il fenomeno della *intermedialità* [...]», ossia quel «*processo di trasferimento e di migrazione, tra i media, di forme e di contenuti*»⁴²⁰. In questa sede si ritiene che sia proprio il cinema delle origini – nel suo essere sommamente

⁴¹⁵ In questa sede non è tuttavia possibile analizzare le criticità “behavioriste” insite nel modello erotetico e nelle sue pluridecennali rielaborazioni che, ad ogni modo, non hanno alterato i suoi assunti di base. Per una più diffusa analisi critica della nozione carrolliana si rimanda, tra gli altri, a J. Frome, *Intuition, Evidence, and Carroll’s Theory of Narrative*, in «Projections», vol. 14, n. 1 (2020).

⁴¹⁶ Due dei punti critici più evidenti in questo modello sono: 1. È possibile guardare un film dalla struttura erotetica senza per questo nutrire interesse per le risposte di eventuali domande poste nel corso della storia; 2. Le domande possono essere implicite o esplicite e non è detto che ogni spettatore arrivi a porsi le stesse né, nel loro emergere all’interno di una lettura particolare dell’opera, è possibile stabilire con certezza se la loro natura sia implicita o esplicita.

⁴¹⁷ A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, tr. it. Lindau, Torino 2006, p. 59.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 58.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 59. Corsivo presente nel testo.

⁴²⁰ *Ivi*, pp. 207-208. Corsivo presente nel testo.

invischiato entro un «*reticolo intermediale*»⁴²¹ – a palesare non soltanto i debiti con altri media (il modello letterario costituisce soltanto una delle possibilità), ma anche la sua insita autoriflessività. Lungi dal voler affermare che soltanto il cinema sia un'arte pienamente autoriflessiva (quando invece tale condizione è propria di tutte le forme ed espressioni artistiche), si intende rilevare che l'autoriflessività cinematografica si esplica attraverso un ipotetico “terzo strato di narratività”. Vale a dire che l'esibizione di autoriflessività avviene non soltanto in senso metartistico, ossia “parlando di sé” e impostando necessariamente una trama incentrata sul *making of*, ma soprattutto attraverso una modalità di narrazione “diegetica” di natura non mimetica (azione) e pienamente *formale*. Proprio in questa direzione si riesce a cogliere la «*filmicità*»⁴²² del cinema e diventa possibile considerare l'estetizzazione come la forma più tipica di narrazione cinematografica autoriflessiva.

Scrivono Mitry che il «romanzo è un racconto che si organizza in mondo, il film un mondo che si organizza in racconto»⁴²³. Torna in gioco a questo punto il rapporto del cinema con il reale. Se il romanzo tende a esaltare la struttura al fine di dare consistenza a un racconto per trasfigurarlo in “mondo”, arrivando cioè a cancellare (e mantenere) le parole per fare spazio alla rappresentazione, il film è già mondo, ossia presenza che per essere piegata a espressione necessita di una forma mimetica. Se è vero che per Aristotele la tragedia è impossibile senza azioni, è altrettanto vero che il rispetto delle tre unità, tramite cui esse vengono messe in “serie” per costruire un *plot*, non è indicato come un requisito imprescindibile dal filosofo stagirita. Tanto che l'osservanza delle tre unità “aristoteliche” diviene una prescrizione soltanto in epoca rinascimentale. Difatti, come ha dimostrato Brenet, è proprio in quei decenni che si completa il processo di “rimozione” del sostrato più inquietante del pensiero di Aristotele, quello stesso strato che impedisce all'Occidente di essere più fedelmente aristotelico⁴²⁴.

Ancora una volta è necessario tornare sulla nozione di mimesi poiché, per quanto Aristotele la associ soprattutto alla azione e al conflitto, nella *narrazione* – nel testo

⁴²¹ *Ivi*, p. 208. Corsivo presente nel testo.

⁴²² *Ivi*, p. 218. Corsivo presente nel testo.

⁴²³ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, in *Ivi*, p. 237.

⁴²⁴ Cfr. J-B. Brenet, *Averroè l'inquietante*, cit., pp. 97-99.

– non viene mai meno totalmente l’espressione di un’essenza. Alla sua base vi è infatti la ricerca di un’armonizzazione tra interno formalizzante (contemplazione poetica) ed esterno (azione pratica). Al cuore della narrazione – ossia ciò che sulla carta è descrizione *drammatica* di azioni ed emozioni – è confitto un coriaceo nucleo *non drammatico*.

Nella tradizione cinese – ma anche in quella estremo-orientale più in generale –, per quanto non abbia trovato una sistematizzazione teorica entro una cornice trattatistica, la questione della mimesi emerge non tanto nel testo drammatico, ma soprattutto in ambito figurativo-visuale: è l’imitazione delle forme esteriori a rendere possibile l’accostamento all’essenza “interiore” delle cose. Il termine cinese *yixiang*⁴²⁵, traducibile come “idea-immagine” (*idea-image*), rimarca il fatto che soltanto l’immagine permette di cogliere l’essenza (non necessariamente in senso metafisico, ma quantomeno emotivo). Come la poesia che cerca di far convergere idee-immagini all’interno di un’immagine (o di una serie di immagini) per creare una “scena”, e come la letteratura che attraverso la mimesi cerca di accostarsi all’essenza emozionale, così il cinema, per dirla con Rohmer, cerca di «suscitare l’invisibile a partire dal visibile piuttosto che tentare, invano, di visualizzare l’invisibile»⁴²⁶. L’impalcatura visibile – l’organizzazione mimetica dello spazio – è dunque fondamentale per accostarsi al nucleo informe della forma-essenza. Scrive Bai:

Just like Aristotle and his followers who assign highest priority to the unity of dramatic events, Chinese theoreticians also stress the importance of constructing the plot of drama. Li Yu of the late Ming Dynasty (1368-1644) and early Qing Dynasty (1644-1911) clearly points out that “*plot always comes first*”⁴²⁷.

La differenza sostanziale tra mimesi aristotelica e cinese consiste nella precedenza che quest’ultima accorda alla sua formalizzazione visiva – pittorica – da cui potrà dispiegarsi un’azione. Un’azione teleologica si modella insomma in

⁴²⁵ Per un’analisi più dettagliata del termine si rimanda a V. Fan, *Cinema Approaching Reality*, cit.

⁴²⁶ É. Rohmer, cit. in G. Zappoli, *Eric Rohmer*, Il Castoro, Milano 1996, p. 5.

⁴²⁷ R. Bai, *Brecht and China. A Mutual Response*, tesi di dottorato discussa presso l’Università di Warwick nell’ottobre 1996, p. 94.

risposta al nucleo “eventuale” (Badiou) della contingenza, e la sua limpidezza, frutto di un’operazione apertamente formale, si fa ancora più sfolgorante nel momento in cui è inebriata dal desiderio del ritorno alla dimensione inopinata dell’Evento. È evidente quindi che è proprio la natura “formalistica” della mimesi artistica a renderla autoriflessiva. Nel caso del cinema la dimensione autoriflessiva si caratterizza per la sua discendenza ostinatamente mimetica, poiché si estrinseca attraverso il sopraccitato “terzo strato di narratività”, ossia tramite una narrazione “diegetica” che concede possibilità di espressione ai s/oggetti che parlano anche (o soltanto) una “lingua muta”: una narrazione diegetica che, come si è detto, è di natura formale. Scrivono Lipovetsky e Serroy che, lungi dall’aver semplicemente determinato «una pauperizzazione estetica del consumatore», il capitalismo di consumo ha «plasmato un *homo aestheticus* [...] ludico e insaziabile»⁴²⁸ molto più ben consapevole della pervasività della dimensione riflessiva caratteristica del medium cinematografico. Una riflessività che risuona già a cominciare dall’essere «continuamente a caccia di sensazioni nuove ma anche di occasioni per mettere in scena se stesso [...] per conferire qualità e stile alla propria vita»⁴²⁹.

Ora, l’impulso autobiografico implica già la resa plastica – chiaramente visibile – del proprio sguardo nell’atto di posarsi su un s/oggetto. Persino il più neutrale tentativo di documentazione di un fatto presuppone la presenza di uno sguardo autoconsapevole tale da rendere «aware of the pen, or brush, or camera»⁴³⁰ che sta componendo la narrazione. Ad esempio il cinema di Chantal Akerman (Figura 53) è spesso reputato vicino alla videoarte non soltanto per la sua staticità e per il suo impeto antimimetico, ma altresì per il suo rimarcare la non neutralità di quanto osservato. Ad esempio, *News From Home* (1977) non cattura immagini casuali di New York così come potrebbe apparire a un qualsiasi turista-*flâneur*, poiché esse risentono del peso della *mimesi epistolare* in *voce over* che decreta l’impossibile trasparenza dell’immagine. Similmente accade in *D’Est* (1993), nonostante qui la parola scompaia del tutto: l’immagine all’apparenza trasparente è in realtà opaca, tanto da infondere un alone di magnifico – e bluastro – mistero in una carrellata

⁴²⁸ G. Lipovetsky, J. Serroy, *L’estetizzazione del mondo. Vivere nell’era del capitalismo artistico*, trad. it. Sellerio, Palermo 2017, p. 282.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992, p. 130.

dinanzi a un gruppo di persone in attesa del tram. Lo stile “osservazionale” akermaniano è quindi tutt’altro che neutrale e privo di incursioni autoriali.

In un cortometraggio di finzione come *Influenza* (2004, Figura 54), invece, per raccontare una storia di povertà punteggiata da un’escalation di atti violenti, Bong Joon-ho sceglie di mostrare i fatti attraverso un bianco e nero sgranato e un’alternanza metronomica di punti di vista che rimanda ai filmati delle videocamere di sorveglianza. L’astensione da un intervento di messinscena “estetizzante” che segnali la presenza critica dello sguardo autoriale che interrompa e “defamiliarizzi” visivamente il glaciale susseguirsi dei gesti violenti si rivela tuttavia un progetto altrettanto formalistico. Bong spezza infatti il concatenamento anestetico di immagini “a circuito chiuso” – che rimangono tali soltanto a livello visuale, adottando un regime di visione fortemente connotante – mediante un intervento che potrebbe definirsi di mimesi formale, raccontando una storia a partire dal dato scabro fornito dal reale⁴³¹. La defamiliarizzazione della quotidianità è quindi frutto di un’estetizzazione autoriflessiva, di un montaggio «apertamente associato a un processo attivo ed elaborativo che *disimpasta* le immagini d’archivio dalla loro ideologia sottesa, liberando le potenze di [...] “simboli visuali pre-linguistici”»⁴³².

Si potrebbe pertanto azzardare che persino il *direct cinema* possa essere più proficuamente inteso prendendo le distanze dall’idea generica di un’istanza osservazionale-contemplativa volta a rap-presentare la realtà ricorrendo il meno possibile all’intervento autoriale, al fine di cogliere e sottolineare la sua riflessività *diretta*. Non si ricusa affatto la mimesi ma si sonda la sua natura, al punto da concedere che il cinema riveli «the principles of its own construction, to avoid the “swindle” of giving the impression that fictive events were not “worked at” but simply “happened”»⁴³³. La natura mimetica è anzi ostentata *direttamente*, alla

⁴³¹ Un esperimento per certi versi molto simile è stato compiuto dal regista palestinese Kamal Aljafari in *An Unusual Summer* (2020), costruito a partire dal materiale video registrato dalla videocamera di sorveglianza installata dal padre in seguito a un atto di vandalismo: il taglio (*kire*) di montaggio fa affiorare la poesia del quotidiano attraverso la “mimesi formale” della ricomposizione più che mediante l’alterazione “estetizzante” delle immagini.

⁴³² P. Masciullo, *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma 2017, p. 188.

⁴³³ R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. 213.

stregua di Frederick Wiseman che considera i suoi film «realistic fictions», «reality fictions» o, ancora, «fiction based on nonfiction materials»⁴³⁴.

Non bisogna tuttavia supporre che una simile complessità strutturale riguardi soltanto la produzione cinematografica *art-house*, ma anche quella apertamente “commerciale”. Si pensi a una commedia romantica come *Tremble All You Want* (2017, Figura 55) di Ohku Akiko. Benché la sceneggiatura del film sia ispirata a un romanzo di Wataya Risa, la messinscena sembra ricercare il plauso di una platea giovanile avvezza al *live action* e agli *anime*. Il film ruota attorno alle vicissitudini sentimentali di Yoshika, una ragazza introversa che non ha mai avuto un fidanzato e che evita ogni confronto effettivo con la realtà per non arrecare scompiglio nel suo mondo interiore. Assorta in una spirale regressiva, la ventiquattrenne continua a vagheggiare un incontro romantico con il ragazzo di cui è stata segretamente innamorata negli anni del liceo e che lei stessa soprannomina “Numero Uno”. In ufficio tuttavia si imbatte in “Numero Due”, un ragazzo che prova un sincero interesse nei suoi confronti. Yoshika è una ragazza combattuta tra la “regressione” idillica – foraggiata da ricordi (e soprattutto desideri) passati che trovano nel presente soltanto un’attualizzazione virtuale, proiettata unicamente nella sua interiorità – e una presenza radicale che chiama in causa il suo essere nel mondo. La messinscena deve allora confrontarsi tanto con l’azione virtuale quanto con l’azione reale. Sotto il profilo della mimesi, sia ciò che non accade sia ciò che accade deve comunque tradursi in azione, deve *svolgersi*. La dimensione potenziale, virtuale, è così spiegata sia diacronicamente, assecondando il flusso della diegesi, sia sincronicamente, operando sull’organizzazione dello spazio profilmico e sulla composizione dell’inquadratura. In una sequenza, ad esempio, Yoshika si trova in ascensore, nel retro piano rispetto a “Numero Uno”, collocato invece in un antepiano che tradisce ancora di più la natura fittizia di questa proiezione. A condividere con lei un’altra porzione del retro piano è invece “Numero Due”, il ragazzo in carne e ossa che la spingerà a mettere sé stessa in discussione. Allo stesso modo, attraverso un passaggio “musical”, lo spettatore scopre che la protagonista in verità non ha mai avuto il coraggio di avvicinarsi alle

⁴³⁴ R.A. Schwartz, *Frederick Wiseman's Modernist Vision*. Central Park, in «Literature/Film Quarterly», vol. 23, n. 3 (1995), p. 223.

persone con cui sembrava essere entrata in relazione. L'acquisizione di coraggio e di consapevolezza che innervano la struttura narrativa del film possono riassumersi, sul piano formale, come il tentativo progressivo della protagonista di "conquistare l'antepiano" della sua vita e acquisire spessore grazie al riconoscimento della distanza che la separa e/o l'avvicina al mondo: cosa che riuscirà a fare a patto che, come accade nel finale, il pattern compositivo analizzato in precedenza si ribalti e la persona che non ha mai raggiunto vada a collocarsi nel retropiano. Per quanto contemplativa l'azione negata, riassorbita dallo sguardo perché consumata soltanto a livello mentale – rimanendo in potenza –, resta comunque ancorata alla diegesi non mimetica.

Ora bisogna però compiere un ulteriore passo. Lungi dal soffermarsi sull'espedito narrativo che mette in scena ogni situazione, senza discriminazione alcuna tra fatti "reali" e "virtuali", è evidente che anche nel caso della contemplazione vera e propria, quella stasi che invita lo sguardo a soffermarsi documentaristicamente sui fenomeni, richiede già una messinscena.

Proprio perché la caduta della contrapposizione tra azione e contemplazione continua a non essere concepita in maniera efficace in relazione alla narrazione (o alla mimesi in senso stretto), è necessario fare affidamento sull'analisi formale, quella "moneta dell'assoluto" che permette di riconvertire nel proprio opposto qualcosa che in termini meramente linguistici non è accettabile. Si ritiene che la nuova prefazione di Schrader al suo *Transcendental Style in Film* vada interpretata in questa direzione. Benché fin dalla sua prima edizione fosse già evidente che la dimensione spirituale del cinema si sprigionasse attraverso un sapiente e rigoroso procedimento "stilizzante", era ancora possibile incorrere nell'errore di considerare questa dimensione in quanto unicamente raggiungibile mediante stasi contemplativa. «In *Transcendental Style in Film* I wrote about hierophanies evoked by style [...]»⁴³⁵, scrive oggi Schrader. L'evocazione ierofanica statico-contemplativa è quindi soltanto una delle possibili manifestazioni dello stile trascendentale, il cui fine ultimo può essere sia la creazione di un «emotional or intellectual or spiritual effect» (*getting there*) sia uno studio del tempo che

⁴³⁵ P. Schrader, *Rethinking Transcendental Style* in Id., *Transcendental Style Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer, with a New Introduction*, University of California Press, Berkeley 2018, p. 6.

giocoforza trasforma ciò che inquadra. Si tratta quindi di uno stadio “meditativo” (*being there*, essere già situato di fronte alle cose) in cui è l’esposizione nel tempo a generare nuove connessioni, ad attivare l’immaginazione – che, ad esempio, potrà completare un’azione sospesa o letargica – o a riconvertire quanto in un primo momento sembrava non catalogabile razionalmente.

La cura dello stile, il lavoro interno a ogni inquadratura e l’*esposizione* al tempo sono al servizio di un “cinema di poesia” piuttosto che dello *slow cinema* in cui, secondo Schrader, a predominare è la stasi. In questa direzione Schrader individua un cinema pre- e post-Tarkovskij, il cineasta che ha legittimato un atteggiamento “*slow*” nei confronti del tempo diegetico. Scrive Schrader: «Cinema itself was narrative, even if the image was the arrival of a train [...]. Time serves storytelling. Slow cinema inverts this relationship. Time become the story – or at least its central component»⁴³⁶. Ciò che si desidera rimarcare in questa sede è che non è possibile distinguere nettamente tra *esposizione* poetica del tempo e del s/oggetto ed *esperienza* dilatata «more than expected»⁴³⁷, tra la narrazione (che per quanto flebile aleggia anche nella poesia) e la stasi, tra anelito “umanistico” e “spirituale”⁴³⁸. Entrambe le poetiche prevedono, ovviamente, una manipolazione, l’artificio cinematografico. Come sottolinea Schrader, infatti, la tendenza ontologica del cinema al “realismo” (di ascendenza fotografica) è stata sopravvalutata, dal momento che spesso ha portato a dimenticare che «[a] cinematic frame is ipso facto a human intervention»⁴³⁹. Da qui l’importanza – in questa sede rimarcata a più riprese – di un lavoro analitico, formalistico, sull’immagine, sull’inquadratura, poiché si ritiene che soltanto una simile tipologia di analisi possa rivelare il *trait d’union* tra azione e contemplazione, creazione e osservazione, rendendo visibili le implicazioni diegetiche e non mimetiche della forma.

Si consideri un esempio “pretestuoso” come *Mr. Klein* (Losey, 1976, Figura 56) in relazione al “tema” del doppio. In termini di *storytelling* il tema è abbondantemente sviscerato e proprio la ricerca del doppio innesca il meccanismo della *detection*. Losey si dimostra pressoché disinteressato alla soluzione

⁴³⁶ *Ivi*, p. 10.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 11. Nella prefazione Schrader fa riferimento soprattutto all’impiego del *long take*.

⁴³⁸ Cfr. *ivi*, p. 18.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 26.

“poliziesca” del mistero – e lascia anzi che proprio la vittima dell’inganno infierisca e “prenda per il collo” l’amico responsabile della segnalazione che condurrà all’arresto dell’impostore – giacché la doppiezza è la tonica che scandisce la forma cinematografica del film. Il cinema “letterario” di Losey è grande perché ama tanto la parola quanto l’immagine e, per questo, evita a tutti i costi che essa possa venire riassorbita dalla lingua. Si pensi alla sequenza in cui Klein (Alain Delon) si rende conto che il finto signor Klein non è mai sparito: mentre grazie alla conversazione telefonica con l’impostore la nebbia del mistero sembra cominciare a diradarsi, nel retrosceno un’opera d’arte orientale dal soggetto sdoppiato e quasi sovrapposto, la cui opacità è esaltata dalla luce radente, sembra arrestare il flusso narrativo, disinnescando il meccanismo risolutivo. Da collezionista di opere d’arte e deciso a restare lontano dal dramma della guerra e dal clima discriminatorio che condurrà ai terribili rastrellamenti parigini del 1942, Klein si rivela un testimone ignaro dell’impossibilità della *rappresentazione* del trauma (storico). L’intero film è racchiuso nel movimento – impossibile – di ritorno al punto iniziale. Dapprima sul piano visivo, quando Klein fa ritorno al suo appartamento, dove ritrova il ritratto di un pittore olandese che ha acquistato da un ebreo in difficoltà: si siede, lo contempla, come se cercasse di trovare il modo per diventare un testimone muto, uno sguardo *disincarnato* sulla realtà, proprio come il protagonista del quadro. In seguito sul piano sonoro, quando nell’ultima sequenza Klein, forse fuori di sé, asseconda la folla spintonata dalla polizia e sale su uno dei vagoni diretti verso i campi di sterminio. Klein riesce così a disincarnarsi soltanto a patto di perdere sé stesso, trasformandosi nel finto Klein, ossia nell’uomo effettivamente ricercato dalla polizia. L’opacità dell’opera d’arte sdoppiata – all’apparenza diegeticamente non mimetica e slegata dalla carne – avvia un percorso di sdoppiamento incarnato che caccia fuori da sé il vero Klein per divenire l’uomo qualunque che, ignaro, ha trovato la morte in un campo di sterminio. Rompendo il senso (perché un uomo la cui “innocenza” è comprovata da tanto di documenti d’identità dovrebbe autocondannarsi alla deportazione?), infatti, il trauma riesce a rappresentare la sua stessa irrepresentabilità a prescindere dalla logica linguistica. È attraverso questo movimento di “dis-incarnazione incarnata” che diviene possibile rappresentare il trauma, imbastendo una messinscena in cui è in atto la trasformazione da

osservatore delle atrocità – che soppesa il valore delle tele pregustando il guadagno – a doppio dispensabile, vittima di quelle stesse, insensate, atrocità.

Le variazioni nella narrazione – o, per dirla con Carroll, l’alterazione del modello erotetico – generano un diverso trattamento della storia che sottintende o rende radicalmente esplicita la natura autoriflessiva della forma cinematografica. Affinché il modello carrolliano risulti applicabile mediante parametri che operino in misura minore sulla discrezionalità dello studioso⁴⁴⁰, è tuttavia necessario un ampliamento della dimensione diegetica ad altri reami non strettamente mimetici. Parimenti l’estetizzazione dei momenti e dei movimenti ricalca la distanza spettrale della rappresentazione dalla sua presenza reale e porta sempre con sé il marchio dell’autoriflessività. Il cinema parla innanzitutto con sé stesso; e un metodo che cerca di “svuotare” a propria discrezione il profilmico è dunque una “vivisezione” che testimonia come esso sia appunto vivente.

Impiegare il cinema come metodo corrisponde a un lavoro di archivio che manipola il materiale tramite *astrazione* ed *estrazione* così da fare emergere, attraverso la sua “trama”, una contro-storia già inscritta nella sua struttura, incuneata nella sua forma. Mentre si assiste al racconto di una storia (*storytelling*), sullo schermo proliferano altri drammi più o meno silenziosi, più o meno visibili, che spesso sonnecchiano fin quando qualcuno vi pone l’attenzione necessaria. In un’inquadratura respirano molteplici *possibili diegetici* che slabbrano la nozione ristretta che distingue soltanto tra ciò che in è in atto (azione strategica) e ciò che è in potenza (contemplazione e potenzialità del gesto).

È tramite l’inquadratura che il gesto può esibirsi e la sua “virtualità” si consuma al suo interno e nello scarto materico che la lega ad altre immagini. Dunque, a differenza di quando dichiarato icasticamente da Agamben, si ritiene che l’elemento basilare del cinema non possa considerarsi il gesto, ma l’immagine, malgrado il rischio di piombare nel formalismo più esangue, nel materialismo più arido: *malgrado tutto*⁴⁴¹. Soltanto il diverso grado di trattamento dell’immagine – che può accomunare tanto certo cinema estremorientale quanto quello occidentale – può

⁴⁴⁰ Frome ha sottolineato come nella teoria carrolliana la distinzione tra “*movies*” e “*art films*” sia fondamentalmente frutto di una scelta critica.

⁴⁴¹ Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.

aiutare a evitare il ricorso a rigidi dualismi per differenziare tradizioni mimetiche differenti. Come scrive Rey Chow infatti: «If mimesis has been the chief characteristic of Western writing since time immemorial, then nonmimesis is the principle of Chinese writing»⁴⁴². Tuttavia questa dicotomia viene giustamente considerata da Ming Dong Gu «a surrender by scholars of Chinese and comparative studies to Western perspectives and categories»⁴⁴³. Questa dicotomia originaria genera infatti una serie di altre opposizioni binarie che orientano da una parte la tradizione occidentale verso la trascendenza e l'imitazione dell'ideale, dall'altra la tradizione orientale verso l'immanenza e l'autoriflessività. Da qui la necessità di ripartire dall'autoriflessività – e da una delle sue manifestazioni, ossia quella metacinematografica – per riaccostare le due tradizioni in un “abbraccio” jaspersiano, facendo affidamento proprio sulla nozione di mimesi, ritenuta in questa sede base comune, legante transcontinentale. La mimesi è intesa dunque in qualità di *pattern*, pre-disposizione di natura “artistica” che può cercare di raffigurare – con un diverso grado di s/oggettività – un principio astratto e/o trascendente nonché un s/oggetto i quali, proprio grazie all'attività mimetica, possono affiorare. Ecco perché la mimesi non può essere ridotta a mera “imitazione”, se non fino al momento in cui aiuti a comprendere il suo lavoro volto alla *formazione* di un'esteriorità capace di aprirsi per guardare a sé e al mondo e rivelare la sua “essenza”.

Il “discorso interno” può infatti emergere soltanto mediante l'estetizzazione così com'è stata intesa in questa sede: non lezioso ed esangue decorativismo, ma pratica generatrice di uno scarto *parallattico* che ritornando su sé stessa – sulla sua forma – può meglio comprendere anche il suo “interno”. In una certa misura è legittimo affermare che il pensiero estremo-orientale viene in soccorso della teoria aristotelica della *mimesis*, spesso appiattita in un dualismo che in verità le è avulso. Come scrive Gu: «[...] mimetic theory does not depend on a disjunction between a transcendental and an immanent realm»⁴⁴⁴. Sotto questa luce, la teoria aristotelica appare dunque come il primo tentativo di disattivazione dei dualismi, della differenziazione a

⁴⁴² R. Chow, in M.D. Gu, *Is Mimetic Theory in Literature and Art Universal?*, in «Poetics Today», vol. 26, n. 3 (2005), p. 461.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 472.

compartimenti stagni, “ritorno sistematico” all’indifferenziato presocratico: «Mimesis in this sense may be regarded as a pre-rational, or not-yet-rationalised, mode of behaviour, with an affinity towards the sensuous and embodied, non-conceptual re-enactment of cognitive processes»⁴⁴⁵. Quindi, come paventa Adorno, la mimesi:

[...] is always threatening to regress to its magical and cultic origins, while rationality, the aspect of construction and form-giving that provides the work with its separate, unified and autonomous existence (however illusory), threatens to stultify the work through reification»⁴⁴⁶.

La teoria mimetica trova per di più un correlativo fecondo nella scrittura “ideografica” estremorientale, dal momento che il “simbolo” grafico – lungi dall’essere frutto di pura convenzione, come nella tripartizione di Peirce – è in realtà *indessicale*: in esso si incontrano rappresentazione (somiglianza di tratto grafico e forma) ed espressione (*koinè* che si presta alla rielaborazione soggettiva). Per estensione, il metodo ideografico non comincia, come sostenuto da Ejzenštejn, con il montaggio, con l’associazione di più tratti (ad es. “bocca” + “bambino” = “strillo”) ma, ancora una volta, dal singolo carattere o, nel nostro caso, dall’immagine-inquadratura.

Si diceva allora che soltanto il diverso grado di trattamento dell’immagine può aiutare a evitare il ricorso a rigidi dualismi che, in ultima istanza, si disattivano nella mimesi, il cui cuore autoriflessivo palpita e si sviluppa in seno all’inquadratura. Se da una parte la tradizione estremorientale «is above all concerned with the imitation of objects, scenes, moods, and phenomena that tend to be weak in sequence», dall’altra quella occidentale «focuses on events, action, processes, and phenomena that tend to be sequence-oriented»⁴⁴⁷. Ed è proprio nell’immagine-inquadratura che le due tendenze si “equivalgono” e trovano espressione nella *forma* (secondo un

⁴⁴⁵ M. Paddison, *Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression*, in «Music Analysis», vo. 29, n. 1-3 (2010), p. 136.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 139. Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 2009.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 491.

processo che va dall'enumerazione, tipica ad esempio del genere *zuihitsu*⁴⁴⁸, alla narrazione) ancora prima che nel *contenuto* (scansione teleologica e/o emotiva che propende per lo *storytelling*).

Secondo la dicotomia originaria, l'autoriflessività sembrerebbe quasi sgorgare da Oriente, culla dell'immanenza formalistica e dalla rappresentazione immediata, non mimetica. Appare evidente tuttavia che l'autoriflessività di quello che Montani chiama "segno estetico" è un tratto transculturale, "universale": si tratta insomma «di arrivare [...] a condizioni più profonde fino a identificare un tratto estetico decisivo nel comportamento umano in generale che si caratterizza così, innanzitutto, come una *riflessione sull'agire cooriginaria all'agire stesso*»⁴⁴⁹. La mimesi intesa alla maniera di Benjamin in quanto "impulso", «a mode of "identifying with" rather than necessarily as "imitation of" or "representation of" something external to itself»⁴⁵⁰, è quindi intrinsecamente autoriflessiva: un costruito che interroga la sua stessa struttura per liberare un residuo umano (*bio-mimesi*) dall'architettura tecnica (non umana) del medium cinematografico.

3.2 Differenti gradi di autoriflessività. Metacinema e metalivelli narrativi: il caso del cinema giapponese contemporaneo

Mentre la referenzialità richiede il tratteggio di un orizzonte, una delimitazione rispetto alla vastità del mondo, ed è quindi dalla parte della *vita activa*, l'autoreferenzialità sembra invece segnare un allontanamento dalla salda denotazione "oggettiva" delle "cose del mondo", stando insomma dalla parte della *vita contemplativa*. Tuttavia, come si è già sottolineato a più riprese, l'analisi dell'immagine cinematografica, dell'inquadratura, permette di disattivare la catena di ragionamenti che procede costituendo una catena di dualismi.

⁴⁴⁸ Più che un genere letterario, lo *zuihitsu* è un concetto, uno stile che prevede di "lasciar scorrere il pennello": narrazioni brevi, folgoranti, schematiche che costringono il contenuto entro gli argini della forma, spingendo al contempo il pensiero a farsi "visione" delle cose – a tenerle insieme – dato che nella realtà "dis-inquadrata" si perderebbero in flusso informe. Il flusso scandito dalla forma rende invece percepibile nella contingenza ciò che vi è di più fugace, dall'impressione istantanea alla caducità di un fiore di ciliegio. Il termine è di ascendenza cinese e deriva da *biji*, letteralmente "note in punta di pennello".

⁴⁴⁹ P. Montani, *Il debito del linguaggio*, cit., p. 40. Corsivo non presente nel testo.

⁴⁵⁰ M. Paddison, *Mimesis and Aesthetics of Musical Expression*, cit., p. 127.

Il livello più esplicito di autoriflessività si estrinseca, come si è già detto, nella dimensione metacinematografica. È pertanto necessario sottolineare l'impiego dei due termini che, in questa sede, non vengono considerati in qualità di sinonimi, ma in quanto legati da un rapporto di contiguità. Se un grado di autoriflessività è ravvisabile pressoché in ogni opera cinematografica, il metacinema costituisce invece un caso palese di costruzione progettata per descrivere – in termini drammatici e visuali – il cinema stesso, i suoi meccanismi interni di funzionamento e realizzazione.

La natura pervasiva dell'autoriflessività obbliga a un'analisi stilistico-formale – a un metodo – che si è cercato di illustrare e praticare, poiché è previsto che degli elementi restino sempre “inabissati” nella struttura filmica, senza che questa interiorità sia esternata, perlomeno finché un osservatore empirico metta in azione il movimento di *rifigurazione* (Ricoeur). Il metacinema è invece la forma canonica e quindi regolamentata della *mise en abyme*, in cui la cornice e la specularità sono dispositivi che permettono (e soprattutto prevedono) la visualizzazione, l'esternazione del nucleo interno, in modo che l'atto di creazione possa apparire per superfetazione, concependo una narrazione, ammantata dall'“inganno” della progressione narrativa *in fieri*, in linea con la trama, capace di parlare della *storia* del cinema nel suo farsi mimesi.

Se si considera la recente produzione cinematografica giapponese (dal 2015 al 2020), appare subito evidente il frequente ricorso a espedienti metacinematografici. La cinematografia nipponica contemporanea offre dei modi alternativi e “giocosi” (*asobi*) di intendere e ricorrere al metacinema, impiegandolo come un congegno veritativo che mette in discussione l'ingannevole procedimento di costruzione delle immagini, frutto di un distacco incolmabile del cinema dal reale. Questa propensione metacinematografica coinvolge registi tra loro molto diversi: da acclamati maestri del cinema d'autore, come Kurosawa Kiyoshi, Sono Sion e Kore'eda Hirokazu; ai talenti emergenti, come Ueda Shin'ichirō e Uchida Eiji. Soltanto analizzando il fenomeno ci si può accertare che tale ricorsività non è frutto di una curiosa convergenza del caso, ma una reazione più o meno inconsapevole, a uno *Zeitgeist* ben preciso. In questa sede, si condivide un punto di vista affine a quello di Robert Stam, il quale si sofferma «on the borders between the mainstream

and the vanguard and between narrative and anti-narrative, which flirt with narrative and taunt it, deconstructing narrative rather than rejecting it entirely»⁴⁵¹. Infatti come sottolinea lo studioso: «In artistic terms, reflexivity refers to the metaphorical capacity of cultural productions to “look at” themselves»⁴⁵². Il metacinema si dimostra fedele ai materiali ancipiti che costituiscono l'esistenza, riuscendo altresì a mostrare le implicazioni delle azioni esterne. La realtà è dunque più un modo di “comporre” che di apprendere e riconsegnare qualcosa di già-composto e già-dato, mentre il metacinema favorisce la presentazione simultanea di retoriche e sguardi differenti.

Si ritiene che l'autoriflessività integrata entro un'architettura metacinematografica possa seguire due direzioni fondamentali: la prima, declinata secondo una forma squisitamente classica, volta a svelare la natura falsa e manipolatrice del cinema mediante una *mise en abyme* tanto labirintica quanto rigorosamente razionale; la seconda, di solito legata al postmodernismo, il cui obiettivo principale pare sovente risolversi in un gioco di cenni e citazioni tanto erudito e ironico quanto, talvolta, arido. Nello specifico, il cinema giapponese contemporaneo sta cercando di trovare una via d'uscita dalla crisi attuale scavalcando i confini di genere (in entrambe le accezioni di *gender* e *genre*), d'identità culturale della nazione, nonché quelli del medium stesso. Negli ultimi anni, il suo (presunto) cattivo stato di salute ha portato finanche a decretare la “fine del cinema giapponese” per spostare l'attenzione non soltanto sulla sua crisi endemica, ma soprattutto per soffermarsi sul “destino” di un'intera cultura audiovisiva che da decenni propone una strategia transmediale, tale da generare una *media-mix ecology* entro cui il cinema sembra perdere la propria specificità⁴⁵³, divenendo un “prodotto” sempre più codificato e conformato a precisi standard che ne ottendono di fatto la sua carica sovversiva.

I registi hanno iniziato a ripensare alle pratiche cinematografiche più comuni e, così facendo, hanno trasformato i loro film in uno strumento autoriflessivo attraverso il quale è il concetto stesso di “realismo cinematografico” a essere

⁴⁵¹ R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. XII.

⁴⁵² *Ivi*, p. XIII.

⁴⁵³ Cfr. A. Zahlten, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Duke University Press, Durham 2017.

costantemente messo in discussione. Come rileva Yamamoto, registi, critici cinematografici e studiosi, fin dalla:

first half of the twentieth century collectively strove to reconcile mutually exclusive categories such as subject and object, essence and existence, mind and body, idealism and materialism, and aesthetics and epistemology under one and the same label of realism»⁴⁵⁴.

La prassi cinematografica si trova costantemente a stabilire «a deliberately self-contradictory formula of dialectics» e ad avviare processi dialettici «with no end», integrando così «opposites as opposites»⁴⁵⁵.

Innanzitutto si prenderanno le mosse da due esempi non strettamente metacinematografici per illustrare la prima serie di concetti appena introdotti, nello specifico due film di Kurosawa Kiyoshi (Figura 57), ossia *Daguerrotype* (2016) e *To the Ends of the Earth* (2019).

Come suggerisce il titolo, *Daguerrotype* guarda alla prima forma antesignana del cinema e alla fascinazione da essa esercitata, creando una tensione che genera un cortocircuito – come se una forma di pre-cinema volgesse lo sguardo verso la sua “variante aggiornata” – attraverso il quale è possibile animare la riflessione sulla moderna arte cinematografica. La natura intrinsecamente dialettica del cinema (che non si risolve però nel terzo movimento, quello della sintesi) è infiammata da questa tensione – sviscerata sia in termini narrativi che autoriflessivi, e dunque “teorici” – tra passato e presente, stasi e movimento, tra vivi e morti. Si tragitta così dalla posa mortifera della modella (che deve rimanere immobile a lungo) alla vita eterna garantita dalla riproduzione tecnica, dalla vita corporea di cui la moglie del fotografo è stata privata e che egli cerca disperatamente di ricalcare realizzando dagherrotipi a grandezza naturale. Il film è costellato di specchi, cornici e schermi: spazi e luoghi dove la realtà – tanto agognata quanto fugace, mancante e intollerabile – sembra rivelarsi e perdurare nell’istante impressionato sulla lastra dopo lunghe e snervanti sessioni di messa in posa.

⁴⁵⁴ N. Yamamoto, *Dialectics Without Synthesis*, cit., p. 19.

⁴⁵⁵ *Ivi*, pp. 20-21.

In *To the Ends of the Earth*, invece, l'Uzbekistan è un posto sconosciuto e quindi perturbante, e l'unico spazio sicuro è quello ripreso dalla telecamera della troupe televisiva. Come suggerisce il titolo giapponese (旅のおわり世界のはじまり, *Tabi no owari, sekai no hajimari*), è “solo alla fine del viaggio che il mondo inizia”. In tal modo non si vuole certo intaccare il valore del viaggio che è l'espressione più pura – e altresì “incompleta” – della vita, ma si mira a creare spazi finzionali in cui trovare consolazione, raccontando il mondo in maniera non piana, vale a dire naturalistica nel suo senso più angusto e inerte, dato che «the classical fiction film has maintained, on the whole, an aesthetic corresponding to that of the nineteenth-century mimetic novel»⁴⁵⁶. Entrambi i film tracciano insomma un percorso autoriflessivo che conduce all'atto stesso del fare cinema, attraverso il quale la finzione – impressionata e filmata tante volte quanto necessario (come nella sequenza del parco divertimenti in *To the Ends of the Earth*) – costringe la realtà a insinuarsi e fare infine capolino. Quello di Kurosawa è un metacinema *teorico*, per via di questa spinta sotterranea continua, presente anche quando l'autoriflessività sembra non essere tematizzata nel film.

Con *Le verità* (2019, Figura 58), film più recente di Kore'eda Hirokazu, si afferma che non vi è certezza di trovare la verità attenendosi a una presunta realtà fattuale. Da qui l'irruzione misurata nella trama di inserti fantascientifici che contribuiscono quasi a colmare le lacune del ritratto complessivo di un'attrice, Fabienne (Catherine Deneuve), che sa di non poter dire la verità. La presenza di Deneuve innesca ovviamente un ulteriore livello metacinematografico, una *trama* – un “filo fantasma” di andersoniana memoria – che cerca di tenere insieme le onnicanganti personalità di una diva che incarna a sua volta una figura caleidoscopica e abissale. Il metacinema di Kore'eda si configura come *naturale*. La visione metacinematografica, infatti, è strettamente legata alla “verità” di un corpo incarnato e alle sue molteplici rifrazioni, le quali influenzano profondamente non solo la raffigurazione degli altri personaggi, ma persino la percezione complessiva del mondo, filtrato dagli occhi della protagonista e poi presentato sullo schermo. Lo sguardo “nichilista” di Deneuve-Fabienne si fa carico del mondo, in modo che la verità possa essere irradiata da riverberi caleidoscopici: una verità che è una e

⁴⁵⁶ R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. 10.

molteplice allo stesso tempo. Questa forma peculiare di metacinema piega il gusto postmoderno per il «*pastiche* citazionista» e per «un’attitudine ludica, o al più nostalgica», venata di «un certo scetticismo»⁴⁵⁷, in favore dell’avvento di un “nuovo classicismo”. Tale neo-classicismo ambisce forse a ripristinare la *credenza* in questo mondo dopo averne saggiato il lato oscuro, una volta svanita l’ebbra fiducia nelle sue virtù miracolose; la credenza nello sguardo e nella visione che può ancora tesaurizzare l’esperienza conoscitiva e suscitare stupore, insegnando a maneggiare il suo potenziale negativo – il “nulla creativo” cui fa riferimento Nishitani Keiji, il nichilismo in quanto «passaggio dalla posizione dell’osservazione a quella dell’esistenza “passionale”»⁴⁵⁸. Tale forma di metacinema prova non soltanto a eludere i dettami postmoderni, ma a confessare l’anacronismo e l’ingenuità del desiderio di tornare a “*mettre le plat dans la profondeur*”, come afferma icasticamente Godard, e non cedere alle lusinghe della fuga utopica. Infatti, scrive Andrew Culp: «Il punto non è uscire da questo luogo, ma cannibalizzarlo – possiamo essere *di* questo mondo, ma certo non siamo *per* esso. Questo essere fuori dai cardini è una distanza. E la distanza è ciò che dà inizio all’oscura immersione nei molti mondi che il vecchio ha eclissato»⁴⁵⁹.

In questo paradigma fa capolino un’altra “meta-dimensione” che fa riferimento a un cinema travagliato prodotto in tempi travagliati, in cui un progressivo distacco dalla realtà (che coinvolge soprattutto le generazioni più giovani) è innegabile. I programmi politici costruiti secondo una “notazione” astratta, numerico-digitale e non referenziale finiscono per avere un forte impatto sulla capacità d’azione di soggetti subalterni che non riescono a trovare un punto d’appoggio in questo ambiente ostile. L’autoriflessione può riverlarsi un prezioso alleato per riequilibrare un simile movimento che tende a operare una “partizione del sensibile” che condanna all’invisibilità i soggetti subalterni e con essi tutto ciò che è ritenuto sgradevole, inopportuno o pernicioso per l’autoconservazione di questo sistema. Una “sana” teoria del realismo dovrebbe ritrovare la sua carica ordinaria e simbolica, oltre che una base concreta e referenziale; vale a dire, il nucleo utopico

⁴⁵⁷ A. Capocasale, *Tessitura di sguardi. Il filo nascosto di Paul Thomas Anderson*, in «Fata Morgana Web», online all’indirizzo <https://www.fatamorganaweb.it/filo-nascosto-anderson/> (ultimo accesso 10/12/2021).

⁴⁵⁸ K. Nishitani, *Dialettica del nichilismo*, tr. it. L’Epos, Palermo 2008, p. 38.

⁴⁵⁹ A. Culp, *Dark Deleuze*, tr. it. Mimesis, Milano 2020, p. 38. Corsivo presente nel testo.

– nel senso però di una “linea di fuga” radicata *nel* mondo – all'interno del quotidiano.

L'andamento sinusoidale degli "strati di finzione" (o, per dirla diversamente, del "possibile" insito nel reale) si riscontra in *Zombie contro zombie* (2017) di Ueda Shin'ichirō così come in *Lowlife Love* (2015) di Uchida Eiji (Figura 59). Ueda si ispira al classico *zombie movie* per riesumare e parodiare il filone J-Horror che negli anni Novanta ha riportato in auge il cinema giapponese. Come suggerisce il titolo giapponese (カメラを止めるな!, *Kamera wo tomeru na!*, trad. “Non fermate la videocamera!”) il *long take* che si protrae per quasi quaranta minuti rima con un movimento dialettico senza sintesi. Mentre un metalivello narrativo ruota attorno alla trama del film di zombi (commissionato da un network televisivo a un regista remissivo e un tempo infiammato dalla passione per il cinema), l'altro metalivello si focalizza sulle vite e sul dietro le quinte dei “creatori di finzioni”.

Anche *Lowlife Love* di Uchida è incentrato sulla vita di un regista che ha attirato l'attenzione della critica con un piccolo film indipendente molti anni prima e che sta ancora cercando di ridare lustro alla propria carriera. Alla soglia dei quarant'anni, è ancora immaturo e squattrinato, vive con la sua famiglia e usa il suo prestigio arrugginito per andare a letto con aspiranti attrici. Uchida non cerca di addolcire i tratti meschini del carattere del protagonista né la sua incorruttibile aspirazione all'integrità artistica. Il processo di redenzione del personaggio potrà così avere inizio soltanto quando si dimostrerà capace di accettare la propria condizione subalterna come suggello della sua libertà artistica, cercando di trovare un equilibrio tra l'amore puro e idealizzato per il cinema e l'atto mondano che porta alla sua creazione.

Il metacinema di Ueda e Uchida potrebbe allora definirsi *virtuale* per il tentativo di forgiare dei punti di vista *emotivi* attraverso la creazione di finzioni che sopperiscano allo scarso potere di presa sul reale dei giovani (e, più in generale, dei soggetti subalterni), inventando una linea di fuga che possa far loro tentare di riaccedervi. Ancora una volta il cinema torna a essere visto come un “gioco” (*asobi*), «something that is capable of putting serious human relationships, social conventions and political matters *at play*»⁴⁶⁰; mentre il realismo descrive «the

⁴⁶⁰ V. Fan, *Cinema Approaching Reality*, cit., p. 13.

specific attitude a film takes to [...] the ontological basis of its medium», senza che ciò implichi la «absence of stylization»⁴⁶¹. Cade così la netta distinzione tra finzione e documentario, interno ed esterno, cosicché «[i]t would be a mistake to regard reflexivity and realism as necessarily antithetical terms»⁴⁶².

Si prendano infine in considerazione tre dei film più recenti diretti da Sono Sion (Figura 60): *Antiporno* (2016), *The Forest of Love* (2019) e *Red Post on Escher Street* (2020). Nel corso della sua carriera, Sono ha spesso fatto ricorso al metacinema e, sebbene con diverse gradazioni, egli ha sempre inteso il metacinema in senso “giocosso”. Sono Sion è così riuscito a utilizzare questa forma narrativo-mimetica e stilistica valicando i confini degli approcci che poco sopra sono stati fatti afferire al metacinema classico e a quello postmoderno. Più che un espediente codificato, questa forma giocosa di metacinema è diventata il suo metodo prediletto per additare la realtà e ad essa riferirsi, coinvolgendo il medium cinematografico in tutta la sua complessità.

Non è il cinema a venire *realizzato*, ma la realtà a essere finzionalizzata. Demistificare i consueti paradigmi mimetici (*storytelling*) permette l’incessante proliferazione di nuove finzioni. Se la realtà è sostanzialmente preclusa e irraggiungibile, è compito del cinema escogitare – *tramare* (narrazione) – dei *piani* (visione) per accedervi. Anche quando i confini non vengono del tutto aggirati, sono drasticamente sovvertiti, sia in termini narrativi (come nel caso della versione saffica di *Romeo e Giulietta* in *The Forest of Love*) sia nelle scelte estetiche (sovvertendo, ad esempio, il confine tra figura e sfondo). La giocosità di Sono produce soggettività diffuse, uno “*strange circus*”, per citare il titolo di un altro suo film, dove l’identificazione non è “psicologizzata” in relazione a un personaggio specifico, ma è disseminata in tutto lo spazio-tempo filmico. Nell’orizzonte nebuloso su cui si staglia il panorama cinematografico giapponese contemporaneo, la riflessività del medium diviene una sorta di catalizzatore per “produrre” bellezza, delineando un metodo che prevede il “dimenticarsi del sé in quanto soggetto”. Il metacinema così inteso propone «a meditation on the quixotic, and the

⁴⁶¹ D. Morgan, *Rethinking Bazin. Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», vol. 32, n. 3 (2006), pp. 480-481.

⁴⁶² R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. 15. Corsivo non presente nel testo.

Cervantic»⁴⁶³, una riflessione sullo stesso atto di creazione che è «art of interruptions»⁴⁶⁴, mentre tale esperienza del discontinuo sottolinea la «oxymoronic nature of existence itself, where truth exists beyond logic and rests comfortably among contradictions»⁴⁶⁵. Pertanto, la riflessività e il realismo si rivelano altamente compatibili, se – parafrasando Brecht – la riflessività è intesa come strategia estetica e il realismo come aspirazione⁴⁶⁶.

3.3 *Stile presentazionale, stile visuale e formalismo mimetico*

Intendere il cinema estremorientale (e giapponese in particolare) come metodo significa scontrarsi con una «legacy of scholarship that see the nation's film aesthetic as fundamentally other, with heightened stylization as its key distinguishing feature»⁴⁶⁷. Un'eredità che non solo inficia la possibilità di dire del nuovo a proposito della cinematografia giapponese, ma che produce una grave dimenticanza della natura transculturalmente comune dello stile “presentazionale”. Se, come scrive Laura Lee, è vero che «Richie, Burch and Bordwell are all quite right that Japanese aesthetic traditions display something like a “presentational” quality»⁴⁶⁸, è altrettanto vero che, impiegando il cinema giapponese come metodo, è possibile saggiare in maniera ancora più vistosa il fondo radicalmente materico dell'immagine da cui affiorano i “possibili diegetici”. Per le medesime ragioni, le posizioni dei suddetti studiosi che nel parlare della produzione cinematografica di Ozu (soprattutto quella degli anni Trenta) rinvergono delle peculiarità stilistiche inerentemente giapponesi tali da rendere questi film delle alternative alla Modo di Rappresentazione Istituzionale, perdono di vista che:

Viewers, accustomed to seeing different films with different stylistic patterns, would not have felt excluded in any way from the film's diegesis;

⁴⁶³ *Ivi*, p. XI.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 5.

⁴⁶⁵ S. Borrowman, M. Kmetz, *Divided We Stand. Beyond Burkean Identification*, in «Rhetoric Review», vol. 30 (2011), p. 279.

⁴⁶⁶ Cfr. R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. 17.

⁴⁶⁷ L. Lee, *Japanese Cinema Between Frames*, Palgrave Macmillan, London 2017, p. 2.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 4.

rather they might have actively participated in, for instance, perceiving the aesthetic uniqueness as a supplemental value on top of Ozu's mastery of Hollywood style⁴⁶⁹.

Lo stile presentazionale indicherebbe un riguardo particolare nella composizione dell'inquadratura che non va però a intaccare i principi della narrazione ma che, anzi, aiuta la sua scansione in una direzione. Ad esempio, la stratificazione di stile presentazionale e rappresentazionale caratterizza la produzione giapponese degli anni Venti, non soltanto quindi (come si è avuto modo di appurare nel capitolo precedente) sul piano compositivo, ma anche su quello narrativo-strutturale. In essi la cura certosina degli snodi narrativi va di pari passo con una ricerca formalistica, con un gusto vivido per i «cinematic tricks», in direzione di «exciting implementation of myriad optical effects»⁴⁷⁰ che non si limitano ad armonizzarsi, ma contraddistinguono anzi la prima età d'oro del cinema (classico) giapponese. Non a caso, proprio in quegli anni si era andato affermando il Movimento del Cinema Puro (*Jun'eigageki undō*), il cui intento riformista era volto al riconoscimento del cinema in quanto forma d'arte e non semplice *misemono*, semplice spettacolo di intrattenimento. Da qui l'allontanamento dai diffusissimi quanto ingessati calchi teatrali⁴⁷¹ e l'ambizione di sondare le possibilità tecniche del medium, senza però mirare unicamente alla produzione di opere sperimentali e/o non narrative. Non stupisce allora che tra i principali sostenitori del movimento guidato da Norimasa Kaeriyama figurasse il grande romanziere Tanizaki Jun'ichirō e che, più in generale, per colmare il divario tecnico e lambire la “purezza filmica” il gruppo guardasse all'esempio offerto dall'industria americana⁴⁷². Irretito dalla forza espressiva delle immagini cinematografiche, Tanizaki teorizzò e cercò di realizzare una fusione perfetta con il testo letterario. Nel 1920 Tanizaki divenne consulente letterario per la Taikatsu, dove presto avviò una collaborazione artistica

⁴⁶⁹ M. Wada-Marciano, *Nippon Modern. Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, in *Ivi*, p. 6.

⁴⁷⁰ L. Lee, *Japanese Cinema Between Frames*, cit., p. 49.

⁴⁷¹ Da qui la battaglia contro l'impiego del *benshi* per illustrare il film alla platea durante la proiezione e degli *onnagata* per interpretare ruoli femminili.

⁴⁷² Per un approfondimento di questo movimento d'apertura verso il cinema americano si rimanda a D. Miyao, *The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2013, in cui lo studioso traccia, tra l'altro, una cartografia dei tecnici giapponesi più dotati che conobbero le ultime frontiere dell'arte del cinema (dalla regia all'illuminazione, dal montaggio alla recitazione “naturalistica”) durante soggiorni più o meno lunghi negli Stati Uniti.

con il regista Thomas Kurihara, il quale aveva trascorso un periodo di formazione negli Stati Uniti.

Accanto al «return to naturalness»⁴⁷³, Tanizaki era ben consapevole del processo di “cinematizzazione del mondo” (Lamarre), ossia della trasformazione delle abitudini percettive e della comprensione del mondo dell’*homo cinematographicus*. Così la sua idea di rappresentazione mimetica lo poneva in conflitto con gli scrittori devoti alla sempre più dilagante deriva naturalistica: «[N]aturalist writers respect what they call experience. But for artists who live in imagination, the world of hallucination is also part of their own experience»⁴⁷⁴. Ed è per lo stesso motivo, forse, che Tanizaki eviterà di impiegare il termine “realismo” per fare riferimento allo stile presentazionale, lasciando che «all kinds of contemporary artistic schools [...] to compete with one another to expose and realize the still-uncovered potential of this medium»⁴⁷⁵. Si è ormai a un passo dalla “morte del naturalismo” o di quello che Robert Stam definisce romanzo mimetico del XIX secolo.

La “crisi del realismo” affrontata in quegli anni da numerosi critici e teorici nipponici prepara il terreno al riconoscimento della natura autoriflessiva dell’arte che spiana a sua volta la strada a una forma di «*mimesis ludica*», un gioco che «non simula ma esplicita rappresentando»⁴⁷⁶: una mimesi determinante «l’essere presente del rappresentato»⁴⁷⁷ nonché della rappresentazione, la quale opacizza la trasparenza della narrazione per via della sua consapevolezza autoriflessiva. L’artificio tecnico si manifesta come sutura che avvicina il mondo della rappresentazione (più o meno naturalistica) e quello della sua presentazione (in cui «il significante è l’immagine stessa come rappresentazione di essere»⁴⁷⁸).

Com’è evidente, questa predisposizione del cinema giapponese non deve essere considerata in contrapposizione con la (presunta) trasparenza del linguaggio classico hollywoodiano, la quale viene facilmente messa in discussione, ad

⁴⁷³ J. Tanizaki, *The Present and Future of Moving Pictures*, tr. ing. presente in T. Lamarre, *Shadows on the Screen. Tanizaki Jun’ichirō on Cinema and “Oriental” Aesthetics*, University of Michigan, Ann Arbor 2005, pp. 68-69.

⁴⁷⁴ J. Tanizaki, *Sōshun zakkān*, in N. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis*, cit., p. 49.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ F. Brezzi, *Il gioco come arte o L’arte come gioco*, in «Critical Hermeneutics», n. 1 (2017), p. 258.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ivi*, pp. 258-259.

esempio, dal *musical* e dal melodramma, generi nei quali la facoltà mimetica si fa spregiudicata perché sottoposta ai capricci turbinosi della forma.

Si consideri un film come *Incontriamoci a Saint Louis* (Minnelli, 1944, Figura 61). Meno pirotecnico di un musical come *Un americano a Parigi* (Id., 1951) – in cui la dimensione del sogno *divora* non solo i personaggi, ma l'ossatura stessa del film –, *Incontriamoci a Saint Louis* illustra perfettamente la sottile (e, in termini filmici, irrilevante) differenza tra narrazione e visualizzazione. Il film è costruito a partire da una trama che si articola secondo un arco narrativo ben scandito da punti di svolta e di non ritorno: una piccola saga familiare di complicati equilibri domestici, cuori infranti, schermaglie amorose e dolci riavvicinamenti. Tuttavia è proprio la forma cinematografica a rivelare la natura ludica – autoriflessiva – della mimesi. Nel cinema di Minnelli la dimensione del sogno – e per estensione di un progetto e/o desiderio individuale che prevede il coinvolgimento diretto dell'Altro – si manifesta in tutta la sua materialità. Come un'eroina rohmeriana⁴⁷⁹, Esther (Judy Garland) svela fin dal principio il suo “capriccio favoloso” di far innamorare di lei il nuovo vicino di casa che, dal canto suo, l'ha a malapena intravista. Come lei, anche il padre è un personaggio che cerca di conquistare uno “spessore” ma, a differenza di Esther, appare più una pedina nel sogno di un altro, del suo capo che vorrebbe convincerlo a trasferirsi a New York e lasciare la graziosa Saint Louis. Allettato dal prestigio della nuova posizione, il padre si persuade di essere l'artefice del sogno di gloria e non vuole cedere alle rimostranze della moglie e, soprattutto, delle figlie. Tanto più il sogno non gli appartiene, più esso si fa ricorrente, un tormento irrisolvibile perché mai pienamente materializzato. Il flebile sogno del padre – flebile come lo sono quelli degli altri uomini – è deprivato di ogni accensione cromatica e movimento sinuoso, mentre al contrario gli orpelli stilistici deflagrano inarrestabili nella porzione di mondo che circonda Esther. Il desiderio indotto paterno assume invece le fattezze di un'ombra sempre più ingombrante che

⁴⁷⁹ Si pensi ad esempio a *Il bel matrimonio* (1982). Seppure in questo caso i piani della protagonista subiscano degli arresti e delle alterazioni sostanziali rispetto al progetto di partenza, mentre quelli di Esther finiscono invece tutti con l'avverarsi, si ritiene che si tratti di un “problema di *storytelling*”, di ossequio più o meno metodico al genere commedico. «Quale mente non divaga? Chi non fa castelli in aria?» è la citazione posta da Rohmer in apertura: appare evidente dunque che la narrazione mimetica (ossia non separata dalla sua estrinsecazione formale) presenti forti punti di contatto con quella minnelliana. In entrambi i casi storia e divagazione, realtà e sogno godono dello stesso diritto di cittadinanza.

rischia di oscurare Saint Louis, la patria americana della fiera e delle luci. Persino nel finale Minnelli insiste nell'inquadrare l'ombra del padre che, a un certo punto, sembra esserne irretito, risucchiato, pochi istanti dopo avere tranquillizzato la figlioletta – svegliata dalle lacrime inconsolabili dell'altra che, nel giardino innevato, sta dilaniando i suoi sogni, incarnati dai pupazzi di neve – che gli chiede “What’s the matter, papa?”: “Nothing, dear. Nothing”, è la sua replica, quasi a scongiurare di impersonare quel “nulla”, di essere nient'altro che quell'ombra che si staglia senza spessore sulla parete. Esther è invece una creatura che irradia luce, una divinità domestica dedita alla sua custodia. Per lei il corteggiamento è scandito da una sapiente direzione delle luci che possono essere spente senza che il mondo venga inghiottito dalle tenebre. È così la messinscena autoriflessiva a tenere le fila di una “storia” che si fa sempre più sfrangiata; ed è il luore del sogno creatore di Esther ad accendere tutta la città e a riconvertire l'ombra del padre in un corpo di luce pienamente consapevole, tanto da essere l'unico membro della famiglia (ormai allargata) a padroneggiare la geografia del posto e ricordare il luogo in cui si trova il ristorante francese dove si svolgeranno i festeggiamenti. Lo splendore estetizzante che rimpolpa le inquadrature rendendole oggetto di contemplazione non si risolve nella stasi dello sguardo che le osserva irretito, ma si riconverte in catalizzatore diegetico, impronta dell'autore e della protagonista del suo film, la quale opera in un mondo già dato e in cui vive “gettata”, al fine di renderlo distinto grazie a una forma consapevole, autoriflessiva: un mondo poieticamente *ri-dato* e plasticamente riconsegnato.

Come ricordato in precedenza, i teorici che riconobbero nel cinema nipponico una qualità presentazionale non erano affatto caduti in errore: il loro approccio poteva forse essere tacciato, in una certa misura, di orientalismo, ma l'esotismo che li spinse ad avvicinarsi a una cinematografia così distante mirava a trascendere ogni riduzione semplicistica per afferrare su quali basi si fondasse un universo filmico poco conosciuto. Lo stile presentazionale esige tuttavia un approccio formalistico che metta a confronto regimi visuali differenti: un'operazione poco diplomatica che non teme di scontrarsi persino con i *clichés*, saggiandone la consistenza, per poi avviare un confronto comparatistico tra regimi audiovisivi differenti. Ancora oggi tuttavia perdura un'interdizione silente, conseguenza del retaggio postcoloniale

ancora vigente, delle posizioni e delle pratiche che si è ritenuto costringessero l'Oriente entro una dimensione essenzializzante e in direzione di una comprensione storica. Paradossalmente così «the so-called presentational aspect of Japanese film has remained largely understudied, and it is reasonable to suspect that there has been a tendency away from formalist film studies, in part because of this Orientalist history»⁴⁸⁰. Benché bisogni tenere presenti i rischi di un'analisi stilistico-formale che tende a isolare i gesti trasformando il film in un «museum piece»⁴⁸¹, è necessario altresì assicurarsi che essa non venga schiacciata o addirittura usurpata da quella contenutistica, pena la perdita della vocazione centrifuga, polisenso – extra-verbale – del cinema. Soltanto lo studio delle forme che si dispiegano nelle immagini può infatti condurre all'annullamento delle opposizioni nel segno dell'equivalenza propria dell'«estetico» a cui fa riferimento Rancière.

Nel cinema giapponese – rileva Laura Lee – la narrazione e il virtuosismo tecnico coesistono senza che l'una escluda l'altro. Da qui la compresenza di «key moments in the narrative»⁴⁸² e composizioni statiche e stilizzate. Ben prima dell'avvento della modernità cinematografica, le contraddizioni rinvenibili nel linguaggio verbale hanno trovato nelle immagini cinematografiche un luogo in cui poter essere esposte senza la necessità di ricorrere a semplificazioni e a dichiarazioni univoche. Nelle immagini cinematografiche e nello scarto che lega l'una all'altra alberga sempre una contro-storia, i possibili abitano già l'inquadratura.

In *Souls on the Road* (1921, Figura 62) di Murata Minoru – film che in *The Story of Film – An Odyssey* (2011) Mark Cousins considera la prima pietra miliare della storia del cinema giapponese – questa predisposizione appare già in tutta la sua forza. *Souls on the Road* può considerarsi uno dei primi esempi cinematografici in cui si annullano le opposizioni nel segno dell'*equivalenza*, inteso non in quanto noncurante interscambiabilità ma, ancora una volta, secondo l'accezione data da Rancière. “Oggi può accadere qualsiasi cosa”, si legge in uno dei cartelli del film, e il capolavoro di Murata cerca di scolpire una forma cinematografica capace di

⁴⁸⁰ L. Lee, *Japanese Cinema Between Frames*, cit., p. 5.

⁴⁸¹ H. Nakamura, *Ozu, or On the Gesture*, in «Review of Japanese Culture and Society», vol. 22, 12/2010, p. 146.

⁴⁸² L. Lee, *Japanese Cinema Between Frames*, cit., p. 59.

accogliere le bizze del destino in una commistione di estemporaneità e plasticità, registrazione e composizione. *Souls on the Road* è un distillato favolistico di magia e degrado, amore e risentimento, la costruzione di una “strada”, di un crocevia del destino in cui una cosa può ri-formarsi nel suo opposto, preannunciata dal respiro dell’immagine e dalla sapiente composizione delle inquadrature. Il film si ispira a un’opera dello scrittore tedesco Wilhelm Schmidtbonn e a *L’albergo dei poveri (I bassifondi)* di Gor’kij⁴⁸³, riuscendo a coniugare gli insegnamenti di Cristo e la danza *yagibushi*, il “nuovo” venuto da Occidente e il “vecchio” di una cultura millenaria che riaffiora sempre tenace.

Come scrive Donald Keene: «L’estetica giapponese del passato non è morta. Sopravvive nella straordinaria quantità di oggetti d’arte prodotti ogni anno, e i suoi principi [...] non sono stati dimenticati neanche in un’epoca di cambiamento incessante»⁴⁸⁴. Così, il fermo di due “criminali” affamati ai danni di una famigliola errante diviene, senza nessun artificio retorico o slittamento di punto di vista, una celebrazione dell’*agape*, in un mondo spietato in cui sempre meno spazio è concesso alla carità e alla com-passione. Nella visione di Murata convivono la parabola del figliol prodigo e la spiritualità *shintō*, il “corpo di Cristo” e le “anime sulla strada” – ridotte al lastrico da una società indifferente e brutale, in un medioevo imprecisato e sempre più proliferante – che, oltre alla promessa di una felicità ultraterrena, hanno bisogno di una religione “terrestre” che sappia innalzare l’anima intrappolata in quei corpi che popolano i bassifondi.

La forma cinematografica, pienamente autoriflessiva, si mette in scena per mostrare il farsi *mimesis* della vita nel momento in cui si decide di presentarla in uno dei suoi aspetti o, più semplicemente, di restare a osservarla a distanza. A livello più letterale, proprio davanti a un crocevia i pericolosi criminali desistono dall’aggreddire la famiglia cedendo alla bambina affamata l’ultimo tozzo di pane raffermo e uscendo di campo da buoni francescani. Si rimodula così il procedimento tipico dell’*ukiyo-e* consistente nell’impilamento di piani molteplici all’interno di una stessa inquadratura, cosicché possano coesistere la felicità degli innamorati (nel retropiano) e la morte solitaria (nell’antepiano), la sopraffazione più brutale e la

⁴⁸³ Da cui è tratto anche *I bassifondi* (1957) di Kurosawa Akira.

⁴⁸⁴ D. Keene, *I piaceri della letteratura giapponese*, tr. it. Lindau, Torino 2021, p. 30.

dolcezza più disarmante. Fortemente influenzato dal cinema americano e soprattutto da Griffith (da *The Lonely Villa* a *Giglio infranto*, da *Intolerance* ad *Agonia sui ghiacci*), *Souls on the Road* presenta una struttura a episodi che tendono a convergere nel finale e impiega frequentemente *flashback* che, senza marcatori temporali, scandagliano l'“anima” di un paesaggio, di un luogo in cui transitano, *nel tempo*, dei personaggi. La ferita “temporale” pulsa così nello spazio – coincidente con quello dell'inquadratura – in cui la miseria e la violenza (ma anche alcuni lampi di caritatevole umanità) sono le uniche costanti. L'*equivaleza* si manifesta nel corso di questo scandagliamento, durante il quale una cosa si trasforma nel suo opposto e la sovrapposizione interna di momenti entro l'inquadratura diventa una sorta di stacco di montaggio a vista: auto-esposizione del medium ai fini della mimesi.

Nella diversa declinazione della modello mimetico emerge la differenza più evidente con la poetica di Griffith. Come ha sottolineato Keene:

[...] un inizio che suggerisca cosa sarà o una fine che suggerisca cosa è stato permettono all'immaginazione di espandersi al di là del fatto letterale fino ai limiti delle proprie capacità. [...] Le innumerevoli poesie d'amore conservate nelle antologie nipponiche non esprimono quasi mai la gioia di incontrare la persona amata; comunicano piuttosto il desiderio di un incontro, o il dolore del poeta – o, più comunemente, della poetessa – di fronte alla consapevolezza che la storia d'amore è finita e che non ci saranno più incontri⁴⁸⁵.

Il cinema di Griffith è senza dubbio costruito secondo l'«ideale occidentale di momento culminante – quando Laocoonte e i suoi figli sono stretti nel terribile abbraccio dei serpenti»⁴⁸⁶, mentre nel film di Murata, seppure sia conferita notevole importanza alla fase culminante della vicenda, a prevalere è comunque la risacca del tempo, soggetta ai capricci dell'imprevedibile⁴⁸⁷. Da qui la compresenza di «key

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 15.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 14.

⁴⁸⁷ Da qui l'approccio “neorealistico” *ante litteram* che spinse Murata e Osanai a girare il film quasi esclusivamente in esterni, in un villaggio montano – frequentato da molti turisti occidentali – nei pressi di Karuizawa. Cfr. I. Yomota, *What is Japanese Cinema? A History*, Columbia University

moments in the narrative»⁴⁸⁸ e di immagini stilizzate – quasi immobili – nonché i continui salti dal passato al presente, dalla crudeltà alla pietà, dal calore domestico al gelo del mondo. *Souls on the Road* segna un momento chiave nella ricerca di uno stile cinematografico “autoctono” in Giappone e testimonia del profondo interscambio transcontinentale che disattiva ogni corriva polarizzazione. Il virtuosismo tecnico e l’accento posto su quello che Bordwell definisce “*visual style*” non segnala dunque uno scollamento rispetto ai parametri mimetici, ma della ricerca di un equilibrio tra drammaturgia e messinscena, coronata in una particolare forma di estetizzazione e di esplicitazione autoriflessiva del medium cinematografico.

In maniera simile si potrebbe spiegare la naturale propensione al melodramma nel cinema estremo-orientale, per via della sua attenzione al dato sensibile e alle sue infinite declinazioni cromatiche che consente più agilmente di scardinare la temporalità teleologica e la coerenza drammatica per raggiungere una forma superiore di *mimesis* – di un’azione che scaturisce dall’osservazione e dall’autoriflessione, una *contempl-azione*. Da qui la possibilità di un “cinema dei sentimenti” che non implica necessariamente «una forma di drammaturgia *intimista*»⁴⁸⁹, come scrive ad esempio Cuccu a proposito del cinema di Antonioni. Proprio perché i nessi casuali possono svilupparsi in relazione a un osservatore e alla sua “psicologia”, nei film (o nelle sequenze) in cui predomina il formalismo, l’intreccio è considerato “in astratto”. L’impulso mimetico determina innanzitutto una relazione con l’ambiente circostante. Per questa ragione nel film non ha mai avuto luogo una completa «soppressione del “soggetto”», «l’equivalente, nel cinema, del romanzo senza personaggio»⁴⁹⁰.

Tralasciare, abbandonare o disfarsi di un personaggio non implica l’abbandono del paradigma mimetico né l’approdo a una forma romanzesca. L’afflato romanzesco resta difatti vincolato al piano della figurazione drammatica e la sospensione contemplativa – il “vuoto” o il non umano che abita l’inquadratura – pone un problema figurativo, di *visione*, la quale influenza la struttura drammatica:

Press, New York 2019, cap. 2; M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001, p. 36.

⁴⁸⁸ L. Lee, *Cinema Between Frames*, cit., p. 59.

⁴⁸⁹ L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 32. Corsivo presente nel testo.

⁴⁹⁰ P.P. Pasolini, a cura di W. Siti, F. Zabagli, *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001, pp. 828-829.

«[L]a successione delle campiture spaziali e delle determinazioni temporali dei vari pezzi di montaggio si configura come funzione attuativa di una sorta di *autoformulazione* del mondo in termini di dramma»⁴⁹¹. Come si è già avuto modo di osservare nel primo capitolo, la capacità riflessiva non si risolve nella duplice predisposizione al rispecchiamento e all'introspezione psicologizzante – esplicantesi in modo unidirezionale tale da coinvolgere esclusivamente il Soggetto –, ma si manifesta durante il processo in cui il rapporto soggetto-oggetto non è più garanzia di osservazione scientifica obiettiva, poiché i due termini si stingono nel *s/oggetto*: un movimento autopoietico (Figura 63) frutto di un taglio (*kire*). L'oggetto non è più “oggettificato” e, al contempo, la dimensione soggettiva è presentata senza subire una simile torsione reificante. Così, è come se nel cinema si realizzasse la “scommessa etica” che Maturana fa derivare dalla nozione di *autopoiesi*, coniata assieme a Varela:

Una società umana nella quale vedere tutti gli esseri umani *equivalenti* a se stessi e amarli, può funzionare senza che si domandi loro una rinunzia di individualità e autonomia [...] è un prodotto dell'arte umana, cioè, una società artificiale che ammette cambiamento ed accetta ogni essere umano come indispensabile. Una tale società è necessariamente una società non-gerarchica per la quale tutte le relazioni di ordini sono costitutivamente *transitorie* e circostanziali alla creazione di relazioni che continuamente negano la istituzionalizzazione dell'abuso umano. Una tale società è nella sua essenza una società anarchica, una società fatta da osservatori che non rinunzierebbero alla loro condizione di osservatori in quanto loro richiedono solamente libertà sociale e mutuo rispetto⁴⁹².

Negli stralci di carteggio tra Antonioni e Ichikawa, avvenuto negli ultimi mesi del 1962, emerge la ragguardevole attenzione dei due cineasti – le cui opere, come commenta Okujama Midori, «tendono alla bellezza delle immagini in sé, “senza

⁴⁹¹ L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 84.

⁴⁹² H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, tr. it. Marsilio, 1985, p. 44.

messaggio”»⁴⁹³ – per i problemi che concernono l’*inquadratura*, la predisposizione di uno spazio entro cui svolgere la propria indagine. Il retaggio culturale di Ichikawa gli fa avvertire la necessità di «indagare la natura umana inquadrandola secondo il [proprio] sentire»⁴⁹⁴, provando a inserire un ulteriore strato capace di staccare, impilandola, la figura umana dal paesaggio inglobante. Dal canto suo Antonioni aspira a «comprendere meglio, per meglio esprimerlo sullo schermo, l’insieme delle cose, e l’uomo all’interno delle cose»⁴⁹⁵. Più che “cosa tra le cose”, affogata nel mare dell’incomunicabilità, la figura umana abbraccia la propria natura di s/oggetto, fermandosi a metà strada tra la visione “patetizzante” di Ichikawa e quella “formante” di Antonioni (Figura 64)⁴⁹⁶.

L’autoriflessività non è allora una degenerazione arida di un’artisticità in declino, ma attesta anzi il potere estetico e poetico del cinema, colorandosi di affettività ed emotività. Ciò che si coglie di un oggetto è difatti inserito entro un’organizzazione circolare che lo collega direttamente all’osservatore, diventando parte del soggetto e coinvolgendolo in prima persona (s/oggetto). L’esercizio mimetico è quindi ricreazione delle forme, della *lebende Gestalt* schilleriana che equipara il bello alla vita, alla *forma vivente*. La forma vivente è appunto *Gestalt*: schema, scheletro strutturale che coglie le «caratteristiche estetiche» dei fenomeni⁴⁹⁷.

L’autoriflessività – che al livello più esplicito può esprimersi nella dimensione metacinematografica – è dunque la *traccia tecnica* del processo di «*mediazione estetica* tra forma e realtà, soggetto e oggetto»⁴⁹⁸: dichiarazione di non trasparenza dello stile cinematografico e di visibilità della macchina da presa. Per descrivere lo

⁴⁹³ M. Okujama, «Ammesso che un mondo esista realmente». A proposito del carteggio tra Antonioni e Kon Ichikawa, in «Cabiria», n. 189 (2018), pp. 46-47.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 46.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Entrambi i cineasti rifiutano il realismo di tipo naturalistico, ma non per questo lo sviluppo della forma determina la scollatura dalla progressione diegetica e dallo sviluppo drammatico. Si pensi a dei film come *Il fratello minore* (Ichikawa, 1960) e *Le amiche* (Antonioni, 1955), in cui la storia è sicuramente portante, ma sopraggiungono con prepotenza dei momenti destabilizzanti di “noia di vivere”, frutto di un’ineradicabile incapacità di focalizzarsi su qualcosa (e dunque considerabili, in maniera sommaria, come pienamente “contemplativo-formali”). Nonostante la forte sollecitazione, il legame tra forma e contenuto rimane tuttavia saldo, tanto che l’una guadagna in vigore quanto più l’altro ne asseconda il movimento stilizzante.

⁴⁹⁷ Cfr. A. Ardivino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2001, pp. 39-42.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 42. Corsivo presente nel testo.

“stile-Antonioni” Cuccu ricorre in tal senso alla nozione di «“esternità” della camera rispetto all’azione che implica [...] la consapevolezza della presenza di uno sguardo di cui la percepibilità della camera è la funzione concreta»⁴⁹⁹. Si ritiene che tale nozione possa illustrare in modo efficace questa peculiare tendenza autoriflessiva che, pur sovvertendo l’ordine «formale, percettivo [...] ed estetico-culturale», non intende disfarsi del modello drammatico, ma amplificare le qualità *fotogeniche* del cinema⁵⁰⁰. In parallelo rispetto all’azione mimetica – intesa nell’accezione di arco narrativo tracciato in funzione dello *storytelling* – si sviluppa una «autobiografia visiva» che svela una peculiare «sensibilità ottica»⁵⁰¹ senza la cui esistenza la politica degli autori sarebbe stata di fatto inconcepibile. Non c’è opposizione tra “cinema dell’immagine” – visivo – e “cinema del reale”, bensì scarto parallattico. Non bisogna pertanto cadere nell’errore di ritenere la sospensione contemplativa, senza dubbio più ricorrente che altrove nel cinema estremorientale, la spia di un’ontologia alternativa a quella occidentale: un’ontologia, di conio semio-baziniano, capace di piegare persino il figurale (Deleuze) alla significazione, laddove invece il “cinema estremorientale come metodo” dovrebbe gettare luce sui caratteri a-drammaturgici dell’immagine. Come scrive Cuccu parafrasando Ejzenštejn: «Il cinema della figurazione» – quello che poco sopra è stato definito “cinema dell’immagine” – «non coincide e non è esaurito dalla drammaturgia filmica, che ne rappresenta solo una forma di specificazione storica»⁵⁰².

Sovente, anche sulla scia delle dichiarazioni di alcuni registi, si tende a sottolineare le profonde consonanze stilistiche tra il cinema antonioniano e quelli estremorientali, facendo soprattutto riferimento alla condivisione di una vocazione formalista e alla dilatazione temporale che genera la sospensione contemplativa. In entrambi i casi l’episodicità formalista di queste forme cinematografiche si manifesterebbe a discapito dell’unità drammatica. In questa analisi non trova però

⁴⁹⁹ L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 89. Corsivo presente nel testo.

⁵⁰⁰ Il termine è da intendere nel senso conferito da Delluc e già ampiamente esplorato negli studi condotti nella prima metà del XX secolo: si pensi, tra gli altri, a Epstein, Balázs, Benjamin e Kracauer.

⁵⁰¹ Le due espressioni sono impiegate da L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., pp. 98-100.

⁵⁰² *Ivi*, p. 126.

posto l'attenzione rivolta alla «*durata dell'emozione visiva*»⁵⁰³, la quale spesso detta i tempi della “rappresentazione”, sancendone eventualmente l'attenuazione. Ciò non implica ovviamente che Antonioni e i suoi “discepoli d'Oriente” siano autori votati al lirismo poiché, nei casi in cui affiora, non si carica di verbalismi poetici, bensì mira al nucleo non drammaturgico dell'azione. Più che essere debole o assente, l'azione è soggetta alla frammentazione, alla dis/continuità (*cut-continuity*, *kire tsuzuki*) che pone l'accento sullo scarto interno ed esterno all'immagine. In tal modo è come se si sviluppasse quella che Lévi-Strauss definisce:

l'idea di un fantastico psicologico, di un'opacità dei moventi umani che è possibile apprendere solo attraverso le sue manifestazioni esteriori e i suoi risultati, senza mai comprendere i veri calcoli psicologici che si svolgono nella testa dei personaggi [...] che sono cose che possono accadere e che in effetti accadono nella realtà⁵⁰⁴.

I motivi e i temi non vengono ordinati ma *giustapposti* grazie alla pratica della dis/continuità. Non ha luogo alcun mescolamento e ogni elemento – sia esso formale e/o drammaturgico – è presentato nella sua “semplicità”⁵⁰⁵. Un elemento è così isolato ricorrendo al *surcadrages*, all'*aperture framing*, all'*à travers*, per impiegare i termini emersi nel corso della trattazione. In questa collocazione isolante, il singolo elemento può farsi carico di una pluralità di significati, i quali emergono con nettezza soltanto nel terzo livello della *mimesis*, il momento che Ricœur definisce di “rifigurazione”, in cui l'inquadratura (nonché la “visione” dell'autore che da essa traluce) incontra lo sguardo di un osservatore empirico. Figure, colori, linee, temi e trame si giustappongono su una superficie piatta, all'insegna di un'astrazione tale da raggiungere «le fondamenta (anche se solo le fondamenta esteriori!) delle cose», come scrive Mondrian in una celebre lettera ad Hans-Peter Bremmer. Facendo riferimento alla nozione di *visione estraniata*

⁵⁰³ *Ivi*, p. 135. Corsivo presente nel testo.

⁵⁰⁴ C. Lévi-Strauss, *L'altra faccia della luna. Scritti sul Giappone*, tr. it. Bompiani, Milano 2015, p. 73.

⁵⁰⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 78-91.

sviluppata da Cuccu, è così possibile tracciare una linea che conduce da Mondrian ad Antonioni e al cinema estremorientale. Tale nozione definisce infatti:

una forma di visione le cui strutture o articolazioni spazio-temporali svolgono una funzione [...] “autorappresentativa”, nel senso che servono a rendere percepibile e a fare protagonista dell’immagine filmica, *l’esperienza visiva che l’autore viene compiendo sul mondo visibile*, nelle sue varie possibilità di articolazioni e di specificazione e dunque nella sua mobilità e pluridirezionalità di relazioni⁵⁰⁶.

Questa visione è inoltre *problematica*, «nel senso che si pone di fronte al proprio materiale come ad una realtà da decifrare»; *libera*, «nel senso che coglie aspetti diversi del mondo visibile, stabilendo dei rapporti di tipo conoscitivo o di tipo “estetico”»⁵⁰⁷; e appunto *autorappresentativa*. In tal senso, l’arte orientale non nullifica il soggetto, ma piuttosto non lo situa al punto di partenza dell’atto creativo né concepisce l’inquadratura in funzione del rinascimentale “occhio del principe”. È nell’autoriflessività del medium cinematografico – nel baluginio sporadico del senso nella trama di forme – che si rivela la “*voluntas*” del soggetto, il quale per conoscerla veramente dovrà rinunciare all’egotismo esasperato e dunque a una tracotante visione antropocentrica.

Far risuonare il pathos delle cose (*mono no aware*) esige la presenza di un s/oggetto: la relazione soggetto/oggetto trasmuta cioè «into the relation aesthetic quality/aesthetic existence and the difference or distance between object and subject is minimised», cosicché «[t]hey play each other in perpetuum mobile»⁵⁰⁸. Ritornando a quanto osservato nel secondo capitolo, la riduzione della distanza tra soggetto e oggetto trova nell’asserzione della bidimensionalità e nell’omissione del piano mediano (*kinzō-gata-kōzu*) una manifestazione letterale. L’immagine è quindi una meta-immagine, poiché riflette sé stessa, essendo il paesaggio al suo interno frutto di giustapposizione di elementi eteroclitici, come accade nei *tanka* o nei *byōbu-uta*, composizioni poetiche che descrivono lo scenario dipinto nei

⁵⁰⁶ L. Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 137. Corsivo presente nel testo.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ K. Asanuma, *Another Aesthetics of the Image*, in K. Sasaki, *Asian Aesthetics*, cit., p. 61.

paraventi (*byōbu*): una descrizione peculiare «from the point of view of an imaginary person painted in this scenery (landscape)»⁵⁰⁹.

In *The Anime Machine*, Thomas Lamarre ha evidenziato come «animation at once works with technology and thinks about technology»⁵¹⁰ e altresì come la composizione dell'immagine animata si basi sulla stratificazione interna di piani giustapposti per salti, di strati scorrevoli (*sliding layers*). Da qui l'idea di un'immagine *multiplanare*, costruita cioè mediante l'impilamento di molteplici strati di disegni. Lo scivolamento laterale dei piani determina infatti un approccio alla raffigurazione del movimento in senso “animetico” oltre che “cinematico”. Il movimento interno dei piani, intenti a scorrere l'uno sull'altro, determina così una forma di dinamismo che non punta tutto sullo svolgimento tramite accostamento, ma cerca di valorizzare il potenziale presente dentro ogni singola immagine. Si ritiene quindi che il ritorno deciso all'analisi stilistico-formale del film proposta in questa sede abbia molto in comune con il riconoscimento della natura “animetica” del cinema (evidentemente presente non soltanto in quello di animazione).

Pertanto, all'effetto grafico ed estetico dell'immagine multiplanare corrisponde una controparte autoriflessiva che è come il trattino (*kireji*, la sillaba che “taglia”) all'interno di un haiku, un separatore che impedisce la fluidità della rappresentazione. Allo stesso modo in cui nella singola inquadratura ci si muove “a scatti”, seguendo il movimento nel suo dipanarsi, così bisogna procedere tra le inquadrature, senza esaltare il peso della dimensione temporale a detrimento di quella *spaziale*. Un approccio unicamente cinematografico ambisce infatti alla *trasparenza*, al nascondimento dei buchi, dei salti, alla resa di una continuità; l'animetismo ha invece molto in comune con il *gioco* interattivo – *inter-play* – tra i livelli dell'immagine, mettendo in risalto «invisible interstices between layers»⁵¹¹. L'impossibile fluidità del tempo nella rappresentazione cinematografica lascia una traccia nello spazio dell'inquadratura e tra i livelli che costituiscono l'immagine, portando nuovamente l'attenzione sulla macchina da presa che costituisce di fatto un ulteriore strato dell'immagine.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ T. Lamarre, *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, p. XXX.

⁵¹¹ *Ivi*, p. XXIV.

Il cinema (estremorientale) è sommamente autoriflessivo poiché predispone «the depiction of the scenery in an aesthetic or imaginary world by an aesthetic or imaginary being»⁵¹². Da qui l'inesauribilità della visione, determinata dal suo essere sostanzialmente asituata, non riducibile a un'unica istanza o a un solo principio ordinatore, bensì presentata mediante giustapposizione. Vero e proprio procedimento stilistico, la giustapposizione è al centro di *The Song of Stone* (1963). Questo importante cortometraggio diretto da Matsumoto Toshio documenta il lavoro degli scalpellini in una cava di pietre dello Shikoku ricorrendo unicamente all'assemblaggio di scatti fotografici, anziché ai filmati. Così, da una parte l'immagine fissa appone un ulteriore strato di immobilità al soggetto "inanimato" – a un elemento resistente che ostacola l'attività levigante dell'uomo –, mentre dall'altra la frammentazione, esaltata dal montaggio e dal commento sonoro, infonde un portentoso dinamismo che dimostra, come sostenuto dagli scalpellini, che le pietre non sono affatto inerti. Tanto che la stessa voce *off* commenta: "Curiosamente, quando la pietra viene tagliata e gli viene conferita una determinata forma, gli scalpellini mormorano ripetutamente: 'La pietra è viva... la pietra è una cosa viva'". L'espressione metaforica giustappone così il silenzio della pietra e quello delle immagini cercando di insufflare in esse il soffio vitale. Mediante alcuni accorgimenti (sfocature, zoom, panoramiche), Matsumoto esalta il cinema in quanto arte del movimento incessante – della continua risacca tra soggetto e oggetto – distinguendola dalla fotografia, su cui tuttavia il cortometraggio si regge: arte tecnica capace di rilevare il più flebile respiro sotto un denso strato minerario o, all'opposto, di cogliere il volto granitico del mare. L'interesse di Matsumoto per la scomposizione, la sovrapposizione e la ricomposizione – che sul piano mimetico ricœuriano corrisponderebbero alla figurazione, configurazione e rfigurazione –, ottenute per mezzo di unità modulari minime è già presente in *The Song of Stone*, ma si intensificherà nel corso degli anni⁵¹³ (Figura 65). Si pensi, ad esempio, al cortometraggio *For My Crushed Right Eye*, noto anche con il titolo *For The Damaged Right Eye* (1968), in cui è sempre più palese l'intento di «depict less an

⁵¹² K. Asanuma, *Another Aesthetics of the Image*, cit., p. 61.

⁵¹³ Tra gli altri si potrebbe fare riferimento a *Shift* (1982), *Sway* (1985) ed *Engram* (1987). Nello stesso periodo, Itō Takashi, studente di Matsumoto alla Kyūshū University of Art and Design, propugna il rinnovamento del cinema strutturale e il suo cortometraggio *Spacy* (1981) entra a far parte della collezione del Centre Pompidou.

object than an era»⁵¹⁴. Vengono presentati simultaneamente più punti di vista, suddivisi in due canali – destro e sinistro – mentre, di tanto in tanto, quello che sembrerebbe uno *split-screen* viene sovrastato da una terza fonte visiva che fa ritrovare lo spettatore dentro un dedalo cubista, sferzato per giunta da movimenti convulsi che assecondano il ritmo martellante di un commento sonoro che combina musica occidentale e orientale, tradizionale e contemporanea, *radio-friendly* e sperimentale. Si consuma così il tentativo disperato degli occhi, come affetti da una variante esacerbata della diplopia, di lavorare in sinergia per ritornare alla logica canonica dello sguardo. È infatti lo stesso Matsumoto a dichiarare: «My creative intent was to disturb the perceptual schema of a dualistic world dividing fact from fiction, men from women, objective from subjective, mental from physical, candidness from masquerade, and tragedy from comedy»⁵¹⁵.

Con una torsione temporale non indifferente e tornando a un *tanka* di Teika («The scent of flowers / Coming from nowhere / Only scents so sweet / Because of the wind / O unbearable dusk of twilight!»), ci si potrebbero porre domande non troppo dissimili: Chi è il soggetto enunciatore di questi versi? Potrebbe coincidere con il soggetto osservatore? Dove situare lo sguardo o, meglio, da dove farlo partire? E se anche un soggetto dovesse detenere il controllo di una simile visione, come potrebbe mai apparire se non rinunciando alla sua corporeità perimetrata e facendosi spazio nel paesaggio e nelle immagini suscitate? Di essa non rimangono altro che le tracce del transito delle “cose” (intese in quanto *bios*⁵¹⁶) sulla sua epidermide.

Quando le “cose” smettono di fungere da «background degli uomini» per essere più vicine a «una natura che esiste parallelamente alla natura umana»⁵¹⁷, si inizia a concepire il paesaggio così come inteso da Berque: un ambiente traiettivo –

⁵¹⁴ A. Gerow, *Documentarists of Japan #9. Matsumoto Toshio*, consultabile online all'indirizzo <https://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html> (ultimo accesso 03/12/2021).

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Si è scelto di fare riferimento al concetto di biomimesi poiché testimonia altresì la vicinanza tra il testo estetico e i sistemi biologici. Afferma Lotman che «le opere d'arte non solo si distinguono per tale loro eccezionale capacità nel conservare e nel trasmettere informazioni [...], ma ammettono anche la possibilità che la quantità di informazione in esse racchiusa aumenti in modo indefinito. Questa proprietà, caratteristica delle sole opere d'arte, conferisce loro tratti non dissimili da quelli propri dei sistemi biologici [...]», J. Lotman, *Tesi sull'arte come sistema secondario di modellizzazione*, cit., p. 76.

⁵¹⁷ M. Okujama, «*Ammesso che un mondo esista realmente*», cit., p. 47.

tran(s)oggettivo – che “tragitta” (*trajecte*) dal soggetto all’oggetto, disattivando il dualismo. Dinanzi alla macchina da presa l’uomo e le cose si presentano in quanto s/oggetti colti in un movimento *biomimetico* e “auto-biografico”. È in tal senso che ne *La notte* (Antonioni, 1961) «Jeanne Moreau nella sua passeggiata senza meta incontra varie “cose”: edifici, il selciato, un razzo, vecchi muri in rovina, macerie e così via...» o, ancora, che *L’eclisse* «sembra un’ode alle cose»⁵¹⁸. Gli uomini e le cose «si pongono sempre sullo stesso orizzonte» e la loro *différance* traluce nella struttura multiplanare dell’immagine, senza che vi sia il predominio di un elemento sull’altro.

In questo *milieu* – così come nell’inquadratura in quanto “luogo” – si palesa la relazione dinamica tra l’uomo e l’ambiente, il “momento strutturale dell’esistenza umana” cui fa riferimento Watsuji e dal cui pensiero parte l’analisi di Berque⁵¹⁹. L’esistenza umana è quindi espressione di *médiance* (*medietas*) che unisce due metà: il corpo animale, nella sua dimensione individuale, e il corpo mediale, nella sua dimensione collettiva ed ecotecnosimbolica. Tale passaggio illustra più chiaramente la duplice connotazione della *trajection*, da una parte connessa alla materialità dei s/oggetti e dall’altra alle rappresentazioni che coinvolgono soprattutto il “paesaggio”. Esso può continuare a essere descritto da una prospettiva geografica, soffermandosi sulle sue caratteristiche fisiche. Tuttavia, il paesaggio è sia presenza nuda, enigmatica nel suo essere radicalmente esposta, sia rappresentazione del processo espressivo, tanto da non poter essere considerato da tutti allo stesso modo.

Così accade con la collina rocciosa, la cui forma ricorda quella di un cane in corsa, ne *Il potere del cane* (Campion, 2021, Figura 66), la quale viene inquadrata senza il timore che questa famelica, divorante connotazione possa venire disattesa sul piano mostrativo-denotativo. Tant’è che le dorsali della collina non restituiscono affatto lo scheletro strutturale di un cane se non ad occhi che hanno imparato a decrittalarla in questo modo. La collina è il controcampo visibile in relazione a un “in campo” negato, invisibile, parte maledetta che infiamma gli animi dei personaggi e

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ Come si è detto nel secondo capitolo, il *fudōsei* (*milieu*) non è tanto un ambiente in quanto oggetto che si contrappone all’uomo, ma paesaggio, più vicino alla nozione heideggeriana di *Dasein*. Cfr. A. Berque, *Offspring of Watsuji’s Theory of Milieu (Fūdo)*, in «GeoJournal», vol. 60, n. 4 (2004), pp. 389-396.

ne condiziona le azioni, mentre esteriormente essi sembrano agire in maniera incoerente, belluina. La vicinanza tra il cowboy crudele e il giovane virgulto può essere stabilita poiché i due vedono nel paesaggio la medesima cosa, comprendendo quindi la controparte invisibile insita nel registro di un dato visibile, di un linguaggio fatto di oggetti, superfici, rilievi, materie, sostanze, corpi sui quali la macchina da presa sembra quasi inciampare o prodigarsi per non relegarli nel fuori campo. Le celebri inquadrature fordiane – *surcadrages* che da un interno buio ritagliano un rettangolo splendente con vista sulla Monument Valley – in questo *mélo-western* perdono la soglia, il piano mediano della veranda, lo spazio che sancisce la possibilità d’apertura al mondo da una posizione ancora privilegiata. La cornice creata da una finestra o da una porta diviene qui vera e propria ostruzione: interiorizzazione di un desiderio (omoerotico, ma anche femminile) che non può essere pienamente estruso, ma che si annida nelle nicchie ombrose dello spazio domestico o, per converso, nella *wilderness* più remota e inaccessibile, a sancirne la sostanziale *equivalenza* simbolica.

La visione autoriflessiva è presente laddove la forza plastico-figurativa del cinema non è piegata all’espressione, ma è dedicata alla messinscena di un processo espressivo che non può risolversi né proporre strategie epistemologiche per cui un termine possa imporsi eclissandone un altro. La teoria del cinema deleuziana – quella che il filosofo francese nomina esplicitamente nel paragrafo conclusivo de *L’immagine-tempo* – ha compreso che, nel corso del Novecento, il cinema ha ospitato il più grande cantiere di disinnescamento dei dualismi e del pensiero binario, operando non direttamente con concetti, ma auto-esponendo le pieghe del proprio “corpo audiovisuale” e offrendole alla moviola analitica dei teorici, i quali hanno osservato – ancor prima di afferrare concettualmente – la sintesi disgiuntiva all’opera, permettendogli di pensare l’impossibilità dopo averla *veduta e sentita*. Si potrebbe persino avere l’ardire di ritenere che la logica del luogo (la dialettica locativa di cui si è parlato nei capitoli precedenti) di Nishida riesca a “completare” con successo la dialettica processuale hegeliana perché soltanto il *momento* della (*audio*)visione può sciogliere le aporie e accettare l’esistenza dell’impossibile, come avviene nei giochi linguistici wittgensteiniani che si rifanno direttamente alla

prassi (ad es. i due muratori nel cantiere delle *Ricerche filosofiche*) e alla “figura” (ad es. immagini bistabili).

Il cinema offre un provvido «rimedio all’astrattezza», fornendo – per via della mimesi – «l’esperienza delle cose nella loro concretezza»⁵²⁰. La mimesi in quanto procedimento autoriflessivo di *de-formazione* e pratica estetizzante di *ri-creazione* determinano quella peculiare forma di distacco e d’intensa partecipazione, quella compresenza di visione dall’esterno e visione dall’interno. Non trattandosi quindi di mera registrazione del reale né di creazione *ex nihilo*, il cinema è innanzitutto “autofigurativo”⁵²¹. Il kracaueriano “fluire della vita” che si riverbera in ogni pagina di un romanzo, transitando continuamente dall’esterno all’interno e viceversa in relazione a un punto di vista, deve passare dalle forche caudine dell’intreccio cinematografico, per quanto esile possa essere la narrazione⁵²². L’analisi stilistico-formale, declinata in direzione della matrice autoriflessiva del cinema, non intende quindi decifrare il contenuto latente o allegorico dell’immagine cinematografica, ma di esaminarla come una sorta di “contro-storia”, una spinta anti-mimetica che è connaturata alla mimesi stessa. Nell’arte il fluire della vita – quello che con Badiou si potrebbe definire “evento” – è frutto di «disegno» che, nel caso del romanzo, riesce a raggiungere un’armonia di montaggio sancita dall’equilibrio tra invisibilità radicale della realtà e dalla visibilità assoluta che promana dal punto di vista del narratore, mentre nel film gli incidenti evenemenziali assolvono «alla funzione di ideogrammi»⁵²³.

Nelle immagini si riconosce cioè la bellezza del movimento e la flagranza dell’azione, mentre si è al contempo consci dell’artificio rispetto al reale visibile, nonché dell’impossibilità di un montaggio armonioso tra la visibilità radicale della realtà e la visibilità relativa che promana da un punto di vista. Nel film l’evento – il vero, l’integrale – affiora tramite la frammentazione dell’azione, ossia mediante il falso, il parziale, il funzionale. Laddove la pratica letteraria può eseguire una sottrazione che produce un disvelamento parziale della realtà inaccessibile, la pratica cinematografica permette unicamente di aggiungere, creando una con-

⁵²⁰ S. Kracauer, *Teoria del film*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1995, p. 425.

⁵²¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, tr. it. Se, Milano 1989.

⁵²² Cfr. S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., pp. 347-391.

⁵²³ *Ivi*, p. 376.

fusione di reami del “visibile” che ha bisogno del *taglio di montaggio* – interno all’immagine (estetizzazione) ed esterno all’immagine (autoriflessione) – per apportare ordine⁵²⁴. In questo regime di visibilità assoluta il montaggio mostra l’inumana umanità del cinema. Il montaggio mimetico confina quindi con il *kire-tsuzuki*, la dis/continuità (*cut-continuity*) che crea legami e giustapposizioni, producendo del nuovo a partire dal già-dato⁵²⁵. Tracciare un orizzonte è innanzitutto un atto *est-etico* che connette le immagini al mondo, le quali, più che rispecchiarlo, lo raccontano, conferendo un ordine che non gli è proprio ma tramite cui è possibile rappresentarne sensitivamente molteplici aspetti; un approccio *est-etico* che può forse avvicinare maggiormente alla realtà storica eludendo le opposizioni binarie e, grazie all’analisi stratigrafica delle immagini, *rintracciare* dei luoghi inter-referenti – *tra* Oriente e Occidente – rimasti sorprendentemente non cartografati.

⁵²⁴ Cfr. J. Gibson, *Fiction and the Weave of Life*, Oxford University Press, Oxford-New York 2007, pp. 69-80.

⁵²⁵ V. cap. I, §4.

Conclusioni

Nei discorsi intorno alle culture e alla produzione artistica dei paesi estremorientali si riscontrano spesso dei passaggi pressoché “procedurali”, delle formule ricorrenti che scandiscono e rendono familiare un universo distante. Permane così sottotraccia un’aderenza ai “fatti” senza che si riesca a entrare in relazione intima con l’oggetto dell’analisi. Tuttavia, tali elementi ricorsivi, anziché creare un clima più familiare da cui avviare poi le riflessioni, possono finire col condurre, in maniera più o meno inconsapevole, verso una teoria più dedita all’arte della *variatio* che alla ricerca «in fondo all’Ignoto, per trovare qualcosa di nuovo», per dirla con Baudelaire. Si tende a guadagnare la posizione di “osservatori lontani”, rischiando però di considerare la proteiforme produzione cinematografica di un’area geografica così estesa come «réservoir ou [l’Occident] déverse sa libido»⁵²⁶, alimentando quel serbatoio chiamato Orientalismo.

Da qui il tentativo di considerare il cinema estremorientale come *metodo*, facendo affidamento non solo sui contributi teorici, ma lavorando direttamente sulle immagini e con le immagini. Una simile impostazione, unita all’oggettiva difficoltà (in fase analitica) di collocazione, avalla la tendenza all’essenzializzazione; laddove invece, come afferma François Jullien, si dovrebbe pensare «in termini di de-coincidenza anziché di “disoccultamento” o “svelamento”», dispensandoci «dall’inutile mistero (ideologicamente sospetto) che il registro heideggeriano del “celato”, “velato”, “nascosto”, “accolto”, riparato conferisce all’originario»⁵²⁷. I dualismi essenzializzanti determinano la perdita di questa dimensione, la dimenticanza dell’apertura originaria e concreta, decostruibile soltanto se presentata secondo una “prospettiva immediata” – che nel caso del cinema corrisponde al massimo della mediazione. È indubbio che l’avvicinamento curioso e lo studio dell’Oriente stiano contribuendo a disattivare ogni idea di essenza e identità precostituite e a individuare come contrassegno della modernità il riconoscimento della «impossibilità di un sistema che pretenderebbe di far concordare tutto»⁵²⁸.

⁵²⁶ J-L. Amselle, *Le sauvage à la mode*, Le Sycomore, Paris 1978, p. 12.

⁵²⁷ F. Jullien, *Il gioco dell’esistenza. De-coincidenza e libertà*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2019, p. 49.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 104.

L'assialità teorizzata da Jaspers non è più il punto di arrivo per i tempi odierni, ma l'evento implicito nel presente ipermediale in cui siamo immersi: pre-visione a partire dal quadro analitico attuale. Se, come affermato in *Origine e senso della storia*, il periodo assiale (800-200 a.C.) fu il momento storico in cui tutte le culture, per quanto distinte e separate, arrivarono a conclusioni simili determinando "l'avvento dell'essere umano nell'intera umanità" (Hersch), la teoria del cinema – che come quella filosofica è una "pratica", direbbe Deleuze – prevede e accelera l'ingresso nella "terza fase" della «storia universale», un percorso che non ha «ancora raggiunto il livello di una realtà storica; è ancora una possibilità dell'avvenire»⁵²⁹. Una potenzialità che, per quanto sonnecchiante o palpitante, innerva l'immagine cinematografica. Dato che, come afferma Bergson, l'immagine si situa a metà strada tra la "cosa" (realismo) e la "rappresentazione" (idealismo), l'analisi filmica cerca di aprire una via d'accesso a una cultura distante per cogliere il significato che traluce dalle forme e dai caratteri specifici delle cinematografie prese in esame e, al contempo, osservare se e come entrino in contatto nel contesto globale.

Per rinvenire caratteri e forme del cinema dell'Estremo Oriente si è scelto di partire da due fenomeni "linguistici" sempre più dilaganti:

- sul versante dei caratteri, si guarda all'estetizzazione, all'accento formalista – per il suo essere comunemente intesa secondo un'accezione negativa, spia di una pulsione stilistica tanto "abbellente" quanto asfittica – presente nel cinema orientale, con l'intenzione, invece, di riportare il concetto alla sua radice ejzenštenjniana, ossia in quanto allontanamento dal realismo volto ad aumentare la forza realistica del film;
- sul versante delle forme, si guarda al metacinema e, più in generale, alle qualità autoriflessive del cinema per erodere le facili distinzioni tra finzione e documentazione, al fine di ripensare di pari passo il concetto di *mimesis*.

Dalla ricorsività di questi due fenomeni ha preso le mosse la parte della ricerca orientata alla creazione di una costellazione di immagini (v. *Appendice*) operando

⁵²⁹ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, tr. it. Mimesis, Milano 2014, pp. 101-104.

direttamente con l'inquadratura. Com'è stato ampiamente sottolineato nel corso della trattazione si è infatti avvertita la necessità di tornare a lavorare a più stretto contatto con le opere, riscoprendo, in un certo senso, il momento induttivo della riflessione analitica. Con il tempismo che lo contraddistingue, nel 2010 il critico statunitense Jonathan Rosenbaum ha pubblicato *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia*⁵³⁰ che, come si evince dal titolo, avverte la “stanchezza del mondo” della critica, della teoria – una teoria non sempre al passo con i tempi dei fatti artistici, per la quale l'emersione di nuove opere non inquadrabili confina con l'inquietante che non si vorrebbe mai destare – e, soprattutto, della modalità di visione analitica del film.

Presagire quali nuovi panni vestiranno le vecchie categorie interpretative si rivela un atteggiamento surrettiziamente passatista, mentre guardare alle “ingenuie” teorie d'anteguerra è forse l'unico vero modo per de-sistematizzare il mondo, di praticare e affrontare il nuovo cinema del e di confine: un cinema senza frontiere, una *Nouvelle Vague* transcontinentale⁵³¹, un mondo in cui i film possono circolare più liberamente mentre, di pari passo, una nuova comunità cinefila dà i natali a una forma di critica intesa in quanto *jiken*, entrando cioè in relazione con le opere intese come “incidenti/eventi singolari”⁵³². Come rilevato da Rancière il potere estetico del cinema risiede nella polivalenza romantica delle immagini e, attraverso la sua prassi analitica, riaccoglie alcuni dei più importanti contributi teorici degli anni Venti: da Epstein a Delluc e Vertov, per citare giusto qualche nome. La torsione ermeneutica e semiotica, verificatasi nei decenni successivi, ha talvolta offuscato il potenziale rivelatorio di queste teorie, idee che hanno accompagnato e, in una certa misura, ispirato la prima età d'oro della storia del cinema. In un periodo storico in cui sono centrali la *flagranza live* e gli *streaming* in diretta si dovrebbero

⁵³⁰ J. Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*, University of Chicago Press, Chicago 2010.

⁵³¹ Cfr. S. Aoyama, *Nouvelle Vague Manifesto; or, How I Became a Disciple of Philippe Garrel*, tr. ing. in «Lola Journal», n. 6, disponibile all'indirizzo <http://www.lolajournal.com/6/manifesto.html> (ultimo accesso 05/02/2022).

⁵³² Questa nozione è stata coniata e teorizzata da Hasumi Shigehiko, il quale vi ricorre abitualmente per analizzare i film. Per una rapida panoramica sulla metodologia dello studioso nipponico si rimanda a A. Gerow, *Introduction to Nouvelle Vague Manifesto*, in «Lola Journal», n. 6, disponibile all'indirizzo http://www.lolajournal.com/6/manifesto_intro.html (ultimo accesso 04/02/2022); A. Martin, *Given to See. A Tribute to Shigehiko Hasumi*, in «Lola Journal», n. 7, consultabile all'indirizzo http://www.lolajournal.com/7/hasumi_martin.html (ultimo accesso 05/02/2022).

riaccogliere tali teorie, le quali tutt'altro che "intempestive", possono incontrare nuovamente il nocciolo utopico dell'immagine cinematografica. Tutto ciò ritornando alla critica e alla filosofia romantiche, le quali, anziché sancire il predominio della soggettività umana, hanno riflettuto sulla sua dislocazione diffusa, sulle sue rifrazioni imprevedibili che cercano un appoggio in un "Nulla" (in quanto altro che resiste alla tirannia del soggetto che vorrebbe ricondurre ogni forma a una base antropomorfa); un Nulla che, proprio per la sua attività di resistenza, presiede alla "produzione" di forme.

La *film theory* dovrebbe dunque ambire a studiare gli effetti per trovare (inventare?) delle cause-concetti. Soltanto in questo modo «l'eccesso dell'effetto rispetto alle sue cause» potrà eventualmente rivelare «retroattivamente» di essere «la causa della sua causa»⁵³³. Oltre a essere temporale, il *loop* è altresì concettuale. Realizzare e analizzare un film si configurano quindi come atti per eccellenza in cui teoria e pratica, pensiero e immagine si fanno indiscernibili. L'impulso tassonomico-valoriale emerge quindi *a posteriori*, in maniera indiretta, poiché si antepone l'analisi formale dell'inquadratura, "luogo" nishidiano entro cui i dualismi si disattivano e in cui le polarità opposte più che approdare a sintesi si presentano giustapposte al suo interno.

Dato che le opere cinematografiche sono dei «dispositifs de pensée plutôt que des beaux objets»⁵³⁴, è necessario considerare la bellezza entro il campo etico dell'esperienza del mondo, un campo che non è necessariamente soggiogato allo sguardo di un soggetto che percepisce un oggetto e lo trova "bello". Da qui il ritorno della nozione di *estetica* cui fanno riferimento Lipovetsky e Serroy e che rivela la promessa etica dell'atto estetico⁵³⁵ attraverso un differente rapporto con l'*Estremo Oriente* tale da produrre un metodo che ambisce a essere però "universale". Un metodo ben predisposto all'incontro inopinato con opere eteroclitiche e nei confronti del "fuori norma"; un rapporto che precede l'attribuzione di "qualità teoriche" sulle quali basare l'interpretazione e l'analisi, come accade più di frequente nella critica cinematografica che in quella accademica. L'analisi estetica si propone insomma di

⁵³³ S. Žižek, *La visione di parallaxe*, tr. it. Il Melangolo, Genova 2013, p. 304.

⁵³⁴ K. Sasaki, *La beauté embellissante*, in «Nouvelle Revue d'esthétique», n. 14, vol. 2 (2014), p. 105.

⁵³⁵ Cfr. B. Saint Girons, *L'atto estetico*, tr. it. Mucchi, Modena 2010.

stare dalla parte delle soppressioni, ma in una direzione differente da quella proposta dagli studi coloniali, ri-scoprendo continenti cinematografici in gran parte ignorati e provando ad andare oltre il semplice ed ecumenico allargamento geografico del canone. Ecco perché, a fianco di quelle formali, si auspica di approfondire le implicazioni estetiche insite nell'adozione di un metodo che fa del cinema estremo-orientale uno strumento per accedere a sistemi inediti di pensiero e, parallelamente, per tornare a interpretare opere già assestatesi all'interno di un paradigma culturale a noi più vicino e far sì che la smania centrifuga ed ex-centrica di immagini soltanto all'apparenza pacificate possa trovare una valvola di sfogo tra le pieghe della forma stilizzata e i raccordi della forma narrata.

Mentre il cinema riscopre la sua credenza nell'*individuale* (non nell'individualismo noncurante), la teoria dovrebbe tornare a essere un esperimento di pensiero, il tentativo di acquisizione di una verità attraverso una serie di ipotesi; una verità che deve rinunciare a un soggetto proferente sempre "a fuoco" e che non può essere onnivalente, ma costantemente – materialisticamente – rinegoziata. Del partire dall'individuale e dunque dall'opera, sacrificando il proprio bisogno di sistematizzazione: del cinema che compone la realtà e della critica che studia e analizza, cantiere aperto che alimenta il pensiero.

Appendice
Atlante delle immagini

Figura 1



Una storia vera (Lynch, 1999)

«Lynch si basa su un fatto realmente accaduto e racconta la storia di Alvin Straight – “*in a straight fashion*” – [...] a prima vista rinunciando al simbolismo abissale: ma è proprio in questo film che le “doppie punte” del reale si increspano ancora più in fretta, fino all’indomabilità»

Figura 2



La donna che visse due volte (Hitchcock, 1958)

La «dimostrazione esemplificativa della presenza della *balade* nel movimento-azione perfetto. Il gesto sospeso e l’inibizione motoria presenti nel cinema hitchcockiano non turbano la struttura mimetica propria delle azioni finalizzate, anzi la esaltano, svelando la natura “finzionale” della forma»

Figura 3



The Day After (Hong, 2017)

«Lontano dalla finzione famelica propria dello *storytelling* che all'insegna dell'anomia tutto fagocita e risputa, il cinema di Hong sposa ben volentieri il problema del punto di vista, con tutte le limitazioni e le sorprese (stilistico-narrative) che comporta»

Figura 4



Burning (Lee, 2018)

«Ogni inquadratura è un terreno di sovrapposizioni che generano scarti, zone di indistinzione al cui incrocio si può “sentire il battito risuonare fino alle ossa”»

Figura 5



Dolls (Kitano, 2002)

«Il “fiore autentico” che non trapassa di cui parla Zeami non esiste in natura, ma appare soltanto nell’arte ed è frutto di un taglio che si raggruma attorno a un *kata*, ossia nell’emersione di “figure stilizzate”, in cui si fondono gestualità e movimento»

Figura 6





Boiling Point (Kitano, 1990)

«Azione e contemplazione palesano icasticamente la loro natura coestensiva e non-oppositiva all'interno di inquadrature che si fanno luogo delle forme e della trasformazione reversibile: l'oggetto per eccellenza della contemplazione si rivela strumento di morte e catalizzatore della sparatoria, momento tipico che contraddistingue gli *action* e i *crime movies*»

Figura 7





Ombre bianche (Ray, 1960)

«La narrazione procede per presentazione di contrasti, elementi che entrano in collisione, producendo attriti dalla forte carica drammaturgica che tuttavia non volgono a sintesi. [...] Non esiste misura comune tra gli inuit e l'uomo bianco e non si approda alla coincidenza degli opposti (caldo/freddo, sinistra/destra, luce/oscurità). Così, al termine del film, mentre Inuk continuerà a vivere a modo suo, l'uomo bianco farà ritorno al villaggio dove la Legge è superiore a chi l'ha inventata»

Figura 8



Introduzione all'antropologia (Imamura, 1966)

«La potenza del gesto di Imamura risiede nel procedere e nel ritrarsi, soprattutto mediante l'inquadratura e le sotto-inquadrature, cornici "artificiali" [...] e all'interno delle quali rientrano *surcadrages*, *décadrages*, *split-screen* diegetici [...] La moltiplicazione di cornici conduce all'indistinzione tra realtà e finzione e, pur contribuendo alla formazione di strati distinguibili a livello visivo, determina la loro con-fusione: la compresenza di istanti, punti di vista e/o emozioni all'apparenza impossibili»

Figura 9



«Ogni episodio si chiude con un "sogno rivelatore" proclamato da un anziano signore che parla per enigmi, fino al momento in cui, pronunciando la formula rituale "E allora...", il suo vaticinio è tranciato brutalmente e lasciato confluire nella puntata successiva»

Paranoia Agent (Kon, 2004)

Figura 10



Lulu on the Bridge (Auster, 1998)

«Una giovane donna, inesperta delle “cose amorose”, è infiammata dall’interesse per un sassofonista cui si avvicina – metaforicamente e apticamente – mediante il goffo tentativo di spacchettare, non appena rientrata a casa, uno dei suoi dischi»

Figura 11



Figura 12



Trentasei vedute del monte Fuji (Hokusai, 1826-1833); *Tokyo Noise* (Petri, Röed e Söderberg, 2002)

«Obiettivo di queste opere non è certamente catturare l'immagine del monte sacro, ma offrirne una "visione" che differisca non solo dalla realtà, ma altresì dalle altre composizioni che costituiscono una serie. [...] Né la macchina o i robot né la realtà stessa sulla quale l'artista opera ambiscono a essere diretta emanazione dello sguardo dell'uomo, sue *copie*: la loro è una nuova esistenza che può semmai svelare qualcosa del sentimento umano»

Figura 13



Erbe fluttuanti (Ozu, 1959)

«Nel *pillow-shot* puro non viene concesso molto spazio al lirismo e, pertanto, non è presente alcun tipo di ostruzione»

Figura 14



Viaggio a Tokyo (Ozu, 1953)

«Images of huge chimneys at a factory; of clothes hung out to dry, of ordinary billboards and neon signs, and of vacant corridors and stairs do not imply any particular meanings. Instead, these things gaze at the sacred protagonists, as well as the audience»

Figura 15



Tarda primavera (Ozu, 1949)

«The image of the vase leads the viewers to interpret its meaning. Ozu-san had always tried to avoid attaching specific meanings to the images in his films; he wanted to leave them ambiguous»

Figura 16



Mandala (Im, 1981)

Si «assiste nel film a una vera e propria “apoteosi” dei *surcadrages* – sovente destabilizzanti nel loro inghiottire anche i due terzi dell’inquadratura – tramite i quali si rammenta che il desiderio voluttuoso, zona d’ombra capace di abbagliare e prosciugare le forze vitali, è sempre in agguato»

Figura 17



Immagini fotografiche appartenenti alla cosiddetta Scuola di Yokohama. Due dei più importanti esponenti sono gli italiani Adolfo Farsari e Felice Beato.

Figura 18



Lo spione (Melville, 1962)



Corea in fiamme (Fuller, 1951)



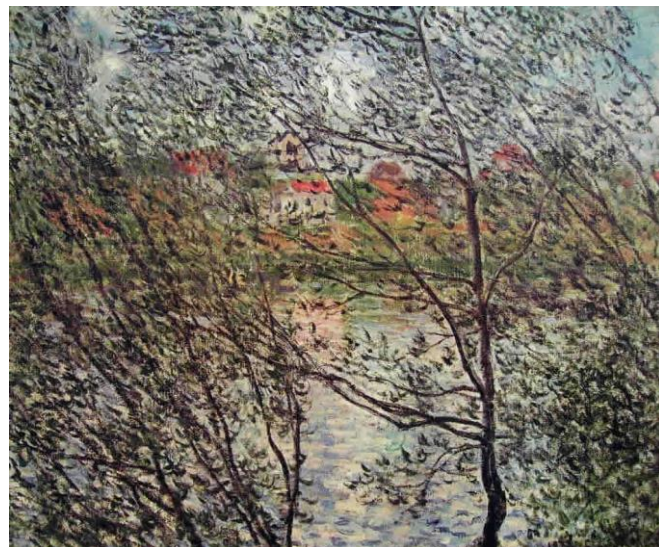
Il grande uno rosso (Fuller, 1980)



Secondo amore (Sirk, 1955)

«Secondo Miyao Daisuke i procedimenti compositivi connotanti sono quelli del *kinzō-gata-kōzu* (strati ravvicinati, in cui antepiano e retro piano prevedono una costruzione drammatica senza il ricorso a piani intermedi che conferiscano una forte impressione di profondità); del *chūkei-datsuraku* (omissione del piano mediano); dell'*en=kin-hō* (divisione tra ante e retro che genera una giustapposizione, uno scarto non sintetizzabile)»

Figura 19



Le rive della Senna attraverso i rami (Monet, 1878)

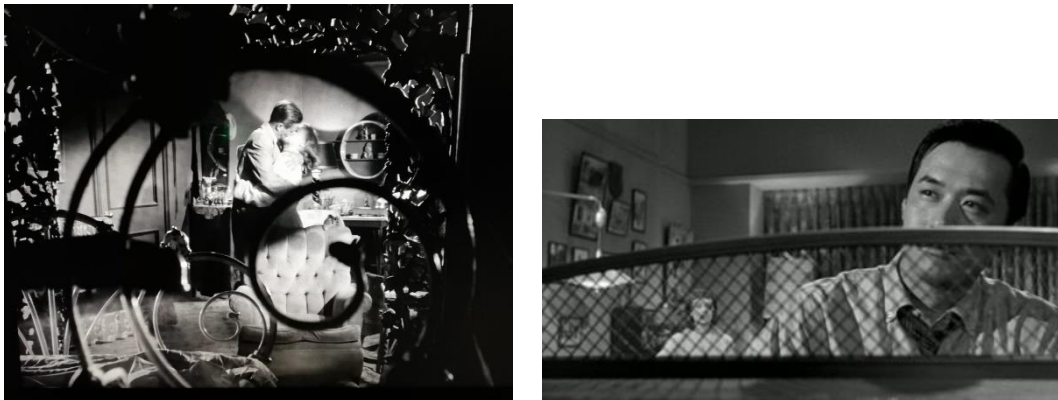
«Allo shock figurativo determinato dall' *à travers* – una composizione che presenta solitamente un antepiano “ostruito” da fronde o s/oggetti quasi a creare una meta-cornice e che Monet e Cézanne mutuavano dagli *ukiyo-e* nipponici – si giunge allo shock culturale prodotto da una visione artistica del mondo per cui, più che l'imparzialità proporzionale e la copia fedele dei fatti del mondo, è centrale la valorizzazione della “transient nature of eyes” e le incessanti trasformazioni di un luogo»

Figura 20



Dalla serie *Cento vedute famose di Edo*: *Il ponte Yatsumi*; *All'interno del santuario Kameido Tenjin*; *Atagoshita e la via Yabu* (Hiroshige, 1856-1858)

Figura 21



Singapore: Intrigo internazionale (Aldrich, 1954); *Il kimono scarlatto* (Fuller, 1959)



L'armata degli eroi (Melville, 1969)

«Per raggiungere un’armonia compositiva interna è necessario ricorrere a dei “prestiti” (*shakkei*) – che possono provenire da lontano, da vicino, dall’alto, dal basso – dall’ambiente circostante»

Figura 22



Willows in Four Seasons (Hasegawa Tōhaku, XVI sec.); *Perché Bodhi Dharma è partito per l'Oriente?* (Bae, 1989)

«Soprattutto nel caso delle vedute, in cui il ricorso a fronde e arbusti posti nell’antepiano è più frequente, Takashina Shūji parla del motivo *shidare* [...]: un gruppo di rami o di fronde cascanti di solito poste nella parte superiore. La loro presenza si fa garante di un «aesthetics of continuity» che «further indicates “the continuity between the painted space and the exterior space”». E, come sottolinea ancora Takashina, la presenza di motivi *shidare* nell’arte europea non è documentabile se non prima degli esperimenti sulla visione à *travers* compiuti da Monet»

Figura 23



Cipressi (Kanō Eitoku, XVI sec.)



Fiori di ciliegio (Kyūzō Tawaraya, XVI sec.)

L’arte giapponese era improntata «al *kire* che si dispiegò nella modernità, a partire dal periodo Momoyama (1573-1603), andando ad accentuare e innovare a livello formale le composizioni, sia nella pittura ornamentale, eseguita su pareti e pannelli divisorii, sia nella

pittura a inchiostro». Piuttosto di frequente si ricorre a una composizione con «l'enorme tronco di un albero che si biforca si erge imponente verso l'alto ed eccede oltre la porta scorrevole, ossia viene "tagliato" in modo brusco»

Figura 24



Patriottismo (Mishima, 1966)

«Lo spazio va verso l'astrazione, mentre al contempo i corpi assumono pose plastiche – si gonfiano, si contorcono, quasi a fluidificare il sangue che sgorgherà – fungendo altresì da ostruzioni [...] La messa in forma realizza quindi il *kata*, «la regolamentazione, ovvero la

stilizzazione formale di un'azione o di una sequenza di azioni». La mimesi, come il *kata*, presuppone il “taglio” della «azione naturale», tale che «i fluidi sentimenti naturali si arrestano nel tempo»

Figura 25



Genji monogatari emaki (XII sec.)

I *Rotoli* illustrati che corredano il *Genji monogatari* «traslano nello spazio il senso basculante che assume la dimensione temporale della narrazione». Per permettere di visualizzare l'interno di spazi chiusi si ricorre al metodo compositivo del *fukinuki yatai* (letteralmente “tetto soffiato via, scoperchiato”), «nel quale viene eliminato il tetto di un edificio e viene raffigurata dall'alto e secondo un certo angolo la scena all'interno di una o più stanze»

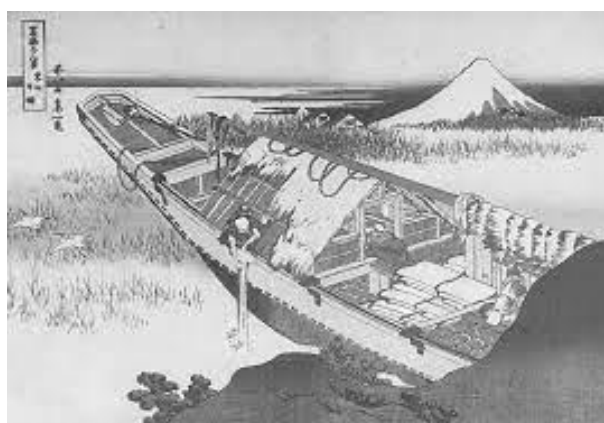
Figura 26



Matsushima (Tawaraya Sōtatsu, XVII sec.)

«In *Matsushima* convivono sia la visione di profilo, in leggera *plongée*, delle acque sia quella “a volo d’uccello” dei gorghi, i cui sobbalzi materici formano – o forse lasciano emergere – il paesaggio. La dimensione ludica (*asobi*) nel tratteggio degli spazi occupa sempre un posto di primaria importanza»

Figura 27

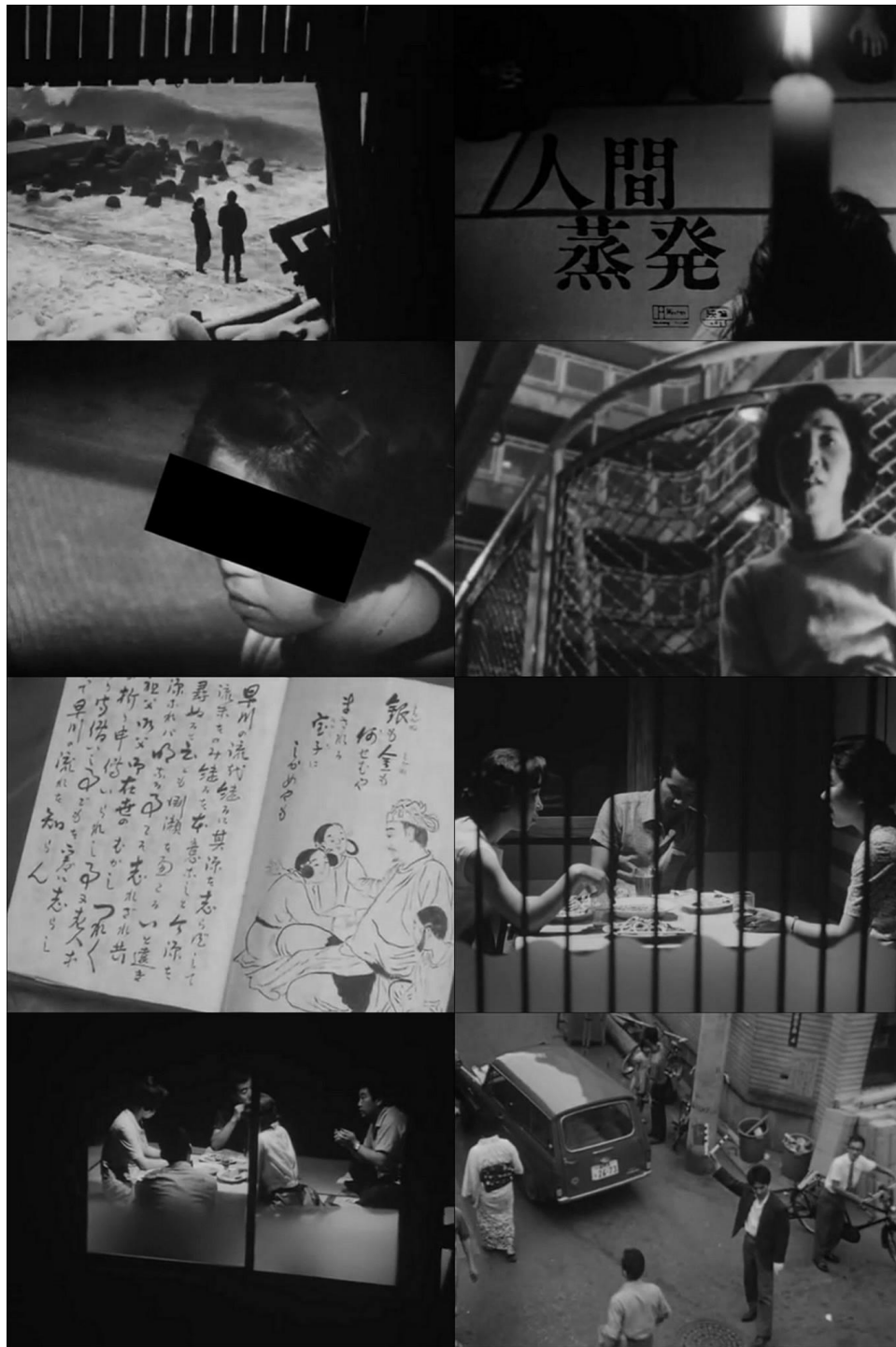


Il monte Fuji da Joshu Uchibori (Hokusai, XVIII sec.)

Pur continuando a rappresentare lo spazio secondo i precetti di ascendenza cinese e mantenendo il punto di fuga al di fuori dell’opera, Hokusai adattava altresì «le regole della prospettiva occidentale». Oltre che punto di riferimento per l’impressionismo europeo, Hokusai è maestro insuperato nella resa visiva del concetto di “sintesi disgiuntiva” tra due

modalità eteroclitiche di rappresentazione dello spazio che riesce a osservare al contempo in due modi diversi. Egli si rivela così precursore di quell'estetica della simultaneità del non-contemporaneo che presiede alla costruzione dell'inquadratura cinematografica.

Figura 28





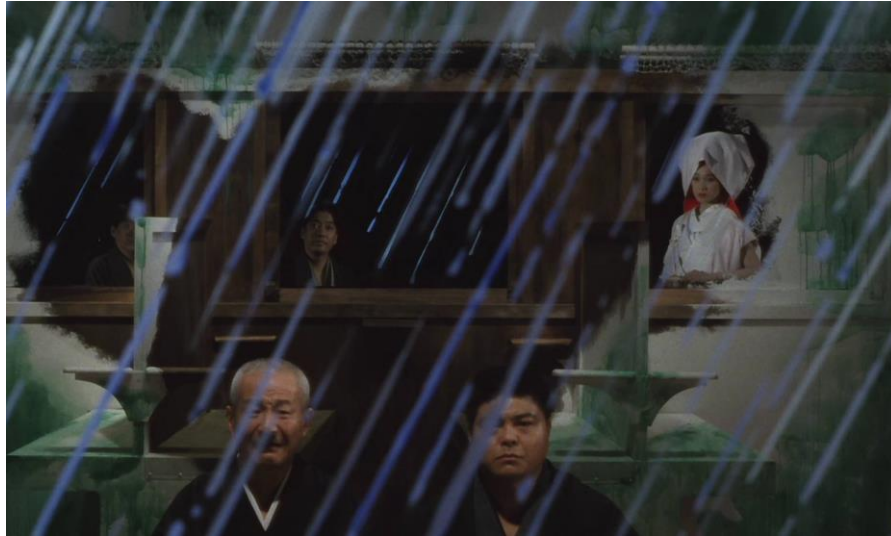
Evaporazione dell'uomo

Le inquadrature che si susseguono presentano così tutti gli stilemi fin qui analizzati: dalla presenza di ostruzioni nell'antepiano alla progressiva cancellazione del piano mediano, dalla spinta problematizzante del processo di visione a una curiosa rimodulazione del *fukinuki yatai* che svela la natura fittizia, posticcia, del set cinematografico. La mimesi non intende celare, naturalizzandolo, l'artificio. Al contrario, esponendolo e irreggimentandolo entro una struttura, si cerca di accostarsi alla viscosità ribollente della vita, poiché soltanto una *forma* può permettere l'emersione di un contenuto.

Figura 29



Figura 30



Barriera di carne – La porta del corpo (Suzuki, 1964); *La farfalla sul mirino* (Id., 1967); *Pistol Opera* (Id., 2001); *Tokyo Drifter* (Id., 1966); *Yumeji* (Id., 1991)

«La curiosità ottica, la dimensione ludica e la logica del dispendio cui si è fatto riferimento a proposito di Hokusai sono dunque centrali nell'organizzazione della messinscena suzukiana»

Figura 31



Tokyo Drifter (Suzuki, 1966); *Serie Y – Junctions* (Yokoo)

Le immagini non possono che biforcarsi. Le più ordinarie intersezioni stradali si caricano di mistero nonostante l'artista si sforzi di mantenere una rigida simmetria in equilibrio tra

due punti di fuga. Quella «mancanza d'interesse per la geometria» cui fa riferimento Katō a proposito dei *Rotoli*, è così fondamentale per conferire «una sensibilità immensa nei confronti della struttura dello spazio»

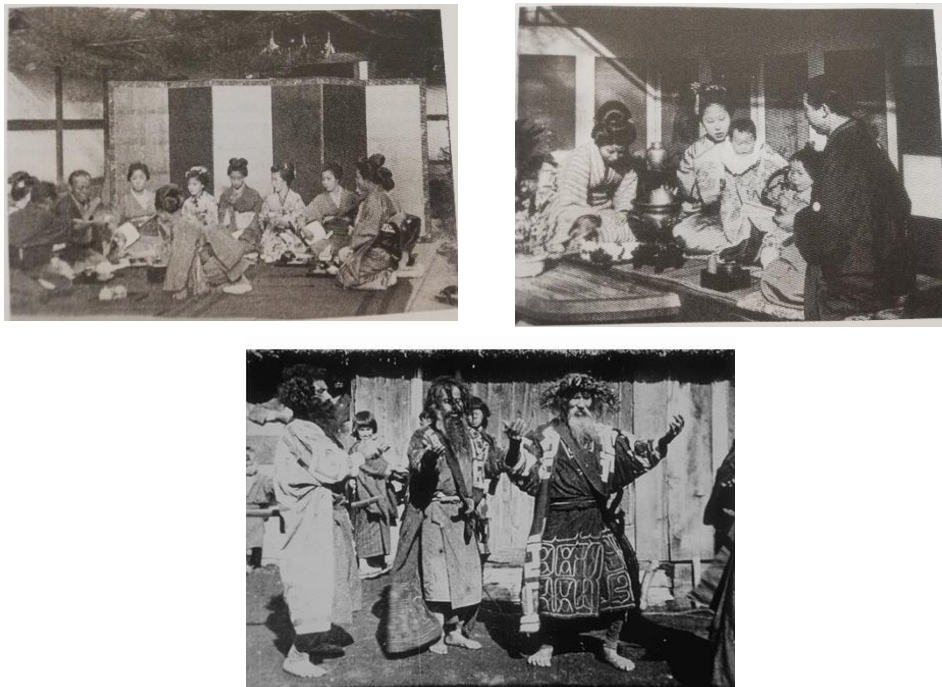
Figura 32



Mauvaises herbes (Girel e Veyre, 1896) ; *Danse japonaise* (Id., 1898-1899)

«Non è un caso se i fratelli Lumière, registi “dalla parte del realismo”, in opposizione alla deriva fantastica di Méliès, sono stati profondamente influenzati dalla pittura impressionista e dallo *japonisme*, poiché i loro piani sequenza sono in verità delle composizioni estetiche a tutti gli effetti»

Figura 33



Diner japonais; Repas en famille ; Les Aïnos à Yeso (Girel e Veyre, 1897)

«Nel loro rapporto con il Giappone – unico paese asiatico, assieme all'Indocina francese, a essere esplorato dalla loro cinepresa – traspare la sensibilità autoconsapevole propria dell'arte cinematografica che permette il transito [...] dall'esposizione monologica (scelta

dell'inquadratura e conseguente adozione di un determinato punto di vista) che apre a una dimensione dialogica. Gli assunti orientalisti ovviamente presenti nelle loro "spedizioni visuali" non sono supinamente avallati [...], ma anche messi in discussione, mediante il confronto con immagini di vita quotidiana che aprono la strada al film saggio e all'attivazione di una sensibilità antropologica»

Figura 34



Il profondo desiderio degli dei (Imamura, 1968)

«Non è possibile [...] creare un'opera documentando – semmai *docu-mentendo*, per parafrasare Agnès Varda – una realtà o costruendo una finzione senza approdare alla struttura narrativa (*mythos*) e persino al mito (*mythos*)»

Figura 35



Dialogo tra un pescatore e un taglialegna (Sesshū, XV sec.)



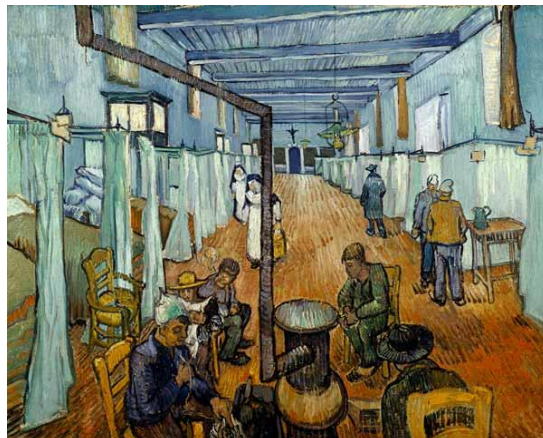
Made in Hong Kong (Chan, 1997)

«Così come la pittura sino-giapponese, all'opposto ad esempio di quella del Canaletto, si discosta dall'osservazione scientifica dell'ambiente, a favore di una vaporosa e parca coloritura volta a valorizzare la bellezza dello spazio bianco rimanente (*yohaku-no-bi*), una simile prospettiva è altresì presente nella poesia»

Figura 36



Il cortile dell'ospedale di Arles (Van Gogh, 1889)



Corsia dell'ospedale di Arles (Van Gogh, 1889)

«L'inquadratura, la cornice, esiste per mirare all'indipinto (*Ungemalten*), come accade nelle due opere di Van Gogh ambientate nell'ospedale di Arles»

Figura 37



Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel (1897-1898)

La «posizione inclinata della macchina da presa, la griglia dell'ascensore, la cui nerezza aggredisce l'antepiano del quadro quasi a minacciare le figure sullo sfondo creando al contempo curiose sotto-inquadrature»: «A pochi anni dalla sua nascita, il cinema dimostra una notevole consapevolezza autoriflessiva, comprendendo l'importanza primaria dell'inquadratura»

Figura 38



Eros + Massacre (Yoshida, 1969)

Attraverso queste inquadrature si constata agevolmente «quanto l'influsso profondo delle arti tradizionali sia rilevante nella composizione delle inquadrature e, altresì, il modo in cui tali scelte compositive determinano un lavoro peculiare sul movimento-tempo dell'opera. [...] Con *Eros + Massacre* è possibile dimostrare la natura coestensiva di diegesi, forma della narrazione e messa in quadro. si verifica una sorta di "congestione temporale" in cui nel divenire coesistono almeno due differenti *hic et nunc*, grazie alle qualità sintetiche dell'arte che permette la simultaneità del non simultaneo»

Figura 39



Mishima – Una vita in quattro capitoli (Schrader, 1985)

La «*mimesis praxeos* è incentrata sulla resa della naturalezza dell'espressione e del sentimento (interiore) attraverso quanto viene descritto (paesaggio, tempo, ecc.). Tale naturalezza, fondata su un complesso gioco di realtà e rappresentazione, può essere espressa soltanto mediante una forma adeguata. E il taglio – la frammentazione di aspetti eteroclitici che vengono ricombinati – dona naturalezza»

Figura 40



The Night is Short, Walk On Girl (Yuasa, 2017)

«Nella sua artificiosità radicale, l'ontologia dell'animazione rivela quanto il cinema abbia a che fare con la plasticità, con l'arte di far percepire l'essenza reale delle cose, essenza che spesso non si esaurisce nel "pezzo" di visibile che abita l'inquadratura. Perché se il visibile è ciò che *abita* l'inquadratura, l'atmosfera è ciò che lo *anima*»

Figura 41



Laputa – Castello nel cielo (Miyazaki, 1986)

La "curiosità ottica" porta a scoprire «lo spazio multiplanare entro l'inquadratura e a osservare le ricadute spaziali di una temporalità sempre più imbizzarrita»



Il castello errante di Howl (Miyazaki, 2004)

Figura 42



Farewell to the Summer Light (Yoshida, 1968)

“Sono soltanto un paesaggio che ti scorre davanti”: I «personaggi, spesso ripresi come punti di colore entro campi lunghi e lunghissimi [...] al fine di sottolineare quanto il desiderio di progettare e abitare un paesaggio rappresenti l’unico tentativo per colmare una distanza di fatto inattuabile. I due giapponesi non riescono infatti ad amarsi superando le tribolazioni della modernità»

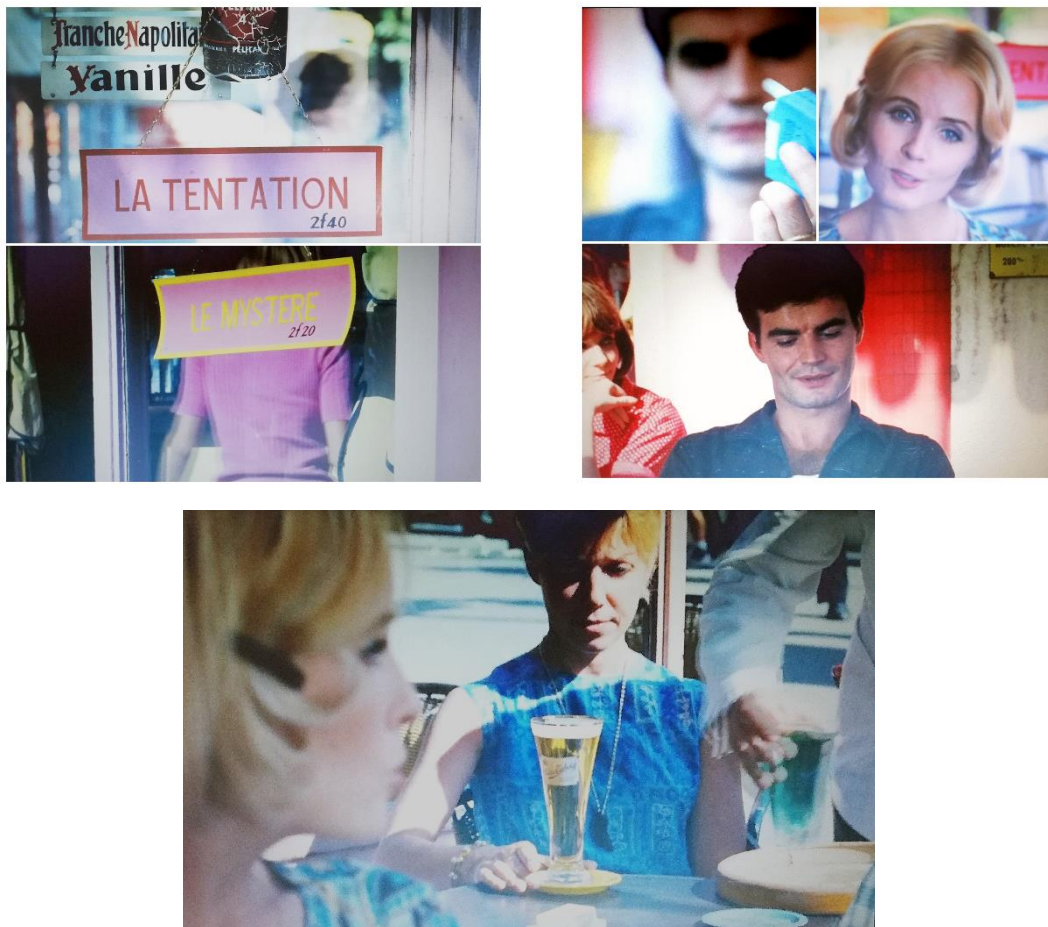
Figura 43



Nightfall (Benning, 2012)

La dimensione d'orizzonte (quella che Husserl chiama *Horizonthaftigkeit*) è il luogo in cui si disvela il s/oggetto, la cui apparizione «occurs through the provisional exhibition of its “aspects” and “sides”; that is, through a partial appearance»

Figura 44



Il verde prato dell'amore (Varda, 1965)

«Sul piano drammaturgico l'azione si stinge in una contemplazione che anziché placare i tormenti apre uno squarcio che una contro-azione subitanea (la proposta di un secondo appuntamento) tende invece a ricucire, facendo progredire la storia e conducendo all'adulterio»

Figura 45



L'eclisse (Antonioni, 1962)

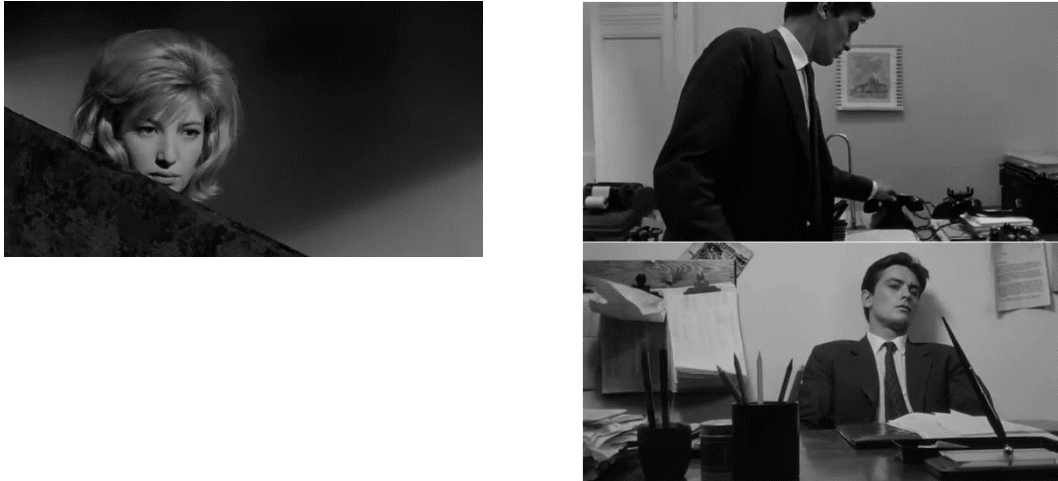
«La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y a pas des lignes dans la nature où tout est plein» (Balzac)

Figura 46



«I personaggi non possono staccarsi completamente dal loro *milieu* e, anche nel caso in cui scompaiano, restano impigliati in uno stacco di montaggio o la loro presenza continua ad aleggiare comunque nel corso della narrazione»

Figura 47



Attorno «alla scrivania, mossi dal vento, i fogli con le quotazioni, gli elenchi e tutte le altre scartoffie cominciano una danza fosca, mentre uno stacco ci riconsegna un'immagine di Vittoria, ferma sui gradini della scala, il suo volto quasi ostruito da una trave ruvida e deteriorata. E quello stesso vento porta via Vittoria che sguscia fuori dall'inquadratura ad assecondare il refolo»

Figura 48



«Prima che si perdano le sue tracce tra le complesse geometrie architettoniche dell'Eur, la donna si trova in compagnia di Piero con il quale si intrattiene in fatue schermaglie amorose, interrotte dal suono secco del campanello che li fa ripiombare immediatamente in un'atmosfera alienata, in una lontananza tanto vicina quanto incolmabile. [...] Altri corpi incroceranno la macchina da presa – persino quello di una donna che, vista da tergo, potrebbe essere confusa con Vittoria –, forse “vittime” di una società alienata e abulica. Ma nonostante ciò, non viene mai meno l'interesse dell'autore per i suoi personaggi e per la narrazione mimetica, volta al compimento di azioni frutto di riflessività interiore»

Figura 49



L'armata degli eroi

Figura 50



Frank Costello faccia d'angelo (Melville, 1967)

Figura 51



This Transient Life (Jissōji, 1970)



Angeli perduti (Wong, 1995)

«L'estetizzazione valorizza la *superficie* trasformandola in un ambito del pensiero, una mappatura della vita contemporanea, il tentativo di “planisferizzazione” di una realtà perennemente mutevole, irta di convessità che impediscono di afferrarla. Il potere estetico del cinema si esprime in sommo grado mediante l'estetizzazione che accelera la

trasfigurazione del più banale evento quotidiano senza temere la sua astrazione nella dimensione della metafora e nell'evidenza simbolica»

Figura 52



L'eclisse; Priest of Darkness (Yamanaka, 1936); Il cuore delle cose (Ichikawa, 1955)



Le jene di Chicago (Fleischer, 1952)



La notte (Antonioni, 1961)

«Dato che il procedimento di formazione estetica originato da un soggetto presuppone il confronto con le condizioni esterne, è evidente che l'estetizzazione possiede una forte carica autoriflessiva che guarda non solo alla realtà osservata e sottoposta a una costruzione formale, ma altresì alle sue stesse condizioni di esistenza»

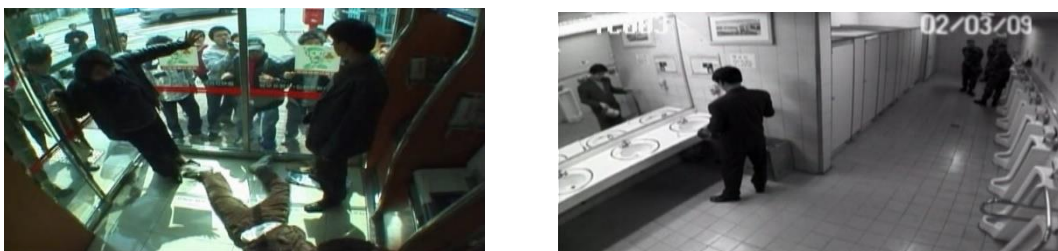
Figura 53



News from Home (Akerman, 1977); *D'Est* (Id., 1993)

Persino il più neutrale tentativo di documentazione di un fatto presuppone la presenza di uno sguardo autoconsapevole tale da rendere «aware of the pen, or brush, or camera» che sta componendo la narrazione

Figura 54



Influenza (Bong, 2004)

La defamiliarizzazione della quotidianità è quindi frutto di un'estetizzazione autoriflessiva, di un montaggio «apertamente associato a un processo attivo ed elaborativo che *disimpasta* le immagini d'archivio dalla loro ideologia sottesa, liberando le potenze di [...] “simboli visuali pre-linguistici”»

Figura 55



Tremble All You Want (Ohku, 2017)

La messinscena deve confrontarsi «tanto con l'azione virtuale quanto con l'azione reale. Sotto il profilo della mimesi, sia ciò che non accade sia ciò che accade deve comunque tradursi in azione, deve *svolgersi*. La dimensione potenziale, virtuale, è così spiegata sia diacronicamente, assecondando il flusso della diegesi, sia sincronicamente, operando sull'organizzazione dello spazio profilmico e sulla composizione dell'inquadratura»

Figura 56



Mr. Klein (Losey, 1976)

«L'opacità dell'opera d'arte sdoppiata – all'apparenza diegeticamente non mimetica e slegata dalla carne – avvia un percorso di sdoppiamento incarnato che caccia fuori da sé il vero Klein per divenire l'uomo qualunque che, ignaro, ha trovato la morte in un campo di

sterminio. Rompendo il senso [...] il trauma riesce a rappresentare la sua stessa irrepresentabilità a prescindere dalla logica linguistica»

Figura 57



Daguerrrotype (Kurosawa, 2016)



To the Ends of the Earth (Id., 2019)

Entrambi i film tracciano «un percorso autoriflessivo che conduce all'atto stesso del fare cinema, attraverso il quale la finzione – impressionata e filmata tante volte quanto necessario [...] – costringe la realtà a insinuarsi e fare infine capolino. Quello di Kurosawa è un metacinema *teorico*, per via di questa spinta sotterranea continua, presente anche quando l'autoriflessività sembra non essere tematizzata nel film»

Figura 58



Le verità (Kore'eda, 2019)

«Il metacinema di Kore'eda si configura come *naturale*. La visione metacinematografica, infatti, è strettamente legata alla “verità” di un corpo incarnato e alle sue molteplici rifrazioni, le quali influenzano profondamente non solo la raffigurazione degli altri personaggi, ma persino la percezione complessiva del mondo, filtrato dagli occhi della protagonista e poi presentato sullo schermo»



Zombie contro zombie (Ueda, 2017)

Figura 59



Lowlife Love (Uchida, 2015)

Il metacinema di Ueda e Uchida potrebbe definirsi «virtuale per il tentativo di forgiare dei punti di vista *emotivi* attraverso la creazione di finzioni che sopperiscano allo scarso potere di presa sul reale dei giovani [...], inventando una linea di fuga che possa far loro tentare di riaccedervi»



Antiporno (Sono, 2016)

Figura 60



The Forest of Love (Sono, 2019); *Red Post on Escher Street* (Id., 2020)

«Più che un espediente codificato, questa forma *giocosa* di metacinema è diventata il suo metodo prediletto per additare la realtà e ad essa riferirsi, coinvolgendo il medium cinematografico in tutta la sua complessità. Non è il cinema a venire *realizzato*, ma la realtà a essere finzionalizzata»

Figura 61





Nothing, dear.



- Oh, look. The lights!
Oh, how beautiful!



Incontriamoci a St. Louis (Minnelli, 1944)

«Il flebile sogno del padre [...] è deprivato di ogni accensione cromatica e movimento sinuoso, mentre al contrario gli orpelli stilistici deflagrano inarrestabili nella porzione di mondo che circonda Esther. Il desiderio indotto paterno assume [...] le fattezze di un'ombra sempre più ingombrante che rischia di oscurare Saint Louis, la patria americana della fiera e delle luci. Esther è invece una creatura che irradia luce [...] Per lei il corteggiamento è scandito da una sapiente direzione delle luci che possono essere spente senza che il mondo venga inghiottito dalle tenebre. È così la messinscena autoriflessiva a tenere le fila di una "storia" che si fa sempre più sfrangiata; ed è il luore del sogno creatore di Esther ad accendere tutta la città e a riconvertire l'ombra del padre in un corpo di luce pienamente consapevole. [...] Lo splendore estetizzante che rimpolpa le inquadrature rendendole oggetto di contemplazione non si risolve nella stasi dello sguardo che le osserva irretito, ma si riconverte in catalizzatore diegetico, impronta dell'autore e della protagonista del suo film [...]»

Figura 62



Souls on the Road (Murata, 1921)

Le opposizioni si annullano nel segno dell'*equivalenza*, intesa in senso rancieriano. Attraverso l'impilamento di piani molteplici all'interno di una stessa inquadratura coesistono la felicità degli innamorati (nel retropiano) e la morte solitaria (nell'antepiano), la sopraffazione più brutale e la dolcezza più disarmante.

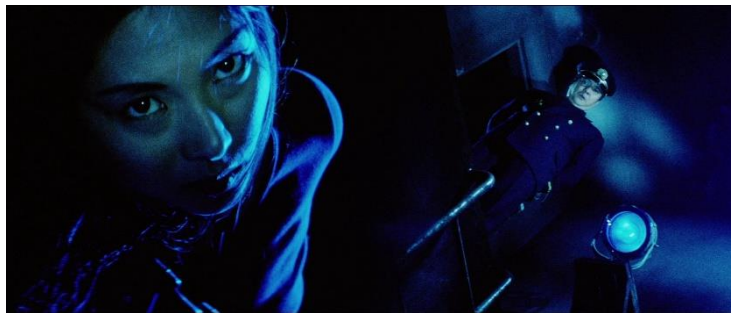
Figura 63



This Transient Life



Il colore del melograno (Paradžanov, 1969)



Female Prisoner #701: Scorpion (Itō, 1972)

La capacità riflessiva «non si risolve nella duplice predisposizione al rispecchiamento e all'introspezione psicologizzante – esplicantesi in modo unidirezionale tale da coinvolgere esclusivamente il Soggetto –, ma si manifesta durante il processo in cui il rapporto soggetto-oggetto non è più garanzia di osservazione scientifica obiettiva, poiché i due termini si stingono nel *s/oggetto*: un movimento autopoietico frutto di un taglio (*kire*)»

Figura 64



L'arpa birmana (Ichikawa, 1956)



Fuochi nella pianura (Ichikawa, 1959)



Il grido (Antonioni, 1957)



Fuochi nella pianura



Il grido



Vendetta di un attore (Ichikawa, 1963)



L'avventura (Antonioni, 1960)

«Più che “cosa tra le cose”, affogata nel mare dell’incomunicabilità, la figura umana abbraccia la propria natura di s/oggetto, fermandosi a metà strada tra la visione “patetizzante” di Ichikawa e quella “formante” di Antonioni»

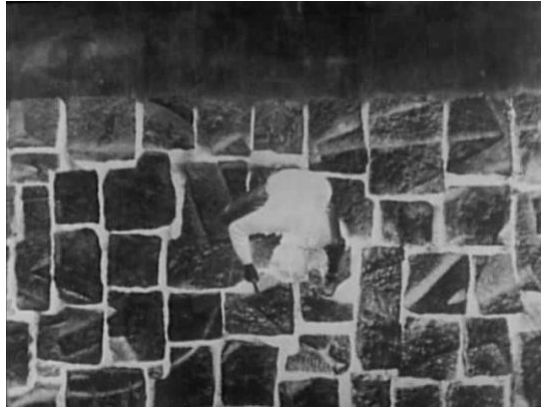


Figura 65



The Song of Stone (Matsumoto, 1963); *For My Crushed Right Eye* (Id., 1968)

«Quando le “cose” smettono di fungere da «background degli uomini» per essere più vicine a «una natura che esiste parallelamente alla natura umana», si inizia a concepire il paesaggio così come inteso da Berque: un ambiente traiettivo – tran(s)oggettivo – che “tragitta” (*trajecte*) dal soggetto all’oggetto, disattivando il dualismo. Dinanzi alla macchina da presa l’uomo e le cose si presentano in quanto s/oggetti colti in un movimento *biomimetico* [...]»

Figura 66



Sentieri selvaggi (Ford, 1956)



Il potere del cane (Campion, 2021)

«Le celebri inquadrature fordiane – *surcadrages* che da un interno buio ritagliano un rettangolo splendente con vista sulla Monument Valley – in questo *mélo-western* perdono la soglia, il piano mediano della veranda, lo spazio che sancisce la possibilità d'apertura al mondo da una posizione ancora privilegiata. La cornice creata da una finestra o da una porta diviene qui vera e propria ostruzione: interiorizzazione di un desiderio (omoerotico, ma anche femminile) che non può essere pienamente estruso, ma che si annida nelle nicchie ombrose dello spazio domestico o, per converso, nella *wilderness* più remota e inaccessibile, a sancirne la sostanziale *equivalenza* simbolica. [...] La mimesi in quanto procedimento autoriflessivo di *de-formazione* e pratica estetizzante di *ri-creazione* determinano quella peculiare forma di distacco e d'intensa partecipazione, quella compresenza di visione dall'esterno e visione dall'interno»

Filmografia

A Chiara (Carpignano, 2021)
A Time to Live, a Time to Die (Hou, 1985)
Un affare di famiglia (Kore'eda, 2018)
Agonia sui ghiacci (Griffith, 1920)
AKA Serial Killer (Adachi, 1969)
Un americano a Parigi (Minnelli, 1951)
Le amiche (Antonioni, 1955)
An Unusual Summer (Aljafari, 2020)
Angeli perduti (Wong, 1995)
L'anno scorso a Marienbad (Resnais, 1961)
Anonimatografo (Gioli, 1972)
Antiporno (Sono, 2016)
L'armata degli eroi (Melville, 1969)
L'arpa birmana (Ichikawa, 1956)
L'avventura (Antonioni, 1960)
Barriera di carne – La porta del corpo (Suzuki, 1964)
I bassifondi (Kurosawa, 1957)
Il bel matrimonio (Rohmer, 1982)
Black Lizard (Fukasaku, 1968)
Black Mirror (Brooker, 2011-2019)
Boiling Point (Kitano, 1990)
Brother (Kitano, 2000)
Burning (Lee, 2018)
Capone Cries a Lot (Suzuki, 1985)
Il castello errante di Howl (Miyazaki, 2004)
Città dolente (Hou, 1989)
Città dolente (Hou, 1989)
Close-Up (Kiarostami, 1990)

Il colore del melograno (Paradžanov, 1969)
Corea in fiamme (Fuller, 1951)
Il cuore delle cose (Ichikawa, 1955)
D'Est (Akerman, 1993)
Daguerrotype (Kurosawa, 2016)
Dans la ville blanche (Tanner, 1982)
Danse japonaise (Girel, Veyre, 1898-1899)
Il demone in pieno giorno (Ōshima, 1966)
Deserto rosso (Antonioni, 1964)
Diner japonais (Girel, Veyre, 1897)
Dolls (Kitano, 2002)
La donna che visse due volte (Hitchcock, 1958)
Ecco l'impero dei sensi (Ōshima, 1976)
L'eclisse (Antonioni, 1962)
Engram (Matsumoto, 1987)
Eraserhead (Lynch, 1977)
Erbe fluttuanti (Ozu, 1959)
Eros (Wong, Antonioni, Soderbergh, 2004)
Eros + Massacre (Yoshida, 1969)
Essere John Malkovich (Jonze, 1999)
Evaporazione dell'uomo (Imamura, 1967)
Farewell to the Summer Light (Yoshida, 1968)
La farfalla sul mirino (Suzuki, 1967)
Female Prisoner #701: Scorpion (Itō, 1972)
Flowers of Shanghai (Hou, 1998)
For The Damaged Right Eye (Matsumoto, 1968)
Frank Costello faccia d'angelo (Melville, 1967)
Il fratello minore (Ichikawa, 1960)
Il funerale delle rose (Matsumoto, 1969)

Fuochi nella pianura (Ichikawa, 1959)
Una generazione di tatuati (Suzuki, 1965)
Giglio infranto (Griffith, 1919)
Il grande uno rosso (Fuller, 1980)
Il grido (Antonioni, 1957)
La guerra è finita (Resnais, 1966)
Hana-bi (Kitano, 1997)
Heroic Purgatory (Yoshida, 1970)
Hiroshima mon amour (Resnais, 1959)
Hong Kong Express (Wong, 1994)
Identificazione di una donna (Antonioni, 1982)
In Another Country (Hong, 2012)
Incontriamoci a Saint Louis (Minnelli, 1944)
Inflatable Sex Doll of the Wastelands (Yamatoya, 1967)
Influenza (Bong, 2004)
Inland Empire (Lynch, 2006)
Intolerance (Griffith, 1916)
Introduzione all'antropologia (Imamura, 1966)
Le jene di Chicago (Fleischer, 1952)
Il kimono scarlatto (Fuller, 1959)
L'amour à mort (Resnais, 1984)
L'Atalante (Vigo, 1934)
La femme du Gange (Duras, 1974)
Il ladro di orchidee (Jonze, 2002)
Laputa – Castello nel cielo (Miyazaki, 1986)
Les Aïnos à Yeso (Girel, Veyre, 1897)
Like You Know It All (Hong, 2009)
Lowlife Love (Uchida, 2015)
Lulu on the Bridge (Auster, 1998)

Made in Hong Kong (Chan, 1997)
Il maestro burattinaio (Hou, 1993)
Mahjong (Yang, 1996)
Mandala (Im, 1981)
Martial Law (Yoshida, 1973)
Mauvaises herbes (Girel, Veyre, 1896)
Melodie zigane (Suzuki, 1980)
Mishima – Una vita in quattro capitoli (Schrader, 1985)
Mommy (Dolan, 2014)
Mr. Klein (Losey, 1976)
Muriel, il tempo di un ritorno (Resnais, 1963)
News From Home (Akerman, 1977)
Nightfall (Benning, 2012)
La notte (Antonioni, 1961)
Notte e nebbia (Resnais, 1955)
Ombre bianche (Ray, 1960)
Outrage (Kitano, 2010-2017)
Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel (Lumière, 1897-1898)
Paranoia Agent (Kon, 2004)
Parasite (Bong, 2019)
Patriottismo (Mishima, 1966)
Perché Bodhi Dharma è partito per l'Oriente? (Bae, 1989)
Il piccolo Cheung (Chan, 1999)
Pistol Opera (Suzuki, 2001)
Il potere del cane (Campion, 2021)
Priest of Darkness (Yamanaka, 1936)
Professione: reporter (Antonioni, 1975)
Il profondo desiderio degli dei (Imamura, 1968)
Quarto Potere (Welles, 1941)

Rashōmon (Kurosawa, 1951)
Red Post on Escher Street (Sono, 2020)
Repas en famille (Girel, Veyre, 1897)
Secondo amore (Sirk, 1955)
Sentieri selvaggi (Ford, 1956)
Shift (Matsumoto, 1982)
Silence (Scorsese, 2016)
Singapore: Intrigo internazionale (Aldrich, 1954)
Smoking/No Smoking (Resnais, 1993)
Le sorelle di Gion (Mizoguchi, 1936)
Souls on the Road (Murata, 1921)
Spacy (Itō, 1981)
Lo spione (Melville, 1962)
Squid Game (Hwang, 2021)
Sto pensando di finirla qui (Kaufman, 2020)
Una storia vera (Lynch, 1999)
Sway (Matsumoto, 1985)
Synecdoche, New York (Kaufman, 2008)
Takeshis' (Kitano, 2005)
Tarda primavera (Ozu, 1949)
Il teatro delle illusioni (Suzuki, 1981)
Tesnota (Balagov, 2017)
The Assassin (Hou, 2015)
The Day After (Hong, 2017)
The Fang in the Hole (Suzuki, 1979)
The Forest of Love (Sono, 2019)
The Lonely Villa (Griffith, 1909)
The Longest Summer (Chan, 1998)
The Night is Short, Walk On Girl (Yuasa, 2017)

The Song of Stone (Matsumoto, 1963)
The Story of Film – An Odyssey (Cousins, 2011)
The Woman Who Ran (Hong, 2020)
This Transient Life (Jissōji, 1970)
To the Ends of the Earth (Kurosawa, 2019)
Tokyo Drifter (Suzuki, 1966)
Tremble All You Want (Ohku, 2017)
Vendetta di un attore (Ichikawa, 1963)
Il verde prato dell'amore (Varda, 1965)
Le verità (Kore'eda, 2019)
Viaggio a Tokyo (Ozu, 1953)
Violent Cop (Kitano, 1989)
Week End – Una donna e un uomo da sabato a domenica (Godard, 1967)
Woman on the Beach (Hong, 2006)
Yumeji (Suzuki, 1991)
Zatōichi (Kitano, 2003)
Zombie contro zombie (Ueda, 2017)

Bibliografia

AA.VV.

1956 *Cannes 1956*, in «Cahiers du cinéma», n. 60.

ABBAS, A.

1994 *The New Hong Kong Cinema and the "Déjà disparu"*, in «Discourse», vol. 16, n. 3, pp. 65-77.

ADORNO, T.W.

1970 *Ästhetische Theorie* (tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009).

AGAMBEN, G.

1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino.

2005 *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza.

AMIS, M.

1990 *Time's Arrow: or the Nature of the Offence* (tr. it. *La freccia del tempo*, Einaudi, Torino 2010).

AMSELLE, J-L.

1978 *Le sauvage à la mode*, Le Sycomore, Paris.

ANG, I.

2014 *Not yet Post-Asia. Paradoxes of Identity and Knowledge in Transitional Times*, in «Asian Cinema», vol. 25, n. 2, pp. 125-137.

ANGELUCCI, D.

2012 *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata.

ARDOVINO, A.

2001 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo.

ARISTOTELE

2008 *Poetica*, tr. it. a cura di P. Donini, Einaudi, Torino.

ATTISANI, A.

2012 *Della mimesis, in forma di primo editoriale*, in «Mimesis Journal», vol. 1, n. 1, pp. 1-10.

AUERBACH, E.

1946 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000).

BACHELARD, G.

1957 *La poétique de l'espace* (tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006).

BADIOU, A.

1998 *L'être et l'événement* (tr. it. *L'essere e l'evento*, tr. it. Mimesis, Milano 2018).

2015 *À la recherche du réel perdu* (tr. it. *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano 2016).

BAI, R.

1996 *Brecht and China. A Mutual Response*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Warwick nell'ottobre dello stesso anno.

BALZAC, H.

1831 *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Flammarion, Paris 1981.

BARTHES, R.

1970 *L'Empire des signes* (tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2002).

1977 *Fragments d'un discours amoureux* (tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2004).

2003 *La Préparation du roman I et II: Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980* (tr. it. *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, Mimesis, Milano 2010).

BATAILLE, G.

1929-31 *Documents* (tr. it. Dedalo, Bari 1974).

1957 *L'Erotisme* (tr. it. *L'erotismo*, Se, Milano 2017).

1976 *Conférences 1951-1953* (tr. it. *Conferenze sul non sapere e altri saggi*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998).

BAZIN, A.

1958-62 *Qu'est-ce que le cinéma?* (tr. it. parz. *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1999).

BENJAMIN, W.

2004 tr. it. *La mano fortunata. Una conversazione sul gioco*, in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, vol. 6, Einaudi, Torino.

2016 tr. it. *La via al successo in tredici tesi*, Henry Beyle, Milano.

BERNARDI, J.

2001 *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit.

BERNSTEIN, M., STUDLAR, G.

1997 (a cura di) *Visions of the East. Orientalism in Film*, Rutgers University Press, New Brunswick.

BERQUE, A.

2004 *Offspring of Watsuji's Theory of Milieu (Fūdo)*, in «GeoJournal», vol. 60, n. 4, pp. 389-396.

2008 *La pensée paysagère*, (tr. ing. *Thinking through Landscape*, tr. ing. Routledge, Abingdon 2013).

2016 *The Perception of Space or a Perceptive Milieu?*, in «L'Espace géographique», vol. 45, n. 2, p. 168-181.

2020 *Descendre des étoiles, monter de la terre*, in M. Rossi, *Indugiare sulla soglia dell'ontologia*, in «Lea», n. 9, pp. 107-128.

BETTINSON, G.

2015 *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai. Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

BIENATI, L.

2003 (a cura di), *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Cafoscarina, Venezia.

BIENATI, L., RUPERTI, B., WUTHENOW, A-B., ZANOTTI, P.

2016 (a cura di), *Letterario, troppo letterario. Antologia della critica giapponese moderna*, Marsilio, Venezia 2016.

BLOCH, E.

1930 *Spuren* (tr. it. *Tracce*, Garzanti, Milano 2015)

1951 *Subjekt, Objekt. Erläuterungen zu Hegel* (tr. it. *Dialettica e speranza*, Vallecchi, Firenze 1967).

BOGUE, R., CHIU, H., LEE, Y.

2014 *Deleuze and Asia*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

BOLTER, J.D., GRUSIN, R.

1999 *Remediation: Understanding New Media* (tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2003).

BONNEFOY, Y.

2015 *Sull'haiku*, tr. it. O barra O, Milano.

BORDWELL, D.

1988 *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton.

1995 *Visual Style in Japanese Cinema, 1925-1945*, in «Film History», vol. 7, n. 1, pp. 5-31.

1997 *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London.

2011 *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Irvington Way Institute Press, Madison.

BORDWELL, D., CARROLL, N.

1996 (a cura di) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison.

BORGES, J.L.

2002 *Metafore delle Mille e una notte*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano, pp. 1039-1043.

BORROWMAN, KMETZ, S. M.

2011 *Divided We Stand. Beyond Burkean Identification*, in «Rhetoric Review», vol. 30, pp. 275-292.

BRATU HANSEN, M.

2011 *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (tr. it. *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Lissone 2013).

BRENET, J-B.

2015 *Averroès l'inquiétant* (tr. it. *Averroè l'inquietante. L'Europa e il pensiero arabo*, Carocci, Roma 2019).

BREZZI, F.

2017 *Il gioco come arte o L'arte come gioco*, in «Critical Hermeneutics», n. 1, pp. 251-263.

BURCH, N.

1979 *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

BUSNI, S.

2019 *Avventura o anti-evento? L'amore malato di Antonioni*, in «Fata Morgana», n. 38, pp. 153-159.

CACCIARI, M.

2019 *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino.

CALORIO, G.

2019 *To the Digital Observer. Il cinema giapponese contemporaneo attraverso il monitor*, Mimesis, Milano.

CALVINO, I.

1993 *Le lezioni americane*, Mondadori, Milano.

CANADÈ, A.

2012 (a cura di), *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza.

CARROLL, N.

2008 *The Philosophy of Motion Pictures* (tr. it. *La filosofia del cinema. Dalle teorie del primo Novecento all'estetica del cinema dei nostri giorni*, tr. it. Dino Audino, Roma 2011).

CARTER, C.

2018 *Metafilm. Materialist Rhetoric and Reflexive Cinema*, The Ohio State University, Columbus.

CASETTI, F.

1986 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.

1993 *Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano.

CELLUCCI, C.

2019 *Alcuni momenti salienti della storia del metodo*, in «La Cultura», n. 3, pp. 353-377.

CENTENO-MARTÍN, M.P. MORITA, N.

2020 *Japan Beyond Its Borders. Transnational Approaches to Film and Media*, Seibunsha, Tokyo.

CESSI, V.

1985 *Praxis e Mythos nella Poetica di Aristotele*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 19, n. 1, pp. 45-60.

CESTARI, M.

2018 *L'ambiguità del mondo. La dialettica dell'interazione di Nishida Kitarō*, in «Kervan», n. 22, pp. 273-288.

CHAKRABARTY, D.

2000 *Provincializing Europe* (tr. it. *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2004).

CHASTEL, A.

2001 *Le geste dans l'art* (tr. it. *Il gesto nell'arte*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2008).

CHATMAN, S.

1978 *Story and Discourse* (tr. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano 2010).

CHEN, K.

2010 *Asia as Method. Towards Deimperialization*, Duke University Press, Durham-London.

CHEUNG, E.M.K.

2009 *Fruit Chan's Made in Hong Kong*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009.

CHION, M.

1991 *L'audio-vision. Son et image au cinéma* (tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997).

COMETA, M.

2012 *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

COOK, R.

2010 *An Impaired Eye: Hasumi Shigehiko on Cinema and Stupidity*, in «Revue of Japanese Culture and Society», vol. 22, pp. 130-143.

CORNYETZ, N.

2007 *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature. Polygraphic Desire*, Routledge, London-New York.

CUCCU, L.

1973 *La visione come problema. Forma e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma.

CULP, A.

2016 *Dark Deleuze* (tr. it. Mimesis, Milano 2020).

CUOMO, V.

2007 *Al di là della casa dell'essere*, Aracne, Roma.

DALLA GASSA, M.

2019 "Pure Gesturality". *Exploring Cinematic Encounters through Exotic Dancing*, in «Necsus», vol. 8, n. 2, pp. 149-168.

DALLA GASSA, M., TOMASI, D.

2010 *Il cinema dell'Estremo Oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, Utet, Torino.

DANEY, S.

1986 *Ciné journal 1981-1986* (tr. it. *Ciné journal*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia 1999).

DANIELLOU, S., FIANI, A.

2018 (a cura di), *Les variations Hong Sang-soo*, vol. 1, De l'incidence, Lille.

DE CARO, M., TERRONE, E.

2018 *Per una teoria wittgensteiniana del cinema*, in «Intersezioni», n. 1, pp. 43-58.

DE GAETANO, R.

2002 *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma.

2012 *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa.

DEAMER, D.

2014 *Deleuze, Japanese Cinema and the Atomic Bomb. The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury, New York-London.

DELEUZE, G.

- 1969 *Logique du sens* (tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2016).
- 1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1* (tr. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016).
- 1985 *L'image-temps. Cinéma 2* (tr. it. *L'immagine- tempo. Cinema 2*, tr. it. Einaudi, Torino 2017).
- 2002 *Francis Bacon. Logique de la sensation* (tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004).

DENG, X.

- 1985 tr. it. *Socialismo alla cinese. Scritti e interventi 1977-1984*, Editori Riuniti, Roma.

DESSER, D.

- 1988 *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.

DI STEFANO, E.

- 2014 *Arte e idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Aesthetica Preprint, Palermo.

DONATI, P.

- 2010 *Quale "modernizzazione riflessiva"? Il ruolo della riflessività nel cambiamento sociale*, in «Sociologia e politiche sociali», vol. 13, n. 1, pp. 9-44.

DORFLES, G.

- 1962 *Simbolo, comunicazione e consumo*, Einaudi, Torino.

DOTTORINI, D.

- 2000 (a cura di) *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma.
- 2018 *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano.

DU GAY, P., *et al.*

1997 *Doing Cultural Studies. The Story of Sony Walkman*, Sage, London.

MEISTER ECKHART

1999 *Del distacco*, in Id., *Dell'uomo nobile*, tr. it. Adelphi, Milano.

EISENSTADT, S.N.

2006 *Sulla modernità*, tr. it. Rubbettino, Soveria Mannelli.

EISENSTEIN, S.M.

2016 *Notes for a General History of Cinema*, a cura di N. Kleiman e A. Somaini, Amsterdam University Press, Amsterdam.

EJZENŠTEJN, S.M.

1949 *Film Form* (tr. it. *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003).

EPSTEIN, J.

1974 *Écrits sur le cinéma* (tr. it. *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002).

FAN, V.

2015 *Cinema Approaching Reality. Locating Chinese Film Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

FARNESI CAMELLONE, M.

2016 *Contemporaneità e non-contemporaneità di Ernst Bloch. Una filosofia politica in eredità*, in «Filosofia politica», n. 2, pp. 339-350.

FERRARI, D., PINOTTI, A.

2018 (a cura di) *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Cremona.

FLORENSKIJ, P.A.

1919 *Obratnaya perspektiva* (tr. it. *La prospettiva rovesciata*, Adelphi, Milano 2020).

FOCILLON, H.

1934 *La vie des formes* (tr. it. *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002).

FOUCAULT, M.

1984 *L'usage des plaisirs* (tr. it. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, vol. 2, Feltrinelli, Milano 2011).

FRATTOLILLO, O.

2004 *La nozione di aidagara nel sistema etico di Watsuji Tetsurō. Fūdōsei come geocultura del milieu umano*, in «Il Giappone», vol. 44, pp. 163-195.

FRISCH, S.

2019 *The Aesthetics of Flow and Cut in the Way of Film. Towards Transnational Transfers of East Asian Concepts to Western Film Theory*, in «Arts», vol. 8, n. 3.

FROME, J.

2020 *Intuition, Evidence, and Carroll's Theory of Narrative*, in «Projections», vol. 14, n. 1, pp. 38-57.

FUJITA HIROSE, J.

2018 *Le ciné-capital: d'Hitchcock à Ozu. Une lecture marxiste de Cinéma de Gilles Deleuze* (tr. it. *Il cine-capitale. Il Cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, Ombre corte, Verona 2020).

FURUHATA, Y.

2013 *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham-London.

GALEAZZI, G.

1980 *Azione e contemplazione in J. Maritain*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 72, n. 1, pp. 145-154.

GALLIANO, L.

2004 (a cura di) *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Edizioni Angelo Manzoni, Torino.

GALT, R., SCHOONOVER, K.

2010 (a cura di) *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford University Press, New York.

GARRONI, E.

1995 *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.

GAUDREAULT, A.

1999 *Du littéraire au filmique. Système du récit* (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2006).

GEROW, A.

2010 *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship*, University of California Press, Berkley.

GHILARDI, M.

2019 *La radice del sole. Dieci parole per conoscere meglio il Giappone e noi stessi*, Longanesi, Milano.

GIBSON, J.

2007 *Fiction and the Weave of Life*, Oxford University Press, Oxford-New York.

GIULIANI, A.

2017 *Max Black prima della metafora. La questione della significanza*, in «Estetica. Studi e ricerche», vol. VII, n. 1, pp. 31-44.

GU, M.D.

2005 *Is Mimetic Theory in Literature and Art Universal?*, in «Poetics Today», vol. 26, n. 3, pp. 459-498.

HAN, B.

2002 *Philosophie des Zen-Buddhismus* (tr. it. *Filosofia del buddhismo zen*, Nottetempo, Milano 2018).

2009 *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst der Verweilens* (tr. it. *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Vita e Pensiero, Milano 2017).

2015 *Die Errettung des Schönen* (tr. it. *La salvezza del bello*, Nottetempo, Milano 2019).

HARBORD, J.

2016 *Ex-Centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archeology*, Bloomsbury, London-New York.

HASUMI, S.

1992 *Kantoku Ozu Yasujirō* (tr. fr. *Yasujirō Ozu*, tr. fr. Cahiers du cinema, Paris 1998).

HEGEL, G.F.W.

1837 *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (tr. it. *Lezioni sulla storia della filosofia*, vol. 3, tomo 2, La Nuova Italia, Firenze 1964).

HUYSSSEN, A.

2003 *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Redwood.

IMAMICHI, T.

1974 *L'humanisme, l'expression et l'idée du beau*, in «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, n. 107/108, pp. 128-150.

INOSE, N., SATŌ, H.

2013 *Persona. A Biography of Yukio Mishima*, Stone Bridge Press, Berkeley.

ISER, W.

1991 *Das Fiktive und das Imaginäre* (tr. ing. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993).

ISOZAKI, A.,

2006 *Japan-ness in Architecture*, The MIT Press, Cambridge, MA-London.

IWABUCHI, K.

2002 *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham-London.

JACKSON, A.D. GIBB, M., WHITE, D.

2006 *How East Asian Cinema are Reshaping National Identities. Essays on the Cinemas of China, Japan, South Korea and Hong Kong*, Edwin Mellen, New York.

JAMESON, F.

1989 *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (tr. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, tr. it. Fazi, Roma 2007).

2005 *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (tr. it. *Il desiderio chiamato Utopia*, Feltrinelli, Milano 2007).

JASPERS, K.

1949 *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (tr. it. *Origine e senso della storia*, Mimesis, Milano 2014).

JULLIEN, F.

1992 *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine* (tr. it. *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente*, Laterza, Roma-Bari 2017).

2015 *De l'Être au vivre, Lexique euro-chinois de la pensée* (tr. it. *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Milano 2016).

2017 *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence?* (tr. it. *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, Feltrinelli, Milano 2019).

KAPLAN, D.

2008 (a cura di), *Reading Ricœur*, State University of New York Press, Albany.

KARATANI, K.

1980 *Nihon kindai bungaku no kigen* (tr. ing. *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke University Press, Durham-London 1993).

1983 *In'yu to shite no kenchiku* (tr. ing. *Architecture as Metaphor. Language, Number, Money*, The MIT Press, Cambridge-MA, London 1995).

1998 *Uses of Aesthetics. After Orientalism*, in «boundary 2», vol. 25, n. 2 (1998), pp. 145-160.

2001 *Toransukuritōku: Kanto to Marukusu* (tr. ing. *Transcritique. On Kant and Marx*, The MIT Press, Cambridge, MA-London 2005).

KATŌ, S.

1981 *Form, Style, Tradition. Reflection on Japanese Art and Society* (tr. it. *Arte e società in Giappone*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1991).

KEENE, D.

1988 *The Pleasures of Japanese Literature* (tr. it. *I piaceri della letteratura giapponese*, tr. it. Lindau, Torino 2021).

KERMODE F.

2000 *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, New York.

KHANNA, P.

2019 *The Future is Asian: Commerce, Conflict and Culture in the 21st Century* (tr. it. *Il secolo asiatico?*, Fazi, Roma 2019).

KIKUCHI, Y.

2004 *Japanese Modernization and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Taylor & Francis, London.

KOSAKA, K.

2010 *Vari aspetti del Nulla Assoluto nelle filosofie di Nishida e Tanabe*, a cura di M. Cestari, in «Kervan», n. 7-11, pp. 7-19.

KRACAUER, S.

1960 *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (tr. it. *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1995).

KRAUSS, R.

1993 *The Optical Unconscious* (tr. it. *L'inconscio ottico*, Mondadori, Milano 2008).

KUKI, S.

1930 *Iki no kōzō* (tr. it. *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 1992).

LAGAZZI, P., RICCÒ, M.

2016 (a cura di), *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, BUR, Milano.

LAMARRE, T.

2005 *Shadows on the Screen. Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, University of Michigan, Ann Arbor.

2009 *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

LATOURE, B.

1984 *Les microbes. Guerre et Paix, suivi de Irréductions* (tr. it. *I microbi. Trattato scientifico-politico*, Editori Riunioni, Roma 1991).

LEE, L.

2017 *Japanese Cinema Between Frames*, Palgrave Macmillan, London.

LÉVI-STRAUSS, C.

2011 *L'Autre face de la lune. Écrits sur le Japon* (tr. it. *L'altra faccia della luna. Scritti sul Giappone*, Bompiani, Milano 2015).

LIPOVETSKY, G., SERROY, J.

2013 *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste* (tr. it. *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo 2017).

LOCATI, S., SACCHI, E.

2014 (a cura di), *Il nuovo cinema di Hong Kong. Voci e sguardi oltre l'handover*, Bietti, Milano.

LOWE, D.M.

1982 *History of Bourgeois Perception*, The University of Chicago Press, Chicago.

LU, S.H.

2004 *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii Press, Honolulu.

LUKÁCS, G.

1916 *Die Theorie des Romans* (tr. it. *Teoria del romanzo*, Se, Milano 2004).

1968 *Művészet és társadalom* (tr. it. *Arte e società*, Editori Riuniti, Roma 1968).

LYOTARD, J.-F.

1971 *Discours, figure* (tr. it. *Discorso, figura*, tr. it. Mimesis, Milano 2008).

MA, J.

2010 *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

MACCABE, C.

1974 *Realism and the Cinema. Notes on Some Brechtian Theses*, in «Screen», vol. 15, n. 2, pp. 7-27.

MALABOU, C.

2000 *The Future of Hegel. Plasticity, Temporality, Dialectic*, in «Hypatia», vol. 15, n. 4, pp. 196-220.

MANCINI, M.

1976 *Sada e il rifiuto della scrittura porno*, in «Filmcritica», n. 267.

MARAZZI, A.

2008 *Antropologia della visione*, Carocci, Roma.

MASCIULLO, P.

2017 *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma.

MATURANA, H.R., VARELA, F.J.

1980 *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* (tr. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, 1985).

MERLEAU-PONTY, M.

1948 *Sens et non-sens* (tr. it. *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2016).
1960a *L'Œil et l'Esprit* (tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Se, Milano 1989).
1960b *Signes* (tr. it. *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia*, Il Saggiatore, Milano 2015).

METZ, C.

1991 *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995).

MILLER, H.

1972 *Reflections on the Death of Mishima* (tr. it. *Riflessioni sulla morte di Mishima*, Feltrinelli, Milano 2016).

MISHIMA, Y.

1956 *Kinkaku-ji* (tr. it. *Il padiglione d'oro*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2019).

MIYAKE, T.

2014 *Mostri dal Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

MIYAO, D.

2013 *The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham-London.

2020 *Japonisme and the Birth of Cinema*, Duke University Press, Durham-London.

MIZOGUCHI, Y.

2016 *China as Method* [1989], in «Inter-Asia Cultural Studies», vol. 17, n. 4, pp. 513-518.

MONTANI, P.

1985 *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Marsilio, Venezia.

2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.

2019 (a cura di) *I formalisti russi nel cinema*, tr. it. Mimesis, Milano.

MORGAN, D.

2006 *Rethinking Bazin. Ontology and Realist Aesthetics*, in «Critical Inquiry», vol. 32, n. 3, pp. 443-481.

MORI, M.

2002 *The Structure of Theater. A Japanese View of Theatricality*, in «SubStance», vol. 31, n. 2/3, pp. 73-93.

MUZZIOLI, F.

2005 *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma.

NAKAMURA, H.

2010 *Ozu, or On the Gesture*, in «Review of Japanese Culture and Society», vol. 22, pp. 144-160.

NIETZSCHE, F.

1967 *Richard Wagner a Bayruth. Considerazioni inattuali* [1888], IV, § 3, in Id., *Opere*, vol. 4, Adelphi, Milano.

NISHIDA, K.

2001 *Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità di Cartesio* [1937-1944], a cura di M. Cestari, Cafoscarina, Venezia.

2016 *Luogo* [1927], tr. it. Mimesis, Milano.

2017 *Uno studio sul bene* [1911], tr. it. Mimesis, Milano.

NISHITANI, K.

2008 *Dialettica del nichilismo*, tr. it. L'Epos, Palermo.

NOVIELLI, M.R.

2001 *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia.

2015 *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio, Venezia.

NYGREN, S.

2007 *Time Frames. Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

OGAWA, T.

2021 *Phenomenology of Wind and Atmosphere*, tr. ing. Mimesis International, Milano.

ŌHASHI, R.

2014 *Kire. Das Schöne in Japan* (tr. it. *Kire. Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017).

OKUJAMA, M.

2018 «*Ammesso che un mondo esista realmente*». *A proposito del carteggio tra Antonioni e Kon Ichikawa*, in «Cabiria», n. 189, pp. 41-47.

OLIVA, S.

2017 *Dal nonsenso al gesto: Wittgenstein e il giudizio di valore*, in «Rivista di Estetica», n. 65, pp. 143-154.

ONG, A.

1999 *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, Durham.

OZU, Y.

2016 *Scritti sul cinema*, a cura di F. Picollo, H. Yagi, Donzelli, Roma.

PADDISON, M.

2010 *Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression*, in «Music Analysis», vo. 29, n. 1-3, pp. 126-148.

PALUMBO, F.D.

2016 *L'estetica del mondo fluttuante. Il giapponismo di Deleuze*, in *Laboratorio dell'ISPF*, vol. 13, n. 20, pp. 2-22.

PASOLINI, P.P.

1972 *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.

2001 *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

PERNIOLA, M.

2015 *L'arte espansa*, Einaudi, Torino.

PONZIO, A.

2014 (a cura di) *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, Bompiani, Milano.

PROUST, M.

1927 *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* (tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, vol. VII, Einaudi, Torino 1981).

PUGSLEY, P.C.

2013 *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*, Ashgate, Farnham.

RANCIÈRE, J.

1998 *L'historicité du cinéma*, in *De l'histoire au cinéma*, a cura di A. De Baecque e C. Delage, Complexe, Bruxelles, pp. 45-60.

2000 *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016).

2001a *La fable cinématographique* (tr. it. *La favola cinematografica*, ETS, Pisa 2006).

2001b *L'Inconscient esthétique* (tr. it. *L'inconscio estetico*, Mimesis, Milano 2016).

2003 *Le destin des images* (tr. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007).

2008 *Le spectateur émancipé* (tr. it. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018).

2011 *Les écarts du cinéma* (tr. it. *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2013).

RENDA, P.

2019 *Cornici, prigionieri e falde temporali*. Introduzione all'antropologia di Imamura, in «Fata Morgana», n. 39, pp. 145-152.

2021 *La trasparenza della finzione*. *Woman on the Beach* di Hong Sang-soo, in «Fata Morgana», n. 44, pp. 141-147.

RICCA, L.

2020 *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*, Carocci, Roma.

RIDGELY, S.C.

2010 *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

ROSENBAUM, J.

2010 *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*, University of Chicago Press, Chicago.

RUSSO, L.

2011 (a cura di) *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo.

SAID, E.W.

1978 *Orientalism* (tr. it. *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 2016).

SAINT GIRONS, B.

2008 *L'acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre* (tr. it. *L'atto estetico*, Mucchi, Modena 2010).

SAMARANI, G.

2017 *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Einaudi, Torino.

SASAKI, K.

2014 *La beauté embellissante*, in «Nouvelle Revue d'esthétique», n. 14, pp. 101-113.

2010 (a cura di) *Asian Aesthetics*, NUS Press-Kyoto University Press, Singapore.

SAVIANI, C.

1997 *Heidegger e la Scuola di Kyōto*, in «Il Giappone», vol. 37, pp. 93-116.

SCHECHNER, R.

2010 *The Conservative Avant-Garde* (tr. it. *L'avanguardia conservatrice*, in *Il Novecento dei teatri. L'attore: tradizione e ricerca*, a cura di G. Di Palma, L. Mariti, L. Tinti, V. Valentini, Bulzoni, Roma 2012, pp. 29-52).

SCHEFER, J-L.

1980 *L'homme ordinaire du cinéma* (tr. it. *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006).

SCHOPENHAUER, A.

1819 *Die Welt als Wille und Vorstellung* (tr. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bur, vol. I, Milano 2016).

SCHRADER, P.

2018 *Rethinking Transcendental Style*, in Id., *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley.

SCHWARTZ, R.A.

1995 *Frederick Wiseman's Modernist Vision. Central Park*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 23, n. 3, pp. 223-228.

SHARP, J.

2008 *Behind the Pink Curtain. The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Fab Press, Godalming.

SŌETSU, Y.

1989 *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Kodansha International, Tokyo-New York.

SORIANO, F.

2018 *Noe Itō. Vita e morte di un'anarchica giapponese*, Mimesis, Milano.

STAM, R.

1992 *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York.

SUN, Y.

2018 *Renationalisation and Resistance of Hong Kong Cinema. Milkyway Image's Journey to Mainland China*, in «Inter-Asia Cultural Studies», vol. 19, n. 2, pp. 220-233.

TAKEI, J., KEANE, M.P.

2001 *Sakuteiki – Visions of the Japanese Garden. A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*, Tuttle, North Clarendon.

TANIZAKI, J.

1935 *In'ei raisan* (tr. it. *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2016).

TAYLOR-JONES, K.

2019 *Divine Work, Japanese Colonial Cinema and its Legacy*, Bloomsbury, London.

TEZUKA, T.

2013 *Un'ora con Heidegger. Oriente e Occidente*, tr. it. Mimesis, Milano.

THOMPSON, K.

1988 *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton.

TODOROV, T.

1965 *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes* (tr. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003).

TODOROVA, M.

2005 *The Trap of Backwardness. Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism*, in "Slavic Review", vol. 64, n. 1, pp. 140-164.

TOMASI, D.

2011 *Il cinema asiatico*, Laterza, Roma-Bari.

2020 *C'era una volta il cinema giapponese. Il canone occidentale del cinema orientale*, in «Cineforum», vol. 592, n. 2, pp. 72-82.

TRAVAGLINI, G.

2009 *La metafora, l'analogia e le figure dei sensi in Aristotele*, in «Rivista di Estetica», n. 40, pp. 121-148.

TSU, F.Y.

1988 *Landscape Design in Chinese Gardens*, McGraw Hill, New York.

URRU, L.

2007 *Il fantasma tra i ciliegi. Topografie di primavera a Tokyo*, Liguori, Napoli.

VESCO, S.

2021 *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Einaudi, Torino.

WADA-MARCIANO, M.

2009 *Contemporary Japanese Cinema in Transition*, in «Canadian Journal of Film Studies», vol. 18, n. 1, pp. 2-5.

WANG, X.

2018 *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema. Globalization and Its Chinese Discontents*, Palgrave Macmillan, Easton.

WARBURG, A.

1988 *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (tr. it. *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998).

WATSUJI, T.

1935 *Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* (tr. it. *Vento e terra. Uno studio dell'umano*, Mimesis, Milano 2014).

WICHMANN, S.

1981 *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Thames & Hudson, London.

WINCH, P.

1987 *Wittgenstein. Picture and Representation*, in «Tijdschrift voor Filosofie», vol. 49, n. 1, pp. 3-20.

WITTGENSTEIN, L.

1921 *Logisch-philosophische Abhandlung* (tr. it. –, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 2009).

1953 *Philosophische Untersuchungen* (tr. it. *Ricerche filosofiche*, tr. it. Einaudi, Torino 2009).

1992 *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa* [1921-1949], tr. it. Adelphi, Milano.

YAMAMOTO, N.

2020 *Dialectics Without Synthesis. Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*, University of California Press, Oakland.

YANG, L.

2018 *The Formation of Chinese Art Cinema: 1990-2003*, Palgrave Macmillan, Easton.

YAU, E.C.M.

2001 (a cura di) *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

YOMOTA, I.

2014 *Nihon eigashi 110 nen* (tr. ing. *What is Japanese Cinema? A History*, Columbia University Press, New York 2019).

YOSHIDA, K.

1998 *Ozu Yasujirō no han eiga* (tr. ing 2003 *Ozu's Anti-Cinema*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 2003).

ZAHLTEN, A.

2017 *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Duke University Press, Durham.

ZAPPOLI, G.

1996 *Éric Rohmer*, Il Castoro, Milano.

ŽIŽEK, S.

2006 *The Parallax View* (tr. it. *La visione di parallasse*, Il Melangolo, Genova 2013).

Sitografia

P. Amato, A. Cervini, *La lingua muta delle cose*

<https://www.fatamorganaweb.it/the-woman-who-ran-hong-sang-soo/>

(ultimo accesso 21/07/2021)

S. Aoyama, *Nouvelle Vague Manifesto; or, How I Became a Disciple of Philippe Garrel*

<http://www.lolajournal.com/6/manifesto.html> (ultimo accesso 05/02/2022).

S. Benvenuto, *Leggere Lacan*

<http://www.psychiatryonline.it/node/7178> (ultimo accesso 18/07/2021).

D. Bordwell, *Paolo Gioli's Vertical Cinema*

<http://www.paologiolio.it/download/Bordwell-Gioli-ENG.pdf> (ultimo accesso 23/04/2021).

D. Bordwell, *Bergman, Antonioni and the Stubborn Stylists*

<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/> (ultimo accesso 21/05/2020).

A. Capocasale, *Tessitura di sguardi. Il filo nascosto di Paul Thomas Anderson*

<https://www.fatamorganaweb.it/filo-nascosto-anderson/>

(ultimo accesso 10/12/2021).

A. Gerow, *Documentarists of Japan #9. Matsumoto Toshio*

<https://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html> (ultimo accesso 03/12/2021).

A. Gerow, *Introduction to Nouvelle Vague Manifesto*

http://www.lolajournal.com/6/manifesto_intro.html (ultimo accesso 04/02/2022).

D. Guastini, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*

<https://isonomia.uniurb.it/vecchiaserie/guastini/guastini2004.pdf> (ultimo accesso 20/07/2021).

S. Kuki, *Il problema della contingenza*

<http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/shuzo-kuki-il-problema-della-contingenza/> (ultimo accesso 23/02/2021).

D. Leigh, Eraserhead. *The True Story Behind David Lynch's Surreal Shocker*

<https://www.theguardian.com/film/2017/mar/22/david-lynch-eraserhead> (ultimo accesso 26/02/2021).

A. Martin, *Given to See. A Tribute to Shigehiko Hasumi*

http://www.lolajournal.com/7/hasumi_martin.html (ultimo accesso 05/02/2022).

A. Masson, *Una pittura dell'essenziale*

<https://rebstein.wordpress.com/2010/07/09/una-pittura-dellesenziale/>
(ultimo accesso 18/07/2021)

P. Renda, *Vagabondaggio esistenziale*

https://www.filmidee.it/2018/04/vagabondaggio-esistenziale/#_ftnref3
(ultimo accesso 11/08/2021).

P. Renda, *L'ardore e il mistero. Burning – L'amore che brucia di Lee Chang-dong*

<https://www.fatamorganaweb.it/burning-l-amore-brucia-lee-chang-dong-l-ardore-e-il-mistero/> (ultimo accesso 19/01/2022).

P. Renda, *La purezza del taglio*

<https://www.fatamorganaweb.it/50-anni-morte-mishima-yukio/> (ultimo accesso 10/08/2021).

H. Tanaka, *Anamorfofi e prospettiva orientale in Katsushika Hokusai*

http://amsacta.unibo.it/2893/1/14_Tanaka.pdf (ultimo accesso 11/08/2021).

Voce “*shinkei-zu*” dello «Japanese Architecture and Art Net Users System»
<http://www.aist.or.jp/~jaanus/deta/s/shinkeizu.htm> (ultimo accesso 25/02/2022).