



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali

Dottorato di Ricerca in
Politica, Cultura, Sviluppo

CICLO
XXXVII

TITOLO TESI
L'infinito dell'immagine:
Matte Blanco e il cinema tra Oriente e Occidente

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/ 06

Coordinatore: Ch.mo Prof. Francesco Raniolo

Firma _____  Francesco Raniolo
23.01.2025 13:57:56
GMT+02:00

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Daniele Dottorini

Firma _____ Firma oscurata in base alle linee
guida del Garante della privacy

Dottoranda: Dott.ssa Gioia Sili

Firma oscurata in base alle linee
guida del Garante della privacy

*Yo no naka wa
Yume ka utsutsu ka
Utsutsu to mo
Yume to mo shirazu
Arite nakereba*

Questo mondo potrebbe essere reale,
o potrebbe essere solo un sogno?
Se sia un sogno o la realtà non lo so,
Perché siamo qui e non qui

Poesia anonima tratta dal *Kokinshū* (950)

Avvertenza

Per un'esigenza stilistica si è scelto di scrivere tutti i termini in giapponese ricorrendo al sistema di traslitterazione Hepburn. La lingua giapponese non ha né genere né numero, pertanto tutti i termini rimangono invariati al plurale. I nomi in giapponese sono scritti secondo l'uso abituale nipponico, per cui il cognome precede sempre il nome.

INDICE

Introduzione

PARTE PRIMA

Capitolo 1 – Percorsi dell'estetica tra cinema e psicoanalisi

- 1.1 Teorie e visioni: una ricostruzione
- 1.2 Il problema della creazione artistica
- 1.3 Inconscio e figure filmiche

Capitolo 2 – Il pensiero di Ignacio Matte Blanco

- 2.1 La bi-logica e gli insiemi infiniti
- 2.2 L'estetica e il modo indivisibile: una prospettiva interculturale
- 2.3 L'immagine concetto: il Giappone come forma del pensiero

PARTE SECONDA

Capitolo 3 – L'immagine poetica

- 3.1 Sentire-pensare, linguaggio poetico e ideogramma
- 3.2 Cinema e haiku
- 3.3 La forma della contingenza

Capitolo 4 – L'immagine onirica

- 4.1 Un mondo multidimensionale: il concetto di yūgen
- 4.2 La scrittura del fantasma
- 4.3 Simmetria e asimmetria del sogno

Capitolo 5 – L'immagine surrealista

- 5.1 Scrivere la contingenza: il Neopercezionismo
- 5.2 I flussi discontinui della mente
- 5.3 Le immagini dell'assurdo

NOTE CONCLUSIVE

Bibliografia

Introduzione

Nel corso del suo insegnamento, Ignacio Matte Blanco (1908-1995) non si è mai occupato direttamente di cinema né ha mai rivolto uno sguardo specifico al mondo orientale, sebbene all'interno delle proprie opere lasci trasparire un certo interesse nei confronti di entrambe le prospettive. D'altra parte, uno dei grandi meriti dello studioso cileno, il cui contributo principale risiede in un'inedita lettura del pensiero freudiano nei termini di una dialettica tra finito e infinito, consiste nell'aver condotto il discorso sul funzionamento della mente verso nuovi orizzonti, promuovendo l'incontro e il dialogo tra eterogenei ambiti del sapere. In questa cornice, si sviluppa anche il suo pensiero estetico, la cui forma, sebbene non particolarmente definita sul piano teorico, appare tuttavia molto densa.

Nello specifico, si tratta di una serie di saggi, note di lavoro e trascrizioni di conferenze al cui interno sono disseminati indizi preziosi per approfondire temi e problemi legati alla creazione artistica. Così, nei testi *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986) e *Note sulla creazione artistica* (1986), Matte Blanco affronta il problema dell'arte mediante un riferimento privilegiato all'emozione, considerata come fondamento di ogni esperienza. Se all'interno della sua opera più conosciuta, *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975), egli rivolge direttamente l'attenzione all'emozione e al suo rapporto con l'inconscio per giungere a una costruzione psicoanalitica della mente, tra le pagine dei due successivi saggi ne indaga le implicazioni estetiche, consentendo un'apertura verso l'infinito. Per Matte Blanco, la creazione artistica riguarda essenzialmente il rapporto tra emozione e pensiero: da un lato, infatti, essa trova la propria origine nell'emozione, intesa come peculiare espressione dell'indivisibile, dall'altro intrattiene un legame con i processi di pensabilità e traducibilità del vissuto emozionale.

In questa prospettiva, s’inserisce il presente studio, che intende esplorare le potenzialità conoscitive dell’immagine in movimento attraverso una lettura cinematografica dei principali concetti appartenenti all’epistemologia bi-logica di Matte Blanco, come quelli di “simmetria”, “asimmetria” e “modo indivisibile”. Il primo incontro tra la riflessione di Matte Blanco e il cinema si sviluppa negli anni Ottanta tra le pagine della rivista “Filmcritica” grazie al lavoro di alcuni studiosi interessati alla ridefinizione del discorso critico sulle immagini. Il carattere originale di questi saggi non sistematici si ravvisa essenzialmente nella possibilità di interpretare differenti concetti psicoanalitici alla stregua di cornici teoriche ampie entro le quali costruire specifici percorsi d’indagine. In questa direzione, vale la pena ricordare i contributi offerti da Lucilla Albano e Riccardo Rossetti, contraddistinti da un forte desiderio di rinnovamento teorico. Prendendo avvio dalle opere di alcuni celebri cineasti come Ingmar Bergman, Andrej Tarkovskij, Alain Resnais e Alfred Hitchcock, i due autori colgono nella teoria bi-logica di Matte Blanco una grande produttività di senso, che consente di esplorare in profondità la potenzialità espressiva delle immagini, tralasciando il mero contenuto visibile. La convergenza degli opposti, presente negli abissi della psiche e nel linguaggio filmico, testimonia la capacità propria delle immagini in movimento di accedere a territori inaccessibili, oltrepassando i contenuti riconoscibili del pensiero.

La riflessione sul cinema come luogo di manifestazione di concetti psicoanalitici, specialmente del paradigma bi-logico, ha dunque preso avvio utilizzando come materiale di riferimento opere cinematografiche occidentali, senza mai coinvolgere il legame tra il pensiero dello psicoanalista cileno e il cinema del Sol Levante, considerato nel suo stretto legame con l’aspetto combinatorio della lingua giapponese. D’altronde, proprio nell’assoluta unicità della lingua giapponese, è possibile rintracciare una natura bi-logica, che si configura come una particolare declinazione del rapporto tra simmetria e asimmetria o, in altre parole, tra linguaggi e forme della contingenza. Al riguardo, nel testo *Vivre l’espace au Japon* (1982), il geografo e orientalista Augustin Berque contrappone efficacemente al “logocentrismo” tipico della tradizione occidentale un “lococentrismo” proprio del pensiero orientale, in virtù del quale il soggetto si adatta all’ambiente in cui si svolge la conversazione. Nello specifico, la lingua nipponica, il cui sistema di scrittura è fondato su due differenti alfabeti sillabici (*hiragana* e *katakana*), cui si aggiungono gli ideogrammi di tradizione cinese (*kanji*) e i caratteri latini (*rōmaji*) che ne consentono la traslitterazione nelle varie lingue europee, appare caratterizzata da un’attenzione peculiare alla circostanza entro cui si sviluppano le situazioni: è la cornice, infatti, a rendere possibile, di volta in volta, la definizione del senso. Tale cornice, ad ogni modo, non deve

essere intesa alla stregua di un involucro, un mero contenitore di suoni e significati, ma è, in una certa misura, parte integrante della dimensione soggettiva.

Alla dimensione sostanzialista tipica del pensiero occidentale, si aggiunge così una differente concezione del linguaggio, che appare intrinsecamente connessa alla sua cornice di riferimento. D'altra parte, nella scrittura dell'ideogramma si ritrovano a convergere in modo simultaneo due mondi, l'aspetto verbale e la sua forma visiva, intrecciati tra di loro. Si può parlare, allora, di un'organizzazione bi-logica dell'ideogramma, al cui interno l'intuizione immediata del mondo coesiste necessariamente con la sua ricostruzione simbolica. Da questo punto di vista, l'intero sistema di scrittura giapponese, incentrato sulla combinazione tra ideogrammi e caratteri fonetici, è da ritenersi uno strumento in grado di incanalare un significato che si richiama tanto alla catena fonica, quanto al livello iconico.

Se, com'è noto, non esiste una relazione diretta tra l'apparato concettuale della bi-logica, incentrato su una concezione universale della psiche e la cultura giapponese, intesa sul piano della specificità linguistica, il presente lavoro rintraccia, all'interno della lunga e complessa tradizione cinematografica nipponica, contraddistinta da generi, autori e codici espressivi eterogenei, tre differenti idee d'immagine – poetica, onirica e surrealista – che si rivelano profondamente legate alla teoria di Matte Blanco. In questa prospettiva, lo studio si propone di mostrare il modo del tutto peculiare in cui le tre forme concettuali del cinema nipponico novecentesco sono in grado di aprirsi a una logica che oltrepassa i limiti spazio-temporali, accostando la natura combinatoria e multidimensionale della lingua ad alcuni usi del montaggio. Ecco, allora, che l'indagine sul cinema del Sol Levante non assume rilevanza su un piano prettamente geografico, ma come espressione di determinate forme artistiche e culturali che entrano nell'immagine, consentendo l'apertura di nuovi campi di discorsività. Per tale ragione, il presente lavoro si focalizza soltanto su specifiche forme concettuali all'interno della complessa e variegata tradizione cinematografica giapponese, lasciando emergere con precipua evidenza la dimensione bi-logica dell'immagine.

Lo spostamento da un orizzonte culturale all'altro offre una possibilità in più per approfondire il significato dell'esperienza artistica tra Oriente e Occidente, ampliando così la nostra comprensione del mondo. Attraverso un vero e proprio slittamento concettuale ci si propone pertanto di esplorare la natura filosofica dell'immagine utilizzando la teoria bi-logica in una prospettiva interculturale. In altri termini, l'epistemologia bi-logica, intesa come teoria complessiva del funzionamento della mente umana, è destinata a essere approfondita alla luce della diversità culturale. Tale raffronto non pretende di racchiudere l'alterità entro confini rigidi e immutabili, proponendosi di difendere continuamente la

meraviglia dell'incontro. D'altronde, come afferma opportunamente François Jullien, è il confronto con ciò che è diverso a «rimettere in tensione il pensiero e a stimolarlo»¹.

L'indagine sulla natura bi-logica delle immagini s'inserisce, dunque, all'interno di un orizzonte teorico ampio, in cui il cinema è considerato una peculiare forma d'arte, capace di interagire in modo proficuo con altre esperienze proprie della tradizione estetica giapponese, come la poesia, la letteratura e il teatro, rinnovando continuamente le potenzialità dell'intreccio tra immagine e parola². Un'operazione, questa, che prende le mosse dalla specificità di determinate forme cinematografiche, che rimettono continuamente in gioco i concetti appartenenti alle ben note teorie del cinema, determinando l'apertura di nuove linee interpretative. In quest'ottica, il presente studio non si richiama a una generica nozione di cinema giapponese, soffermandosi, al contrario, sul carattere costantemente aperto e dinamico di alcune peculiari forme dell'immagine, la cui lettura critica dischiude nuovi orizzonti di senso.

In questo quadro di riferimento ci si propone, dunque, di elaborare una lettura cinematografica dell'epistemologia bi-logica di Matte Blanco, lasciando intravedere, al contempo, una possibile strada da intraprendere per lo sviluppo di una teoria del cinema giapponese, in grado di tenere conto al contempo di riflessioni elaborate da autori legati alla tradizione occidentale che si sono confrontati direttamente con il paese del Sol Levante. La fecondità di una simile proposta teorica non consiste semplicemente nella possibilità di applicare le categorie concettuali elaborate da Matte Blanco nel corso del suo insegnamento alle singole pellicole con l'obiettivo di giungere a una più approfondita comprensione delle stesse, ma di cogliere, in quei medesimi concetti, un'inedita vocazione cinematografica. Il Giappone assume così i contorni di una grande forma concettuale, uno spazio per il pensiero al cui interno le teorie sulle immagini in movimento possono trovare una diversa configurazione, eludendo, da un lato, il rischio della differenza inconciliabile, dall'altro, quello dell'appiattimento omologante. Al contrario, come sostengono precisamente Marcello Ghilardi ed Emanuela Magno, il tratto essenziale di ogni percorso teso a porre in dialogo sistemi di pensiero tra loro differenti consiste nel mantenere costantemente in tensione il confronto con l'alterità: proprio nello spazio del *tra*, infatti,

¹ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 11.

² Occorre ad ogni modo prestare attenzione al concetto di tradizione. «Parlare di una tradizione culturale o più specificamente estetica, a partire da cui una "modernità" eventualmente si smarca, ha senso nella misura in cui si intende quel termine come un modello funzionale che esplicita delle linee di tendenza e si orienta inizialmente in base ad esse». M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, p. 10.

«abitano la spinta e lo sforzo della ricerca, la disponibilità ad esporsi a quegli altrove che non possono lasciare immutate le condizioni di partenza del proprio cammino»³.

Il presente lavoro è articolato in due parti e cinque capitoli complessivi. Il primo capitolo mira a ricostruire l'intreccio tra cinema, filosofia e psicoanalisi, evidenziando l'inclinazione della settima arte a proporsi come un originale strumento di conoscenza del reale. Essa, infatti, per la sua vocazione all'impurità, è capace di mescolare linguaggi e forme, avviando sempre nuove produzioni di senso. In questa cornice, trova spazio una ricostruzione delle principali linee di ricerca sulla creazione artistica che rintracciano un sostrato concettuale proprio nell'orizzonte psicoanalitico. Del resto, l'immagine cinematografica, tematizza, in modo diverso e con strumenti precipui concetti su cui la psicoanalisi si concentra fin dalla sua nascita, come il sogno, il fantasma, il doppio. Nel corso della storia, questi temi hanno dato origine a vere e proprie figure filmiche, la cui lettura critica ha prodotto importanti risultati nell'ambito delle teorie del cinema. Lungi dal considerare la settima arte come un insieme di elementi finalizzati a confermare la validità di concetti psicoanalitici o, in alternativa, come mero apparato d'indizi utili a fornire una psicoterapia dell'autore, il presente lavoro s'inserisce all'interno di quella prospettiva che intravede nelle immagini in movimento uno strumento di conoscenza del mondo, in cui la dialettica tra mostrare e vedere rivela inediti percorsi di riflessione.

Il secondo capitolo si propone di analizzare i principali concetti del pensiero di Matte Blanco, rivolgendo attenzione alla sua riflessione estetica e alla possibilità di leggere determinate figure, come quelle di "simmetria" e "modo indivisibile" in una prospettiva interculturale. In particolare, sono presi in esame gli scritti dedicati alla creazione artistica, brevi saggi e trascrizioni di conferenze dal carattere non sistematico che mostrano lo sviluppo di un'idea nella sua fase nascente, lasciando al lettore il compito di approfondire e interpretare gli indizi offerti. Per lo psicoanalista cileno, l'esperienza estetica si rivela una straordinaria testimonianza dei due modi di essere presenti nell'umano, una via di accesso a un luogo in cui finito e infinito convivono. A una prima lettura, l'apparato concettuale della teoria bi-logica sostiene una raffigurazione discordante della mente umana: mentre la logica razionale percepisce la realtà formata da parti, la logica dell'inconscio conosce una totalità indivisibile in cui vengono meno le tradizionali categorie spazio-temporali. Eppure, i due diversi modi di essere, presenti nell'umano in forma antinomica, si combinano sempre secondo eterogenei gradi d'intensità. In questo senso, l'inconscio non è inteso nei

³ M. Ghilardi, E. Magno (a cura di) *Sentieri di mezzo. Tra Occidente e Oriente*, Mimesis, Milano 2006, p. 12.

termini di un raccoglitore del rimosso, ma si propone come una più ampia struttura del pensiero in cui l'emozione gioca un ruolo preponderante.

I capitoli successivi ruotano attorno alle tre idee d'immagine individuate all'interno della tradizione cinematografica giapponese del Novecento. Il terzo capitolo è dedicato all'immagine poetica: riconoscibile in autori come Ozu Yasujirō, Naruse Mikio e Gosho Heinosuke, essa si contraddistingue per una luminosa affinità con il breve componimento letterario della cultura nipponica, lo haiku. In questi testi dal carattere laconico, l'elemento simmetrico, legato alla contingenza dell'istante, s'inserisce all'interno di una struttura fissa, formata da diciassette more e tre versi. Per quel che riguarda l'immagine-haiku, nello specifico, si può interpretare l'elemento del *kire-tsuzuki*, inteso come quel peculiare intervento dell'arte sulla pura contingenza del mondo teorizzato dal filosofo Ōhashi Ryōsuke, alla stregua di un sapiente uso del montaggio e degli strumenti tecnici del cinema attraverso i quali la realtà quotidiana si rivela nella propria profondità spirituale, pur non perdendo la sua realtà oggettiva. Si tratta di una “trascendenza immanente”, assimilabile a un preciso sentimento che, come scrive il filosofo Nishida Kitarō tra le pagine del volume *Luogo* (1927), abita da sempre nel cuore dell'umano.

Il quarto capitolo si concentra sull'immagine onirica, riscontrabile nelle opere di autori come Kobayashi Masaki, Mizoguchi Kenji e Kurosawa Akira. Se il sogno rappresenta il territorio in cui le contraddizioni scompaiono, parimenti le immagini oniriche, considerati i loro confini non limitati, forniscono l'occasione per rappresentare sullo schermo lo stesso “scompiglio spazio-temporale”. Proprio in quest'orizzonte, s'inserisce l'esplorazione del sogno come complesso spazio multidimensionale, che consente di ampliare l'indagine sulle infinite manifestazioni del modo di essere simmetrico, offrendo una griglia interpretativa per la comprensione dei vari processi di pensiero. Così, l'immagine onirica custodisce coppie di elementi contrapposti per il pensiero logico-razionale, rivelandosi particolarmente fruttuosa per fare emergere il multidimensionale. In questa direzione, l'attitudine immaginifica del teatro *nō* costituisce un possibile punto di partenza per ragionare attorno all'idea d'immagine onirica, introducendo, nelle sue diverse rappresentazioni, tecniche espressive per lo più connesse alla dimensione simmetrica, come lo *yūgen*, insieme ad altre di carattere prevalentemente asimmetrico, come il *kire-tsuzuki*.

Il quinto capitolo si sofferma sull'immagine surrealista, la cui genesi è legata a una determinata idea di letteratura incentrata sulla ricerca formale e la sperimentazione, che prende le mosse dal movimento artistico della *Shinkankakuha* (Scuola del “Neopercezionismo”), nato nel 1925 in Giappone intorno alla rivista *Bungei Jidai* (Epoca

letteraria) sulla scia dei movimenti europei d'avanguardia, con l'obiettivo di giungere a una più vivida percezione del mondo attraverso una scrittura capace di esprimere la materialità delle sensazioni soggettive. Tale forma cinematografica lavora dunque sul montaggio inteso come composizione originale, caratterizzata da accostamenti non scontati di fotogrammi, dettagli, sovrapposizioni, recuperando così la potenza di senso offerta dalla parola. Nell'opera di cineasti come Kinugasa Teinosuke e Teshigahara Hiroshi, la materialità della parola scritta costituisce un originale punto di avvio per la costruzione di un'immagine dalla profonda rilevanza sensibile.

PARTE PRIMA

Capitolo uno

Percorsi dell'estetica tra cinema e psicoanalisi

1.1 Teorie e visioni: una ricostruzione

La storia del rapporto tra cinema e psicoanalisi ha origine convenzionalmente nel 1895, anno di pubblicazione a Vienna degli *Studi sull'isteria*, a cura di Josef Breuer e Sigmund Freud e della prima proiezione pubblica a Parigi del cinematografo dei fratelli Auguste e Louis Lumière: già dall'inizio, le due nuove discipline si mostrano propense a diversi scambi e incontri. Cinema e psicoanalisi, infatti, condividono un interesse precipuo per le immagini, convergendo nei processi produttivi delle stesse attraverso un'opera di elaborazione della percezione individuale. Scrive a riguardo Lucilla Albano:

il primo piano, il *flash-back* e il montaggio sollecitano e materializzano processi mentali quali l'attenzione, la memoria, l'immaginazione e l'emozione ed è lo spettatore che, attraverso elaborazioni soggettive, attribuisce al film i caratteri della realtà, unificando e completando la visione⁴.

Sin dalla loro nascita, le due discipline sono oggetto altresì di una serie di critiche e pregiudizi, che confluiscono in un vero e proprio atto d'accusa: se alle immagini in movimento è attribuita la mancanza di artisticità, alla pratica analitica si contesta, invece, l'assenza di scientificità. Cionondimeno, proprio tale apparente limitazione, è destinata a divenire un elemento di forza, offrendo sia al cinema sia alla psicoanalisi, la possibilità di una maggiore libertà di sperimentazione⁵. Sul piano teorico, le immagini in movimento si

⁴ L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2017, p. 17.

⁵ Agli inizi della modernità, l'incontro tra cinema e psicoanalisi avviene su un piano prettamente elettrofisiologico. Su questo tema, cfr. M. Berton, *L'apparato psichico come macchina*

ritrovano ben presto a essere lette, interpretate e analizzate mediante gli strumenti propri della psicologia, come dimostra la pubblicazione, nel 1916, dell'opera *Film. Uno studio psicologico*, di Hugo Münsterberg. Si tratta di un saggio dal carattere sistematico destinato a divenire un importante punto di riferimento nell'ambito dei successivi studi, soprattutto per quel che riguarda i processi di produzione del senso: «lo studio della percezione, della cognizione e delle emozioni, costituisce il sapere di base per spiegare la visione cinematografica»⁶. Il lavoro dello psicologo tedesco s'inserisce all'interno di un orizzonte concettuale che coglie nel cinema un'oggettivazione della coscienza umana, senza tuttavia rivolgere uno sguardo specifico ai processi inconsci dello spettatore: da questo punto di vista, il percorso compiuto da Münsterberg si rivela interessante per la sua capacità di valorizzare la vocazione intellettuale della rappresentazione cinematografica. L'indagine sulla natura per così dire astratta delle immagini in movimento, insieme all'attenzione rivolta alla loro «assoluta libertà rispetto alla causalità e alle contingenze materiali»⁷, consentono all'autore tedesco di mettere in luce, al contempo, la profonda vocazione artistica del nuovo mezzo.

Tralasciando il rapporto tra immagine cinematografica e dimensione collettiva, Münsterberg si concentra, dunque, sulla soggettività dello spettatore, arrivando a considerare, sulla scia della filosofia neokantiana e degli studi dedicati alla psicologia sperimentale, il dispositivo cinematografico alla stregua di un linguaggio capace di replicare l'attività della mente umana. Mediante una rigorosa analisi del primo piano o del flashback, l'autore mette in luce la capacità del cinema di mostrare sullo schermo il funzionamento di determinati processi psichici, come ad esempio la memoria e l'immaginazione. In questa direzione, egli invita il lettore a non ricorrere a eventuali aiuti interpretativi, tra cui la sceneggiatura, colpevoli, a suo giudizio, di frammentare l'attenzione, mentre il senso fondamentale deve rimanere legato alla sola potenza delle immagini in movimento⁸. Seppur caratterizzata da un'elaborazione precisa e rigorosa, la ricerca di Münsterberg è ancora prevalentemente incentrata su uno studio dei processi razionali dello spettatore: per un'analisi dettagliata dei meccanismi inconsci bisognerà

elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.

⁶ D. Spinosa, *La fortuna di The Photoplay nella storia delle teorie del cinema*, in H. Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, a cura di D. Spinosa, Bulzoni, Roma 2010, p. 50.

⁷ G. Carluccio, *Il cinema e la mente: Hugo Münsterberg. Note per una lettura*, in *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006, p. 125.

⁸ Cfr. H. Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, a cura di D. Spinosa, Bulzoni, Roma 2010, p. 97.

attendere le riflessioni sviluppate in Francia nel corso degli anni Settanta da autori come Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Raymond Bellour.

Nel dopoguerra, le prime intuizioni volte a scorgere un'analogia tra film e sogno trovano una nuova formulazione teorica nell'ambito della Filmologia. In questa cornice, s'inserisce il noto saggio di Serge Lebovici, *Psychanalise et cinéma*, pubblicato sulla "Revue internationale de filmologie" nel 1949, al cui interno è presente un'indagine sui tratti distintivi che avvicinano il film al pensiero onirico. Proprio come le sequenze oniriche, anche le immagini filmiche sono attraversate da rapporti fondati sulla contiguità e l'immaginazione più che su connessioni logico-razionali. Inoltre, entrambe le dimensioni si richiamano espressamente alla forza dell'incanto e della suggestione: «come nelle immagini dei sogni, anche in quelle del film nulla è esplicito; esse non fanno altro che suggerire»⁹. Allo stesso tempo, Lebovici fornisce una serie di prove tese a dimostrare l'esistenza di una precipua affinità tra lo spettatore e il sognatore, soffermandosi, in particolare, sulle condizioni materiali della proiezione, come il buio della sala, l'illusorietà delle immagini, l'immobilità dei corpi o la distensione cognitiva. Riprendendo la linea interpretativa suggerita da Francesco Casetti, a questi elementi si può aggiungere «la presenza di processi d'identificazione (che portano lo spettatore a identificarsi con questo o quel personaggio) e di processi di proiezione (che portano lo spettatore a prestare i propri problemi a chi vive sullo schermo)»¹⁰.

Su questa lunghezza d'onda si colloca la ricerca condotta da Cesare Musatti, al quale si deve l'edizione critica di gran parte degli scritti freudiani. Nel suo saggio dedicato a psicoanalisi e cinema, pubblicato sulla medesima rivista nel 1949, lo psicoanalista e psichiatra italiano riflette sui legami che intercorrono tra il mondo onirico e quello cinematografico, evidenziando in seguito come entrambi rappresentino forme di evasione dalla realtà¹¹. In ogni caso, quel che caratterizza specificamente il lavoro di Musatti è un interesse peculiare per lo statuto ontologico che accomuna le immagini oniriche e cinematografiche: entrambe si contraddistinguono per una parvenza di realtà, intrattenendo con l'esistenza ordinaria una relazione del tutto ambivalente, segnata da un'estrema vicinanza e, allo stesso tempo, da una profonda distanza. Com'è ben noto, tali insiemi di considerazioni divengono oggetto di nuovi approfondimenti negli studi avviati da Baudry, Metz e Bellour alla fine degli anni Sessanta. All'interno di una cornice prettamente strutturalista e semiotica, questi autori analizzano gli effetti prodotti sullo spettatore dal dispositivo cinematografico, che si configura come un orizzonte di analisi eterogeneo in

⁹ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 173.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. C. Musatti, *Scritti sul cinema*, Testo e Immagine, Torino 2000, p. 34.

cui confluiscono l'impressione di realtà, la doppia credenza e lo stato di sotto-motricità, soffermandosi in particolare su determinati processi inconsci messi in atto dall'esperienza della visione. Nei saggi *Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base* (1970) e *Il dispositivo: approcci metapsicologici all'impressione di realtà* (1975), rispettivamente pubblicati sulle riviste "Cinéthique" e "Communications", Baudry insiste, per esempio, sull'analogia tra specchio e schermo¹². Interpretando in maniera originale le teorie sullo "stadio dello specchio" avanzate da Jacques Lacan nel suo saggio omonimo, lo studioso francese si concentra prevalentemente sul rapporto che lega lo spettatore al film. Secondo Baudry, il momento in cui l'infante si ritrova di fronte alla superficie riflettente, riconoscendo così la propria immagine nella sua interezza, appare molto simile all'esperienza singolare vissuta dallo spettatore all'interno della sala cinematografica. Quest'ultimo, infatti, attraversa un percorso che può essere paragonato al processo di costruzione dell'Io come prodotto immaginario. Più precisamente, Baudry mette in luce il carattere sostanzialmente duplice dell'identificazione dello spettatore, che s'identifica innanzitutto con il suo stesso sguardo e, dunque, con il punto di vista della macchina da presa per poi riconoscersi in un secondo momento nei molteplici personaggi che popolano lo schermo¹³.

Sul medesimo filone strutturalista, Bellour smonta l'impianto narrativo dell'opera cinematografica per comprendere i modi attraverso cui il regista raggiunge una definizione del senso. Prendendo le mosse da specifiche produzioni filmiche, come ad esempio *Gli uccelli* (*The Birds*, 1969) di Alfred Hitchcock, lo studioso francese analizza gli elementi formali delle immagini in movimento (ripetizioni, interruzioni, alternanze), arrivando a trattare questioni psicoanalitiche correlate alle teorie freudiane. Tra le pagine del volume *L'analisi del film* (1979), al cui interno è contenuta un'indagine sulle origini dell'analisi filmica, Bellour intende dimostrare le profonde similitudini tra il cinema e la psiche umana, mettendo in luce come, nel paradigma classico, gli elementi strutturali, «basati allo stesso tempo sull'equilibrio e sul disequilibrio» e quelli contenutistici, riconducibili «alla costante ambientazione familiare, alla presenza di figure materne e paterne, all'esplosione del desiderio e con esso della violenza»¹⁴, richiamino dinamiche edipiche. Ad ogni modo, è lo stesso impianto narrativo del cinema classico americano a riferirsi con una certa frequenza al sofocleo mito di Edipo, che continua a essere messo in scena: considerato alla

¹² Cfr. J.-L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di R. Eugeni e G. Avezzi, La Scuola, Brescia 2017.

¹³ Cfr. G. Sili, *Oltre lo specchio: Lacan e Merleau-Ponty*, in "B@belonline. Rivista di Filosofia", n. 6, 2020, pp. 224-225.

¹⁴ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 185.

stregua di un modello che riflette e tematizza le dinamiche della società, il mito si trova spesso alla base della produzione cinematografica degli Stati Uniti ¹⁵.

Sono noti, inoltre, gli studi del teorico francese tesi a indagare gli elementi che connettono il dispositivo cinematografico allo stato ipnotico: un esempio, al proposito, è rappresentato dall'analisi di quella determinata frazione temporale in cui lo spettatore, all'interno della sala, passa da un primario stato di veglia al sogno a occhi aperti proprio del cinema. Tali osservazioni trovano una concreta applicazione nella pellicola *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) di Alain Resnais, la cui costruzione iniziale, basata sul monologo ritmato del protagonista maschile che segue l'avanzata della macchina da presa, pare mettere in atto i meccanismi d'induzione ipnotica esplorati da Léon Chertok. Attraverso un avvio lento ma regolare, segnato da frasi ripetitive e dal ritmo sostenuto, l'opera, infatti, è in grado di indurre progressivamente uno stato di assopimento profondo, mantenendolo costante per tutta la durata della proiezione: il gioco d'incontri tra i due protagonisti, così lontano dalla realtà, trasporta lo spettatore in un'altra dimensione, lasciando emergere la capacità delle immagini cinematografiche di modificare le leggi del tempo e dello spazio ¹⁶.

Il primo autore a dedicare un lavoro organico al rapporto tra significativo cinematografico e psicoanalisi freudiana è Christian Metz, che nel 1977 pubblica il volume *Cinema e psicoanalisi. Il significativo immaginario*, al cui interno trova spazio una riflessione sull'identificazione prodotta dallo schermo. Secondo Metz, il cinema mostra una potente affinità con lo specchio, presentando al contempo un'importante differenza: se la superficie riflettente restituisce la figura del bambino nella sua interezza, contribuendo così al suo riconoscimento, ma determinando allo stesso tempo una frattura insanabile, il film non può ugualmente mostrare il corpo dello spettatore ¹⁷. Si viene così a creare una particolare forma di riconoscimento: il soggetto, situato al di fuori dello schermo, ridotto a una condizione di necessaria immobilità, s'identifica con se stesso, con il proprio sguardo

¹⁵ Sul rapporto tra il mito e le strutture narrative del cinema americano classico e contemporaneo, cfr. V. Pravadelli (a cura di), *Forme del mito e cinema americano*, Roma Tre Press, Roma 2019, in particolare il saggio di Rossana Domizi, dal titolo *Quando il mito edipico comincia a vacillare: le strutture familiari nel cinema contemporaneo*, pp. 107-119.

¹⁶ Cfr. R. Bellour, *L'ipnosi-cinema*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, cit., pp. 68-70.

¹⁷ Il riferimento è al saggio di Lacan sullo stadio dello specchio. Qui lo psicoanalista francese mette in luce il carattere ambivalente dell'esperienza vissuta dall'infante di fronte alla visione della propria immagine: da un lato, egli riconosce per la prima volta la propria figura restituita in modo unitario, dall'altro essa non corrisponde alla sua realtà corporea, ancora frammentata a causa dell'età. Se "al di qua" dello specchio il soggetto (*je*) appare come un corpo diviso, "al di là" di esso diventa invece un "Io" (*Moi*), consapevole di sé. Cfr. G. Sili, *Oltre lo specchio: Lacan e Merleau-Ponty*, cit., pp. 223-225.

(coincidente con quello della macchina da presa), come condizione di possibilità degli oggetti percepiti.

Come per Baudry, anche per Metz lo spettatore al cinema può essere considerato un soggetto trascendentale capace di costituire e dominare le immagini sullo schermo, mentre la naturale identificazione con i protagonisti della pellicola avviene soltanto in un secondo momento ¹⁸. Scrive allora lo studioso francese: «So che percepisco qualcosa d'immaginario [...] e so che sono proprio io a percepire. Questo secondo sapere si raddoppia a sua volta: io so che percepisco realmente [...] e so insieme che sono proprio io a percepire tutto questo» ¹⁹. Ecco che lo spettatore, in un costante meccanismo d'identificazione, è in grado di attribuire senso e compiutezza alle immagini frammentate fornite dallo schermo, riconoscendole. Nella prospettiva offerta da Metz, oltre all'identificazione speculare, il dispositivo cinematografico può attivare nello spettatore altri comuni meccanismi psicoanalitici, come il voyeurismo e il feticismo, considerati non tanto sul piano clinico, quanto su quello conoscitivo. Tali processi sono determinati dalla distanza incolmabile che il cinema crea tra lo spettatore e il mondo rappresentato sullo schermo per mezzo d'immagini. Restituendo il mondo in immagini, infatti, la settima arte lo esibisce allo sguardo e, allo stesso tempo, lo sottrae: ciò che è proiettato, da un lato, è presente, dall'altro è assente ed è proprio la sua sottrazione a consentire all'immagine di istituirsi. Ne discende che il cinema si fonda su un voyeurismo intrinseco, ossia su una lontananza incolmabile, trovandosi «in un altrove del tutto vicino e insieme radicalmente inaccessibile» ²⁰. Per quel che riguarda il legame con il feticismo, lo studioso francese si rivolge direttamente alla tecnica cinematografica: quest'ultima, infatti, si esprime nelle abilità proprie dell'opera, lasciando intravedere la realtà perduta e assurgendo così a valida sostituzione della perdita subita ²¹.

Se la Francia costituisce la patria della Filmologia e delle teorie di matrice strutturalista, nella prima metà degli anni Settanta anche in altre parti d'Europa, specialmente nel Regno Unito e in Germania, si diffondono vari studi che applicano il paradigma interpretativo della psicoanalisi alle opere cinematografiche. Lo sguardo, inteso come tratto peculiare che lega lo schermo alla sala, costituisce uno dei temi centrali nella riflessione di Laura Mulvey, volta a denunciare il forte patriarcato presente nel cinema classico americano. Per

¹⁸ Nella teoria di Metz, lo spettatore può riconoscersi nei differenti personaggi che appaiono sullo schermo (identificazione secondaria) proprio perché ha già attraversato, nell'infanzia, la fase dello specchio.

¹⁹ C. Metz, *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980, p. 69.

²⁰ C. Metz, *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano 1980, p. 67.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 38.

la studiosa britannica, quest'ultimo, infatti, si concentra sullo sguardo che vede protagonista l'uomo, sia come personaggio sia come attore, relegando di conseguenza la figura femminile a un ruolo del tutto marginale: l'esperienza cinematografica appare, in questo senso, costruita esclusivamente per un pubblico maschile. Nel noto saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), pubblicato sulla rivista "Screen", l'autrice torna a riflettere sul rapporto tra spettatore e film, cogliendo un punto di partenza nei modi in cui la pellicola riflette l'interpretazione socialmente definita della differenza sessuale: nell'analizzare i codici espressivi propri di un certo cinema hollywoodiano, Mulvey dimostra come il modello della società patriarcale sia riuscito a sfruttare la forma filmica in vista del proprio, personale soddisfacimento.

La ricerca condotta dalla studiosa britannica intende allora prendere le distanze da quel cinema che, configurandosi come espressione del genere dominante, conduce l'inconscio a orientare i "modi di vedere e il piacere del guardare". Il saggio è destinato a ottenere un grande successo soprattutto nel mondo anglosassone, rappresentando, di fatto, l'atto di nascita della *Feminist Film Theory*, vero e proprio apparato teorico-critico di matrice femminista, incentrato sul tema della differenza sessuale. Come scrive precisamente Veronica Pravadelli, «la *differenza* è inscritta nel film, ma anche nell'esperienza di visione, e l'accesso al film della spettatrice è diverso da quello dello spettatore»²². Ricorrendo a concetti psicoanalitici teorizzati da autori come Sigmund Freud, Jacques Lacan e Louis Althusser, tali studi aprono un nuovo spazio di confronto e riflessione, offrendo all'individuo la possibilità di costruire liberamente la propria soggettività nell'intermezzo tra narrazione, linguaggio e desiderio. L'intento rivoluzionario della ricerca trova la propria ragion d'essere all'interno di un vasto panorama culturale: la possibilità di una teoria dell'immagine femminile non attiene, allora, soltanto alla psicoanalisi, ma coinvolge anche altre discipline, come ad esempio la storia, la filosofia, la letteratura e la sociologia.

Ancora, nel saggio intitolato *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare* (1972), Thomas Elsaesser indaga gli elementi di connessione tra il melodramma cinematografico, inteso nei termini di un singolare modello espressivo, e la psicoanalisi. Prendendo in esame alcune opere di Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray, lo storico tedesco afferma che determinati modelli stilistici del melodramma «possono implicare principi di simbolizzazione e codificazione concettualizzati da Freud nella sua

²² V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e psicoanalisi: una prospettiva storica*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, cit., pp. 128-129.

analisi dei sogni e applicati più tardi nella *Psicopatologia della vita quotidiana*»²³. Come nelle immagini oniriche, determinati gesti o eventi acquistano un significato non tanto in virtù di ciò che rappresentano “alla lettera”, ma grazie alla propria struttura e sequenza, così il grande melodramma si sviluppa attraverso espedienti stilistici (atti sostitutivi, elementi metaforici), utilizzati al servizio dei modelli subliminali. Secondo Elsaesser, infatti, queste opere rintracciano nella classe media americana il proprio contenuto manifesto, ma lo rimuovono in strutture differenti attraverso una giustapposizione di situazioni stereotipate. Tali configurazioni provocano così crolli e fratture che «abbattono le barriere emotive e lasciano fluire l’energia libidinale nata dall’osservazione in direzioni così diverse da risultare inquietanti»²⁴.

L’analisi dello studioso tedesco, audace e rigorosa al contempo, ha il merito di approfondire l’immaginazione melodrammatica nell’ultima stagione del cinema hollywoodiano, valorizzandone altresì, sulla scorta di una possibile convergenza con la francese *Politique des auteurs*, il concetto di autorialità. Si tratta di una proposta teorica originale, che analizza scrupolosamente le opere mediante gli strumenti interpretativi della psicoanalisi freudiana, cogliendo, al contempo, la qualità della forma cinematografica in elementi come il montaggio, le luci, gli effetti, il ritmo delle immagini, l’ambientazione, lo stile di regia e la musica. L’opera di Elsaesser è destinata a ottenere una grande notorietà, come dimostra la pubblicazione, appena qualche anno più tardi, del volume di Peter Brooks, *L’immaginazione melodrammatica* (1976), che ha il pregio di condurre il dibattito intorno alla complessa nozione di melodramma all’interno di una variegata prospettiva estetica²⁵.

Un’altra possibile declinazione del rapporto tra psicoanalisi e cinema concerne l’analisi del ruolo dello sguardo come oggetto pulsionale, in linea con l’inedita lettura delle teorie freudiane sviluppata da Lacan nei suoi seminari. Meritevoli di attenzione sono, in questo senso, gli studi di Slavoj Žižek, interprete originale del pensiero dello psicoanalista francese e, nello stesso tempo, grande appassionato di cinema, come si evince dalla sua collaborazione con numerose riviste in qualità di recensore²⁶. In particolare, nel volume intitolato *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi* (2004), il filosofo sloveno riflette sull’intreccio tra autore, spettatore e oggetti, concentrandosi nel dettaglio

²³ T. Elsaesser, *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992, p. 94.

²⁴ *Ivi*, p. 95.

²⁵ Cfr. E. Sala, *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, in “Materiali di Estetica”, n. 3, 2, 2017, p. 30.

²⁶ Cfr. D. Cantone, *Introduzione*, in S. Žižek, *Una lettura perversa del film d’autore. Da Psycho a Joker*, Mimesis, Milano 2020.

sull'opera di alcuni celebri cineasti, tra cui David Lynch, Alfred Hitchcock, Andrej Tarkovskij e Krzysztof Kieślowski. Il tema dello sguardo emerge con evidenza anche nel libro *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker* (2020), in cui Žižek propone un'inconsueta interpretazione del riconoscimento prodotto dallo schermo: lontano dal determinare un'identificazione di tipo simbolico, quest'ultimo, infatti, riproduce una sorta di velo, da cui può emergere, in maniera del tutto casuale, un dettaglio, un elemento apparentemente irrilevante che, bucando la rappresentazione, si sottrae alla sua presa.

Ci si trova di fronte, secondo il filosofo sloveno, all'emersione del reale lacaniano, inteso come quell'oscura dimensione della pulsione, situata oltre i confini rappresentati dalla significazione e dal senso, che costituisce un'autentica "impasse della formalizzazione"²⁷. Da questo punto di vista, la macchina del cinema favorisce il contatto con gli aspetti più inquietanti della nostra esistenza, ponendo il soggetto davanti all'apparire di uno sguardo disincarnato, privo di un riferimento preciso, appartenente all'alterità in sé e, dunque, perturbante: così, la nozione di *Vorstellungsrepräsentanz*, ossia di una rappresentazione della pulsione e quella di *Unheimlich*, vale a dire di un'intima estraneità, insieme, naturalmente, al concetto di Reale lacaniano, costituiscono il sostrato teorico delle analisi filmiche sviluppate da Žižek. In questo senso, gli esempi eterogenei e, a prima vista incoerenti, offerti dal filosofo di Lubiana, da *Strade perdute* (Lost Highway, 1997) di David Lynch a *L'ultima seduzione* (The Last Seduction, 1994) di John Dahl, da *La la land* (2016) di Damien Chazelle a *Joker* (2019) di Todd Phillips, non hanno il compito di spiegare complesse teorie psicoanalitiche, rivelando, al contrario, la pregnanza teorica di tutti quegli elementi a una prima analisi insignificanti (sguardi, dettagli, resti), che sfuggono al tentativo di cattura del linguaggio.

Il breve excursus, certamente non esaustivo, intende soltanto mostrare l'ampiezza e, insieme, la rilevanza dell'incontro tra psicoanalisi e cinema, la cui fecondità continua a dare luogo a un proficuo gioco d'incastri, rimandi e sovrapposizioni. In questo vasto ed eterogeneo panorama, contraddistinto da sentieri paralleli e piste ramificate, Casetti individua acutamente tre possibili percorsi di lettura critica²⁸. Il primo itinerario è connesso a un'interpretazione della pellicola come apparato d'indizi, tracce e riferimenti utili a proporre un'autentica psicoterapia del regista. Secondo questa linea, dalla vocazione contenutistica e "bio-psicoanalitica", che affonda le sue radici nell'orizzonte letterario di Charles Mauron, l'opera costituirebbe il materiale clinico da analizzare per esplorare in

²⁷ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011, p. 87.

²⁸ Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 172.

profondità l'inconscio dell'autore²⁹: un esempio, in tal senso, è rappresentato dal volume di Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio* (1979), dedicato alla vita di Hitchcock. Attraverso l'analisi di una serie d'interviste, l'autore ricostruisce dettagliatamente la storia dei traumi e delle ossessioni ricorrenti che avrebbero condotto il grande regista a elaborare alcune idee e concetti, trasferendoli poi nelle sue pellicole. Nel breve itinerario proposto, tale approccio non sembra trovare ampio spazio, configurandosi come una metodologia d'indagine utile semmai ad approfondire determinati aspetti clinici più che a una vera e propria teoria delle immagini cinematografiche. In accordo con Alberto Russo Previtali, il pericolo di questa linea interpretativa risiede nel cosiddetto "fantasma artistico", la cui evocazione può far perdere di vista l'autonomia dell'opera. Ciò ovviamente non esclude l'indagine sulle motivazioni profonde della sublimazione di un autore sottese alla singolarità dei testi: tale assunto vale anche nel caso della letteratura, in cui il ruolo della forma è pensato, ad esempio, «come esplorazione crudele del reale (Artaud), o come strenua resistenza simbolica nel crollo di un ideale antropologico (Zanzotto, Pasolini)»³⁰.

Diversa è la prospettiva aperta dalla seconda via, che rintraccia il suo fondamento nell'identità tra i processi della psiche, tra cui il sogno o l'immaginazione, e le strutture della pellicola: tale profilo attribuisce senza dubbio una maggiore valenza all'esperienza cinematografica, tralasciando l'inconscio dell'autore. Questa è la linea di ricerca percorsa dai primi teorici, che hanno scorto sin da subito un isomorfismo tra alcuni meccanismi psichici e l'immagine in movimento, rimanendo affascinati soprattutto dalle affinità con la dimensione onirica: "il sogno è la via regia verso l'inconscio", affermano i surrealisti³¹. In questa direzione, vale la pena menzionare non soltanto la singolare analogia tra l'espressione cinematografica e i processi formali del sogno, particolarmente rilevante per un'indagine sulle potenzialità estetiche della settima arte, ma anche la chiara linea di contiguità che unisce l'esperienza della visione allo stato onirico e ipnotico. Come scrive a riguardo Bruno Bettelheim, «l'ambiente stesso, così irreal e sontuoso, e soprattutto l'oscurità in cui si era avvolti, accentuavano la qualità onirica di quell'esperienza»³². All'epoca delle prime proiezioni, infatti, la sala buia costituiva un'attrazione rivoluzionaria

²⁹ Per un'analisi del concetto di "psicocritica", cfr. C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Garzanti, Milano 1966.

³⁰ A. Russo Previtali, *Letteratura e reale laciano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Mucchi, Modena 2023, p. 27

³¹ Cfr. J. Risset, *Sogno, letteratura, cinema*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, p. 86

³² B. Bettelheim, *L'arte del cinematografo*, in *La Vienna di Freud e altri saggi*, SE, Milano 2018, p. 148.

per il pubblico, che rimaneva così ammaliato dal mondo delle immagini in movimento da sentirsene parte.

Non a caso, ciò che contraddistingue l'esperienza cinematografica da altre forme d'arte è una condizione di totale abbandono, una regressione verso gli stati più reconditi della coscienza, in cui l'uso delle facoltà critiche sembra annullarsi. A ciò si aggiunge la consapevolezza dell'inoffensività dei personaggi e delle vicende mostrate sullo schermo: ecco, allora, che «i film hanno la stessa duttilità temporale e spaziale, la stessa immediatezza, la stessa perturbante nitidezza dei sogni»³³.

Si è osservato come, nel dopoguerra, la Filmologia abbia proficuamente raccolto l'eredità di tali studi, arrivando a considerare la psicoanalisi nei termini di un valido paradigma teorico, senza tralasciare altre chiavi di lettura, tra cui la psicologia. Ripercorrendo la seconda via interpretativa proposta da Casetti, vale la pena accennare brevemente al contributo offerto dagli psicologi, Albert Michotte van den Berck e Henri Wallon, tra i primi a indagare l'insieme degli ormai noti meccanismi psicologici attivati dalla visione di un film (l'impressione di realtà, la credenza, la partecipazione affettiva, le emozioni). A Michotte, in particolare, si devono importanti lavori sull'impressione di realtà, scaturiti dalle sue ricerche condotte nell'ambito della psicologia della forma: cogliendo nell'esperienza cinematografica un amalgama di reale e artificiale, al cui interno lo spettatore sperimenta «la contraddizione tra ciò che “sente” (la percezione quasi sensoriale di ciò che vediamo e le reali emozioni e sentimenti che il film provoca) e ciò che “sa” (il fatto che ciò che vediamo non è reale)»³⁴, lo psicologo belga sembra prefigurare le teorie avanzate da Metz, appena qualche anno più tardi, sul processo di scissione individuale.

Cionondimeno, è la terza strada, intesa nell'accezione di una radicalizzazione delle precedenti, a rappresentare, secondo Casetti, il più fecondo terreno d'indagine per una teoria del cinema. Questa prospettiva di ricerca valorizza, infatti, gli spunti rilevanti offerti dal secondo indirizzo, elaborandoli in vista di un necessario rinnovamento metodologico. Lontano dal costituire un insieme di elementi finalizzati solamente a confermare la validità di concetti psicoanalitici, il cinema si configura come una straordinaria forma di conoscenza del reale. Scrive al proposito lo studioso italiano:

Il cinema, infatti, è visto come qualcosa di direttamente modellato sul nostro apparato psichico: più che un mezzo per arrivare a certi nodi segreti, o più che un

³³ *Ivi*, p. 150.

³⁴ L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, cit., p. 19.

equivalente di certe manifestazioni del nostro inconscio, appare come un fenomeno che prolunga e ingloba le strutture e le dinamiche studiate dalla psicoanalisi. [...] Ecco che in certe figure ricorrenti nel cinema, come il doppio, lo specchio o la maschera, o come a livello stilistico il campo/controcampo, in cui si contrappongono un vedente e un visto, si scopre l'emergere di una sorta d'inconscio del cinema stesso ³⁵.

Nel proseguire il proprio ragionamento, Casetti afferma che durante gli anni Settanta si assiste a una variazione nel modo di concepire gli studi teorici: precipua rilevanza, in questo senso, ottiene il rapporto d'interdipendenza tra gli oggetti artistici analizzati, in grado di influenzare discorsi, e la figura dello studioso, che non nasconde il proprio modo di considerare il cinema, le proprie inclinazioni e la propria soggettività di spettatore. A ciò si aggiunge una grande attenzione riservata alla singolarità delle opere: lontana dal costituire un mero banco di prova per la validità delle teorie, uno «scrigno che custodisce l'espressione ideale di qualche fantomatico autore»³⁶, l'opera cinematografica si configura come un'occasione preziosa per il pensiero e la ricerca filosofica. In questo quadro di riferimento, Roberto De Gaetano, richiamandosi alle riflessioni sull'arte compiute da Jacques Rancière, evidenzia la necessità di concentrarsi sull'opera, intesa come quella configurazione del sensibile «sul cui corpo fragile vediamo la visitazione dell'Idea»³⁷.

Tale consapevolezza è direttamente connessa alla capacità del cinema di interagire con altre esperienze artistiche, come ad esempio la letteratura, mescolando forme e linguaggi. Proprio questi ultimi, sulla scorta della definizione di cinema come "arte impura" proposta da André Bazin, consentono la convergenza in modo simultaneo di elementi opposti e inconciliabili secondo il pensiero logico: presenza e assenza, realtà e finzione, forma e caos, continuità e discontinuità, visione e pensiero. Ed è questo il grande limite e, al contempo, la profonda ricchezza dell'arte cinematografica, in cui il finito e l'infinito convivono, costituendo una forma di resistenza alle logiche del consumo:

Ritorno all'opera, dunque, come resistenza ai flussi di una comunicazione indifferenziata che annullano ogni "impurità" perché cancellano ogni opacità a vantaggio di una pura trasparenza, di un oggetto-dispositivo disponibile a molteplici usi ³⁸.

³⁵ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., pp. 174-175.

³⁶ R. De Gaetano, *Critica del visuale*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022, p. 67.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 65.

Gli oggetti artistici, infatti, sono intesi come realtà in grado di orientare e influenzare lo sguardo del soggetto in vista di nuove produzioni di senso ³⁹. Per definire questo modello interpretativo, le cui declinazioni appaiono molteplici, Casetti utilizza l'espressione "teorie di campo", includendo al proprio interno ambiti di ricerca eterogenei (estetici, sociologici, psicologici), eppure interconnessi, accomunati da una vocazione allo scambio e alla discussione. Si tratta, infatti, di una prospettiva inter-disciplinare che coincide con la fine dello strutturalismo in Francia, animata dal desiderio di riorganizzare il campo dell'esperienza mediante la condivisione di domande comuni. Prendendo le mosse da prospettive variegate, questi studi intendono offrire nuove configurazioni del reale attraverso un confronto diretto con le opere: «dotati di una loro identità, e spesso (anche se non sempre) disponibili al nuovo; ricchi di esperienze e di parole d'ordine, e nello stesso tempo ben radicati» ⁴⁰. Così, ad esempio, l'opera di un autore come Roland Barthes rivela una profonda stratificazione, continuando a offrire al panorama contemporaneo preziosi elementi di analisi non soltanto nell'ambito della critica letteraria, ma anche nella teoria del cinema.

In virtù di una proficua alleanza con l'estetica, l'incontro tra psicoanalisi e cinema diviene, invero, «un punto di passaggio tra l'esigenza di costruire degli impianti teorici di riferimento entro cui analizzare i singoli film, e l'esigenza opposta di allargare i confini metodologici per arrivare all'elaborazione di discorsi teorici e critici sempre più aperti»⁴¹. Una sfida ambiziosa, dunque, il cui obiettivo primario consiste nell'ampliamento del pensiero critico sulle immagini prendendo avvio da un confronto diretto e costante con le opere. Proprio nei primi anni Ottanta si assiste, in Italia, alla diffusione dei testi di Gilles Deleuze sul cinema, destinati a segnare radicalmente la riflessione teorica sulle immagini. Tali lavori s'inseriscono all'interno di una più ampia ricerca condotta dal filosofo francese nel corso della sua produzione: dalla pittura di Francis Bacon al cinema di Ozu Yasujiro, il significato dell'estetica di Deleuze coincide con una critica del paradigma mimetico-rappresentativo, al quale si sostituisce l'affermazione di una pura potenzialità dell'immagine ⁴². Per quel che riguarda più direttamente il pensiero sulle immagini dello schermo, il nucleo fondamentale dell'analisi di Deleuze consiste in una lettura

³⁹ Cfr. F. Menna, *La lente di Matte Blanco. Paragrafi su critica e psicoanalisi*, in P. Bria (a cura di), *Il pensiero e l'infinito. Scritti sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Teda, Castrovillari 1989, p. 137.

⁴⁰ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 197.

⁴¹ D. Dottorini, *L'esigenza di una teoria aperta*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 28-29.

⁴² Per un'analisi dettagliata del rapporto tra immagine e immanenza in Deleuze in grado di evidenziarne anche le contraddizioni, cfr. J. Michalet, *Deleuze. Penseur de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2020.

cinematografica dei concetti di tempo e movimento, cogliendo nella filosofia di Henri Bergson un prezioso punto di partenza. In questo senso, cinema e filosofia hanno a che fare con il movimento nella coscienza: mentre il primo si esprime attraverso le immagini, la seconda mediante i concetti. Scrive a questo proposito Deleuze nelle pagine finali del volume *L'immagine-tempo* (1985):

Una teoria del cinema non è «sul» cinema, ma sui concetti che il cinema suscita, anch'essi in rapporto con altri concetti corrispondenti ad altre pratiche [...]. Sicché c'è sempre un'ora, mezzogiorno-mezzanotte, in cui non bisogna più chiedersi «che cos'è il cinema?», ma «che cos'è la filosofia?»⁴³

Se l'opera di Deleuze ha influenzato una sterminata letteratura secondaria, il pensiero di Ignacio Matte Blanco non può vantare un'altrettanta fortuna. Eppure, il percorso compiuto dallo psicoanalista cileno si rivela particolarmente fecondo non tanto nella direzione di una rigida applicazione delle categorie ai testi filmici, quanto piuttosto come un ricco apparato concettuale di cui tener conto per avviare una riflessione tesa a valorizzare la potenzialità conoscitiva delle immagini cinematografiche. Una potenzialità che, come scrive Daniele Dottorini, «risiede proprio nelle caratteristiche di una forma che si apre a molteplici livelli di fruizione»⁴⁴. Il mondo artistico, soprattutto nella sua declinazione cinematografica, svela un inedito orizzonte del sentire e, mediante il richiamo alla teoria bi-logica, si è in grado di accedere all'universo emozionale nella sua interezza.

In questo quadro di riferimento, l'incontro tra la riflessione dello psicoanalista cileno e il cinema si sviluppa negli anni Ottanta tra le pagine della rivista "Filmcritica" grazie al lavoro di alcuni studiosi interessati alla definizione del discorso critico, dando luogo a una serie di ricerche animate altresì da un desiderio di rinnovamento teorico. Tali saggi, come si vedrà, si sono concentrati in modo analitico su autori immediatamente riconducibili al panorama psicoanalitico, tra cui Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Alain Resnais, Andrej Tarkovskij, senza tuttavia rivolgere una particolare attenzione ad altre tradizioni cinematografiche e al rapporto tra immagine e parola. Comincia così ad affiorare una più profonda lettura dell'esperienza estetica, in cui «il dividente ed eterogenico pensiero riesce a diventare uno solo con l'essere indivisibile, senza che nessuno dei due perda niente della propria individualità»⁴⁵.

⁴³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 327.

⁴⁴ D. Dottorini, *L'esigenza di una teoria aperta*, cit., p. 34.

⁴⁵ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 263.

1.2 Il problema della creazione artistica

La rivoluzione tenace portata avanti da Matte Blanco durante il suo insegnamento consiste in buona sostanza nell'aver individuato all'interno del variegato mondo dell'arte la concretizzazione dell'incontro tra finito e infinito, tra divisibile e omogeneo propri della mente umana. Per cogliere l'estrema rilevanza della sua proposta anche nell'ambito di una teoria delle immagini, è utile, in via preliminare, ripercorrere brevemente alcune tra le principali linee di ricerca sulla creazione artistica, che rintracciano proprio nell'orizzonte psicoanalitico un fondamentale sostrato concettuale.

Nell'interpretare il pensiero di Freud, le riflessioni psicoanalitiche sull'arte si sono sviluppate, in larga parte, attorno alle ragioni nascoste che conducono al processo creativo, seguendo una logica fondata sulla personalità dell'autore. Come ricorda precisamente Fiorangela Oneroso, sia Freud sia alcuni suoi seguaci, tra cui Karl Abraham, Ernest Jones e Marie Bonaparte, «si sono interessati soltanto a “ciò” che il linguaggio artistico dice, ma mai a “come” lo dice»⁴⁶. Tale linea di ricerca, in parte seguita, come si è visto, anche negli studi sul cinema, rintraccia nella creazione artistica un atto di sublimazione, in conseguenza di conflitti non risolti dell'individuo: l'arte può, ad esempio, svolgere una funzione di supplenza rispetto a un oggetto mancante, consentendo all'autore di raggiungere uno stato di equilibrio⁴⁷. Questa propensione trova le sue origini nel celebre scritto del 1910, in cui Freud analizza due dipinti di Leonardo, la Monna Lisa e Sant'Anna con la Vergine e il bambino. Si tratta di uno dei più noti saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio, al cui interno l'autore dissemina spunti di riflessione per un'interpretazione psicoanalitica degli oggetti artistici. Tuttavia, come sostiene opportunamente Ernst Gombrich, il percorso compiuto da Freud si fonda su una premessa del tutto errata, derivante dalla lettura della traduzione in tedesco, a cura di Marie Herfeld, degli scritti di Leonardo. Si legge, infatti, in questa traduzione, che «l'artista era stato colpito alla bocca dalla coda di un avvoltoio mentre era ancora in culla»⁴⁸. Ebbene, il malinteso (l'uccello era, in realtà un semplice nibbio) spinge Freud a ricercare nei meandri del simbolismo

⁴⁶ F. Oneroso, *La ragione alata. Riflessioni sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Liguori, Roma 2001, ebook.

⁴⁷ C. Alvarez, *Due pittori, due modi di rimpiazzare il fratello morto (Van Gogh e Dalì)*, in G. De Giorgio (a cura di), *Arte e psicoanalisi: il respiro della creatività*, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 152-164.

⁴⁸ E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1973, p. 20.

egizio un significato mitologico da attribuire all'avvoltoio, arrivando perfino a rintracciare il profilo di un grande condor nascosto tra le ondulazioni della veste di Sant'Anna.

Per lo psicoanalista austriaco, in ogni caso, l'oggetto estetico non costituisce semplicemente il luogo verso il quale si dirigono le pulsioni, rappresentando, al contrario, la manifestazione di un processo capace di portare a livello pre-conscio i meccanismi inconsci della mente. Prendendo le distanze da un'interpretazione meramente "patografica" dell'opera, Francesco Orlando mette in luce la differenza tra il linguaggio poetico e quello non comunicativo dell'inconscio, che si manifesta in primo luogo nei sogni, nei lapsus e negli atti mancati ⁴⁹. Il valore della ricerca di Orlando, che costituisce un imprescindibile punto di riferimento nell'ambito della critica letteraria a sfondo psicoanalitico, non sembra poter essere messo in discussione. Ciononostante, se è vero che la forma di scrittura letteraria richiede sempre un destinatario, occorre, d'altra parte, ricordare che «ogni grande testo letterario è il risultato di un confronto serratissimo dell'autore con il suo reale soggettivo»⁵⁰.

In questa prospettiva, Freud tiene a mettere in risalto come, nell'ambito della creazione artistica, possano trovare espressione soprattutto quelle idee inconscie capaci di rivelare una precisa compatibilità con le sue strutture formali: a differenza di ciò che in un primo momento si potrebbe pensare, è lo stile, talvolta, a «generare il messaggio» ⁵¹. A tal proposito, riportando un passo tratto dal *Dottor Zivago* (1957) di Boris Pasternàk, Gombrich è abile nel ribaltare il tradizionale rapporto tra contenuto e forma: nel momento in cui il protagonista Jurij Andréevič, durante un periodo di crisi, si appresta a comporre versi, è la forza impetuosa del linguaggio a prendere il sopravvento, orientando il processo creativo. In altre parole, ciò che comunemente è considerato il medium, il canale di comunicazione, diviene, al contrario, il motore, rivelando la propria potenza: «il linguaggio che si effonde va creando da sé, con la forza delle sue leggi, procedendo nel suo corso, il metro e la rima e mille altre forme e rapporti più importanti, finora non colti, non indagati, senza nome»⁵².

L'intreccio tra inconscio freudiano ed estetica è poi ulteriormente esplorato da Jacques Rancière nel volume *L'inconscio estetico* (2000), raccolta di saggi volti ad analizzare il modo in cui determinate figure-chiave, in particolare l'Edipo, sono in grado di trasmettere "la potenza di ciò che non pensa" e "la forza di ciò che tace". Per il filosofo, tali

⁴⁹ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987, pp. 56-65.

⁵⁰ A. Russo Previtati, *Letteratura e reale laciano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Mucchi, Modena 2003, p. 20.

⁵¹ *Ivi*, p. 29.

⁵² *Ivi*, p. 30.

costruzioni immaginarie non sono semplici contenitori di teorie psicoanalitiche, presentandosi, al contrario, come «testimonianze dell'esistenza di un certo rapporto tra pensiero e non-pensiero, di una certa presenza del pensiero nella materialità sensibile, dell'involontario nel pensiero cosciente e del significato nell'insignificante»⁵³. L'orizzonte concettuale spinge Rancière a parlare di una vera e propria rivoluzione estetica, che abolisce il consueto ordine dei rapporti tra il visibile e il dicibile, tra la passività e l'attività, tra il conoscere e l'agire, creando connessioni imprevedute, non già determinate.

Nella lettura freudiana dell'esperienza artistica, il processo primario è privo di un rilievo peculiare, rivelando caratteristiche appartenenti alla mente umana in generale. Per tale ragione, Freud non nutre un particolare interesse nei confronti dell'arte del suo tempo, specialmente quella dei surrealisti, colpevole, a suo avviso, di confondere l'espressione artistica con le primordiali manifestazioni dell'istinto⁵⁴. Il padre della psicoanalisi non sembra, dunque, interrogarsi a fondo sulle origini della creatività, evidenziando come gli agenti propulsori di quest'ultima siano ravvisabili negli stessi elementi che conducono alcuni soggetti alle nevrosi, alla stregua di «un'esperienza che talvolta illumina, rivelando meandri e recessi della propria vita psichica, a conferma di quanto la vicenda umana possa essere estesa»⁵⁵. Secondo questa prospettiva, la creatività prenderebbe avvio da una domanda di liberazione: l'arte non è altro che una zona sospesa al confine tra la realtà che inesorabilmente condanna i desideri e la fantasia che invece li appaga⁵⁶. Ed è lo stesso Freud, ricorda con precisione Gombrich, a lasciare volutamente aperta la questione, affermando che, in fondo, dell'arte – come della mente umana, si potrebbe aggiungere – «ne sappiamo ancora così poco».

La prospettiva si sviluppa poi nel corso del Novecento attraverso il contributo fornito da altri autori, su cui vale la pena soffermarsi in maniera sintetica. Nello specifico, è possibile individuare quattro grandi percorsi in grado di illustrare le principali linee interpretative che hanno caratterizzato la riflessione sulle forme della creatività in una prospettiva psicoanalitica. All'interno della ricerca condotta da Wilfred Bion, per esempio, proprio la creazione artistica, nello specifico la pittura, consente ad alcuni contenuti psichici non pensabili perché rimossi di depositarsi su un supporto materiale, come la tela.

⁵³ Cfr. J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001, p. 11.

⁵⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 27-29.

⁵⁵ G. Bedoni, *La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio*, Gabriele Mazzotta edizioni, Milano 2008, p. 15.

⁵⁶ «L'artista è, originariamente, un uomo che si distoglie dalla realtà giacché non può adattarsi a quella rinuncia dell'appagamento delle pulsioni che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita di fantasia». S. Freud, *L'interesse per la psicoanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

Quest'ultima, infatti, consente di evitare la rimozione e favorirne così la progressiva accettazione mediante l'attività del pensiero. Il processo analizzato da Bion nella creazione artistica si traduce in un vero e proprio spostamento che, servendosi della carica espressiva del simbolo, permette all'artista di intraprendere un itinerario volto all'integrazione degli elementi rimossi. In questo terreno s'innesta anche la riflessione di Salomon Resnik, che nel suo testo dedicato al fantastico, afferma: «è quando un'emozione perde vita ed è amozione che il tempo vissuto si congela e l'Io si blocca, si paralizza». Se l'artista è in grado di esprimersi creativamente «significa che sta tentando di scongelarsi e di ricostruire plasticamente il suo mondo, oppure di creare una nuova realtà»⁵⁷. Secondo questa lettura, la sublimazione, che si trova alla base della creazione artistica, è in grado di condurre l'autore dagli stati mentali primitivi alle espressioni psichiche più evolute, fino a modificare la natura stessa delle relazioni oggettuali ⁵⁸.

Il concetto di sublimazione trova poi un ulteriore sviluppo, rivelando elementi d'interesse anche sotto il profilo clinico-terapeutico: l'opera di Melanie Klein, in questa direzione, intravede una funzione per così dire riparativa dell'arte, in conseguenza di determinati conflitti legati all'infanzia. In altre parole, l'artista può mettere in atto un tentativo di compensazione, mitigando gli effetti perturbanti e distruttivi che derivano da precedenti turbamenti: il processo creativo, infatti, si ritrova talvolta a immettere nella realtà ciò che appare sottoposto a un processo di rimozione ⁵⁹. La riparazione proposta da Klein come effetto della creazione artistica, conduce a un'elaborazione dell'angoscia, passando da un meccanismo inconscio di repressione a uno più conservativo. In questo senso, come evidenzia in modo schematico, eppure efficace, Stefano Ferrari a proposito della letteratura, essa può svolgere innanzitutto una funzione catartica, lasciando emergere primariamente desideri e pensieri inconsci; in secondo luogo, una funzione ripetitiva, consentendo di rivivere gli stessi e di giungere a una rielaborazione psichica e, in terzo luogo, una funzione correttiva, mettendo in atto una sorta di difesa dalle esperienze rimosse ⁶⁰. La creazione artistica, secondo questa prospettiva, si configurerebbe allora nei termini di una ri-creazione, che mira a ritrovare il primario oggetto del soddisfacimento perduto.

La terza linea di ricerca sembra rintracciare nella creazione artistica una via di liberazione. A tal proposito, nelle *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1967), Ernst Kriss

⁵⁷ S. Resnik, *Sul Fantastico. Dall'immaginario all'onirico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

⁵⁸ Cfr. H.W. Leowald, *La sublimazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

⁵⁹ Cfr. M. Klein, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

⁶⁰ Cfr. S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari-Roma 1994.

parla di un percorso controllato e reversibile attraverso il quale è possibile ricorrere proficuamente al freudiano processo primario eludendo il rischio di rimanere sopraffatti. In maniera analoga a quanto avviene nel motto di spirito, la fantasia e la creatività dimostrano la propria efficacia nell'attenuare le barriere difensive e le censure: non a caso, Kriss è un attento osservatore del Freud linguista, dimostrando di conoscere in profondità, oltre al saggio sul motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio, anche la *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901). Tale è anche la nota chiave di lettura proposta da Donald Winnicott all'interno del celebre volume *Gioco e realtà* (1992): nell'evidenziare le analogie tra le potenzialità creative e il gioco, lo psicoanalista britannico intravede una zona intermedia, cosiddetta "transizionale", che trasforma i contenuti inconsci della psiche, rendendoli meno minacciosi.

L'ultima direttrice esplora il problema della creazione artistica in relazione con il sintomo. In questa direzione, Otto Rank, riprendendo l'idea freudiana dell'arte come sublimazione delle pulsioni, sostiene che l'autore, durante il processo di creazione, indirizzi un conflitto interiore verso la parte più cosciente della propria individualità. L'artista agisce, infatti, in un momento in cui il conflitto è troppo maturo per manifestarsi in una dimensione onirica, ma allo stesso tempo ancora acerbo per esprimersi attraverso il sintomo. Secondo Jacques Lacan, invece, la creazione artistica presenta la medesima struttura del sintomo: se, dunque, quest'ultimo attribuisce un nome al simbolico, anche l'arte, come trattamento della pulsione, esprime una porzione di reale e dimostra i limiti della formalizzazione⁶¹. Cionondimeno, il pensiero dello psicoanalista francese ha dato origine a interpretazioni e letture diverse, talvolta in contrasto tra loro: mentre alcuni autori si sono concentrati sulla funzione di "velatura" esercitata dal simbolico, altri hanno messo in luce il profondo legame dell'arte con l'alterità radicale del reale e, dunque, con i limiti del senso⁶².

Ancora una volta, si tratta di un excursus incompleto, che ha l'obiettivo, senza pretese di esaustività, di definire lo sfondo generale entro cui s'inserisce il pensiero di Matte Blanco per evidenziarne, al contempo, l'originalità della proposta teorica. A ben vedere, le teorie fin qui analizzate non sembrano tenere adeguatamente in considerazione l'elemento emozionale, che anzi si configura come un fenomeno vago e sfuggente, privo di una propria significatività. Pur condividendo con le diverse letture freudiane l'idea comune che

⁶¹ Cfr. P. Bruno, *Realtà e poesia*, a cura di A. Russo Previtali, et al., Milano 2011, p. 187

⁶² Sul ruolo esercitato dalla psicoanalisi di Lacan per esempio nella critica letteraria, cfr. A. Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, cit.

«l'opera d'arte possa esprimere molto di più di quanto dica esplicitamente»⁶³, Matte Blanco interpreta il complesso problema della creazione artistica secondo un'inedita prospettiva bi-logica, che attribuisce all'emozione un ruolo primario. Si tratta, infatti, di un singolare sviluppo delle rivoluzionarie scoperte freudiane, che apre la strada a nuovi percorsi interpretativi, travalicando i confini clinici e terapeutici. Tale prospettiva, come si vedrà in seguito, offre originali elementi per indagare il problema della creazione artistica nel suo complesso non soltanto sul piano dell'autore, ma anche dal punto di vista dell'osservatore. L'estetica si rivela, in questo senso, un'esperienza simultanea dei due modi di essere presenti nell'umano – il primo fondato sulle relazioni simmetriche che si esprimono nell'inconscio, il secondo su relazioni asimmetriche che contraddistinguono il pensiero cosciente – una via d'accesso a un territorio in cui pensiero ed emozione non sono separati, bensì compresenti.

D'altra parte, come evidenzia precisamente Alberto Argenton, «la psicologia dell'arte potrebbe essere un terreno d'indagine privilegiato per questo tipo di fenomeno emotivo, ma è la materia stessa che soffre di scarsa partecipazione e sporadico interesse da parte degli studiosi del comportamento mentale»⁶⁴. Il lavoro di Matte Blanco può costituire, a questo proposito, il punto di partenza per la costruzione di un nuovo percorso di riflessione, in cui il ruolo dell'emozione estetica, considerata nel suo rapporto con l'inconscio, acquista un significato preminente:

Questo potere magnetico, evocatore-convocatore del vissuto dell'in-divisione, questo potere pieno d'intime e svariate ricchezze, che sono esprimibili in logica bivalente, tuttavia, vissute in modo indivisibile, mi sembra essere un tratto costitutivo, essenziale della creazione artistica⁶⁵.

Ecco che la creazione artistica costituisce un esempio illuminante per far emergere il multidimensionale: l'emozione, sostiene Matte Blanco, possiede molte più dimensioni del pensiero, pertanto non può essere pienamente racchiusa da quest'ultimo. L'opera dello psicoanalista cileno offre allora un'opportunità preziosa per addentrarsi negli aspetti emozionali che, trattando «l'infinito come espressione dell'indivisibile»⁶⁶, appaiono inesorabilmente preclusi al pensiero umano, fondato sulla distinzione e la separazione.

⁶³ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 53.

⁶⁴ T. Argenton, *Dal segno al simbolo e al significato*, in T. Argenton (a cura di), *L'emozione estetica*, Il Poligrafo, Padova 1993, p. 10

⁶⁵ *Ivi*, p. 60.

⁶⁶ *Ivi*, p. 51.

L'emozione, inaccessibile nella sua interezza, può essere afferrata soltanto attraverso gli strumenti appartenenti al pensiero logico-razionale: questa è la conclusione, in apparenza crudele e impietosa, della ricerca condotta da Matte Blanco. In realtà, come ricorda acutamente Lucia Figà-Talamanca Dore, l'approccio dell'umano agli aspetti emozionali «nel momento in cui egli cerca di individuarli o classificarli diventa un approccio intellettuale, perché la classificazione o la semplice descrizione sono pur sempre forme o prodotti di attività intellettuale»⁶⁷. Il contributo offerto dallo psicoanalista cileno consiste, in questa direzione, nell'aver rivalutato il rapporto tra la razionalità e il sentimento attraverso un intreccio dai contorni indefinibili, che assume diversi gradi d'intensità. Tali consapevolezze, intravedendo nell'esperienza artistica un'occasione per accedere al mondo emozionale, permettono altresì di gettare un ponte con differenti tradizioni del pensiero estetico, in particolare con quelle orientali, fondate sull'impermanenza come essenza della temporalità. Un'operazione sicuramente ardua, questa, che pone le basi per una nuova epistemologia, capace di innescare un dialogo proficuo tra differenti aree del sapere. Scrive a riguardo Aldo Giorgio Gargani:

Attraverso la connessione fra psicoanalisi ed estetica, fra logica del conscio e logica dell'inconscio, Matte Blanco ristabilisce la dimensione conoscitiva della poesia, delle arti e della letteratura e restituisce la dimensione ontologica dell'esperienza estetica. Questa dimensione ontologica si riferisce ad un dato di realtà, l'emozione infinita dell'inconscio, che è la voce dell'altro presente nel pensiero conscio della veglia, regolato dai principi della logica ordinaria⁶⁸.

Alle esperienze artistiche menzionate da Gargani si può senza dubbio aggiungere il cinema, inteso come fondamentale strumento di conoscenza del mondo. La dimensione conoscitiva della settima arte non risiede tanto nella sua straordinaria capacità di esporre contenuti o illustrare teorie precostituite, ma nella possibilità di rimettere continuamente in gioco determinati concetti e processi, presentandosi alla stregua di un fenomeno che prolunga le strutture della psiche. La teoria bi-logica consente, allora, di costruire una nuova lettura delle immagini, che ha nell'incontro tra logos e infinito il proprio principale punto di partenza.

⁶⁷ L. Figà-Talamanca Dore, *La logica dell'inconscio. Introduzione all'opera di Ignacio Matte Blanco*, Studium, Roma 1978, p. 9.

⁶⁸ La citazione compare nel volume a cura di P. Bria e F. Oneroso, *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 9.

1.3 Inconscio e figure filmiche

Il cinema tematizza, sebbene in modo diverso e con strumenti precipui, alcuni dei concetti su cui la psicoanalisi lavora fin dalla sua nascita, come il doppio, il sogno, il fantasma. Nella storia delle teorie, questi concetti, tra loro interconnessi, hanno dato origine a vere e proprie figure filmiche, intorno alle quali è possibile costruire molteplici percorsi di analisi. Il doppio, com'è noto, costituisce l'oggetto delle riflessioni di Otto Rank, che tra le pagine del saggio omonimo, pubblicato nel 1914 sulla rivista "Imago", lo avvicina alla figura del sosia, particolarmente diffusa nell'ambito dei miti primitivi e nel folklore. Prendendo avvio dal film *Lo studente di Praga* (1913) di Hans Heinz Ewers, in grado di esprimere determinati aspetti psichici mediante le immagini, l'autore tedesco indaga il rapporto dell'umano con la propria individualità: è la tradizione popolare, insieme alla poesia e alla letteratura occidentale, a offrire utili elementi per la comprensione di sensazioni oscure e inquietanti. Così, attraverso l'analisi di alcune opere, da *Il sosia* (1846) di Dostoevskij a *Il ritratto di Dorian Grey* (1890) di Wilde, da *Le Horla* (1887) di Maupassant a *William Wilson* (1839) di Poe, Rank ripercorre i tentativi compiuti dall'eroe moderno per esorcizzare la paura della morte. Questo saggio, com'è noto, costituisce un'autentica fonte d'ispirazione per Freud, che nel 1918, all'interno del celebre lavoro sul perturbante (*Das Unheimliche*), offre un'originale interpretazione psicoanalitica del doppio come ritorno di ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto e che invece è affiorato⁶⁹.

Il tema del doppio trova una peculiare resa cinematografica nella figura del fantasma, evanescente come un'ombra che rinvia, al tempo stesso, una sua essenza capace di conferirgli una singolare autonomia. D'altra parte, se il sogno costituisce la grande metafora utilizzata dai primi teorici per definire l'esperienza della visione, sono gli spettri a popolare le immagini in movimento fin dalle proiezioni inaugurali: la macchina del cinema si configura, in questo senso, come «un insieme di tracce visive destinate a sparire con l'immagine dello schermo»⁷⁰. Sul piano ontologico, dunque, a differenza delle rappresentazioni teatrali, tale peculiare forma espressiva ha a che fare con ciò che non possiede una presenza concreta, tangibile⁷¹. Il cinema, afferma Jacques Derrida in una

⁶⁹ Cfr. O. Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano 2018, pp. 10-11.

⁷⁰ P. Bertetto, *La macchina del cinema*, Universale Laterza, Roma-Bari 2010, p. 111.

⁷¹ «Al cinema, lo spazio è organizzato secondo principi funzionali ed espressivi di declinazione della vista, mentre il tempo configura il "volume" della narrazione. Si può dire che lo spazio è la dimensione propria del teatro, mentre il tempo è la dimensione propria del cinema». M. Grande,

celebre intervista, è l'arte capace di evocare i fantasmi, di farli tornare ⁷². A una prima impressione, questo gruppo indistinto di ombre, figure rarefatte e personaggi evanescenti, richiama alla memoria le immagini illusorie definite da Platone con il termine *phantasmata*.

Nel *Sofista*, infatti, il filosofo gioca sulla contrapposizione tra essere e non essere, evidenziando il carattere meramente fittizio, chimerico delle immagini che hanno la pretesa di coincidere con l'originale: esse sono, in realtà, pure apparenze (*eidolon*), il cui unico scopo consiste nell'ingannare. A tal proposito, nel X libro della *Repubblica*, Platone si sofferma sull'illusione di realtà determinata dalle immagini dell'artista, affermando che «la pittura (e, in genere, l'arte imitativa) elabora la propria opera lontano dalla verità. Essa è in intima relazione, compagna e amica di quel nostro interiore elemento che sta lontano dall'intelligenza, senza alcuna meta sana né vera»⁷³. Il pittore, come il poeta, è considerato dal filosofo greco un semplice imitatore degli oggetti sensibili: per produrre un manufatto verosimile, egli deve in qualche misura evitare di rendere visibile il suo carattere di apparenza, che, tuttavia, lo costituisce.

Ecco, allora, che la dimensione della fantasmagoria, intesa nei termini di una confusione tra realtà e immagine, appare intrinsecamente connessa al cinema fin dalle sue origini: d'altro canto, se non ci fosse il montaggio, rielaborazione formale, asimmetrica, del materiale visivo, lo spettatore vedrebbe sullo schermo un fluire caotico e indistinto, che si configura, utilizzando la bi-logica di Matte Blanco, alla stregua di una pura simmetria. In questa direzione, richiamando le parole di Mario Pezzella, la fantasmagoria «non deriva tanto da trucchi tecnici evidenti o esibiti – come quelli di Méliès – ma proprio dal fatto che la sua tecnica estremamente mediata e artificiale riproduce in apparenza la pura immediatezza della vita»⁷⁴. L'effetto di realtà, nel caso delle immagini in movimento, è dunque legato a un processo di selezione e organizzazione del materiale empirico: «quanto più il realismo ingenuo divinizza la riproduzione del *fatto* puro, tanto più si allontana dall'esperienza concreta dell'*evento*, dalle potenze latenti e indecifrate che si agitano sotto la sua superficie»⁷⁵. Occorre ricordare, ad ogni modo, che anche il rigoroso controllo del linguaggio filmico, necessario per la costruzione dell'opera, è soggetto all'irrompere del caso, come dimostra il noto episodio della mosca apparsa all'improvviso sul volto di

Montaggio dello sguardo e della visione, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003, p. 159.

⁷² Il fantasma ha un ruolo privilegiato nelle riflessioni di Derrida sul cinema. Cfr., ad esempio, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in "aut-aut", n. 309, 2002, pp. 52-68.

⁷³ Platone, *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 665.

⁷⁴ M. Pezzella, *Estetica del cinema*, il Mulino, Milano 1996, p. 55.

⁷⁵ *Ivi*, p. 95.

Renée Falconetti durante le riprese della pellicola *La passione di Giovanna d'arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) di Carl Theodor Dreyer. L'autore è consapevole dell'importanza di un simile evento tanto da decidere di non eliminarlo a posteriori, lasciando indelebilmente impresso nella sua opera il passaggio della contingenza ⁷⁶.

Il rapporto tra l'esattezza della macchina e l'irruzione del caso costituisce il nucleo della riflessione sul concetto d'"inconscio ottico", avviata da Walter Benjamin tra le pagine del testo *Piccola storia della fotografia* (1931). Sebbene il riferimento alla psicoanalisi sia vago e non ulteriormente approfondito dal filosofo tedesco in questo testo, esso offre alcuni elementi di riflessione. Scrive Benjamin: «Solo con la fotografia facciamo esperienza dell'inconscio ottico, come solo la psicoanalisi ci dischiude l'inconscio pulsionale»⁷⁷. La fotografia è, in un certo senso, paragonabile a una seduta analitica, in grado di far emergere dall'oscurità sconosciuta i moti pulsionali, gli elementi sottesi. Così, grazie ai mezzi ausiliari, tra cui il rallentatore e gli ingrandimenti, la fotografia può evocare una "scintilla di casualità". A questo proposito, Benjamin menziona l'opera di Karl Blossfeldt, che nelle proprie fotografie di piante ha reso visibili elementi impercettibili all'occhio umano, come certi alberi totemici nella gemma del castagno ingrandita: l'inconscio ottico appare, ad ogni modo, profondamente umano perché i dettagli e gli elementi non visibili dall'operatore al momento dello scatto richiedono il contributo di un soggetto che li riconosca all'interno dell'immagine. In altri luoghi, il filosofo tedesco si concentra sul carattere multidimensionale delle immagini, che includono al loro interno la convergenza di tempi diversi: il momento in cui è percepita l'immagine e il passato delle figure rappresentate.

Talvolta, la natura tecnica della settima arte rivela la propria abilità nell'attribuire concretezza al fantasma, rimuovendo, almeno in apparenza, la sua tipica evanescenza: sono allora i tratti distintivi delle immagini in movimento a porre lo spettatore nella condizione di credere nell'esistenza dello spettro, come avviene, ad esempio, all'interno dell'opera *Storia di Marie e Jullien* (*Histoire de Marie e Jullien*, 2003) di Jacques Rivette. Il progetto della pellicola trae spunto dalle tradizioni orientali, che colgono nell'erranza delle anime il segno del loro intrappolamento nel mondo dei vivi. In questo caso, il fantasma non è esibito mediante gli effetti speciali del cinema, mostrandosi, al contrario, del tutto somigliante a una persona reale: il patto di fiducia con lo spettatore è rispettato fino al momento finale della pellicola, in cui il protagonista si ritrova a fare i conti con la propria illusione.

⁷⁶ Cfr. M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.

⁷⁷ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Abscondita, Milano 2015.

Tuttavia, l'esempio più noto è rappresentato dal film, *I racconti della luna pallida d'agosto* (Ugetsu Monogatari, 1953) di Mizoguchi Kenji, in cui appare un'originale rappresentazione dei fantasmi, che richiama espressamente, come si vedrà in seguito, il folklore giapponese e le maschere del teatro *nō*. L'opera, infatti, si pone l'obiettivo di attribuire una forma oggettiva a ciò che per definizione è privo di consistenza e, rinunciando a utilizzare particolari effetti speciali (sfocatura dell'immagine, filtri deformanti, effetto *flou*), fa ricorso ad altri espedienti atti a «rendere vero il fantasma e indecidibile la sua distinzione con la realtà»⁷⁸. Così, l'enigmatica principessa Wakasa irrompe nel campo visivo del vasaio Genjurō come una donna reale, in carne e ossa, pur appartenendo all'oscuro regno degli spettri⁷⁹. In questa direzione, inoltre, la volontà dell'autore di non svelare immediatamente il carattere fantasmatico di alcuni personaggi femminili, appartiene a un preciso orientamento stilistico, contraddistinto dalla forza della suggestione e della delicatezza, più che dal comune sensazionalismo. L'opera di Mizoguchi rappresenta un fondamentale caso di studio per comprendere la convergenza tra la dimensione corporea e quella trascendentale, mostrando sullo schermo le diverse sfumature dell'animo umano.

L'immagine cinematografica, attraverso la dimensione del fantasmatico, mostra così un legame con il mondo interiore, offrendo una rappresentazione visibile di ciò che avviene nelle profondità più remote della psiche: attraverso la trasfigurazione di volti, corpi, sguardi, gesti lo schermo diviene un meccanismo di proiezione dei desideri, rivelando una sinergia con le storie individuali. Si pensi, in tal senso, a *La donna che visse due volte* (Vertigo, 1954) di Hitchcock, una delle pellicole più lette e interpretate della storia, in cui l'ossessione del protagonista per la donna amata è tale da farla rivivere sotto forma di fantasma: Scottie passa così attraverso «varie fasi dell'illusione per poi accorgersi brutalmente della vanità delle sue fantasie (mascherate da complotto noir tra Judy e Gavin)»⁸⁰. Ancora, il tema del desiderio come proiezione immaginaria è al centro di un film come *In the mood for love* (Faa yeung nin wa, 2000) di Wong Kar-wai, in cui il tempo della mente rivela percorsi inaccessibili che non rispettano lo scorrere cronologico, confondendosi indissolubilmente con lo spazio. Nel finale, il signor Chow consegna al tempio di Angkor Wat il proprio segreto depositandolo nel buco di un tronco, mentre dal

⁷⁸ R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, Saggi Marsilio, Venezia 2022, p. 67.

⁷⁹ Cfr. J.-P. Jackson, *Les contes de la lune vague après la pluie*, Nathan, Paris 1998, p. 71.

⁸⁰ R. Menarini, *Hitchcock: La donna che visse due volte*, Carocci, Roma 2023, p. 68.

tetto di un edificio in rovina un monaco lo osserva con indifferenza: il ricordo di un amore incompiuto s'immette nel tempo senza fine della storia⁸¹.

Sono solo alcuni tra i molti percorsi che si possono costruire intorno alla figura del fantasma, che rivela la natura essenzialmente ambivalente dell'immagine cinematografica: è lo stesso Derrida nell'intervista contenuta all'interno dell'opera *Ghost Dance* (1983) a rintracciare sapientemente nel fantasma l'anello di congiunzione con la psicoanalisi. Considerato nella sua accezione più generale, il cinema svela, infatti, una vera e propria analogia con il fantasma, la cui rappresentazione è al centro delle ricerche di vari autori⁸². Ed è proprio in questa sostanziale ambivalenza che emerge il carattere multiforme della settima arte, assumendo una particolare declinazione nelle espressioni del cinema giapponese che mettono in gioco tre differenti configurazioni dell'immagine: poetica, onirica e surrealista, intrinsecamente connesse a un'inconsueta struttura linguistica che fa appello sia alla catena fonica sia all'aspetto visivo. Prima di soffermarsi sui tratti distintivi di tali immagini, capaci di valorizzare l'incontro dei due modi di essere presenti nell'umano, vale la pena ricostruire a grandi linee lo sfondo teorico entro cui s'inseriscono alcune tra le principali riflessioni sul rapporto tra visibile e non visibile.

Nel testo *Il cinematografo visto dall'Etna* (1926), ad esempio, Jean Epstein valorizza la primigenia capacità delle immagini in movimento di portare alla luce l'invisibile: nel sottrarre anche gli esseri inanimati alla pura indistinzione, il dispositivo cinematografico è in grado di attribuire loro una forma, che tuttavia non ha alcun rapporto con l'esistenza umana. A tal proposito, lo studioso francese parla di un singolare animismo prodotto dallo schermo: «queste vite sono simili alla vita degli amuleti, dei talismani, degli oggetti minacciosi e dei tabù di certe religioni primitive»⁸³. Così, la macchina da presa, strumento tecnico per eccellenza, è capace di far emergere elementi nascosti e imprevisti, difficilmente accessibili all'occhio umano, cogliendo l'intima essenza delle cose. Per Epstein, infatti, l'obiettivo, grazie alla sensibilità dell'autore, ha il merito di trasformare gli enti che popolano il mondo, conducendo verso scoperte preziose: questo è il grande potere della poesia, della parola, ma anche dell'occhio. Scrive il teorico francese:

⁸¹ In un'illuminante lettura Rosamaria Salvatore istituisce un confronto tra *In the mood for Love* e *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais. Cfr. R. Salvatore, *Hiroshima mon amour* e *In the mood for Love*, tempo e desiderio, in "La psicoanalisi", n. 43-44, 2008, pp. 92-102.

⁸² Proprio nel rapporto dinamico tra tecnica e tensione verso l'invisibile è possibile evocare quella dimensione dell'altrove che contraddistingue in modo specifico le immagini in movimento, cfr. D. Brotto, *L'esposizione dell'invisibile. Il phantasmata come forma dell'immaginazione*, in "Fata Morgana" n. 36, Pellegrini, Cosenza 2019, pp. 25-39.

⁸³ J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002, p. 52.

L'aspetto del mondo può apparire diverso, perché noi, i mille e cinquecento milioni che lo popolano, possiamo vedere [...] attraverso le lenti di ogni sorta di follia: odio e tenerezza, perché possiamo scorgere la chiara catena dei pensieri e dei sogni, ciò che avrebbe potuto o dovuto essere, ciò che è stato, ciò che non fu mai e che mai potrà essere, la forma segreta dei sentimenti, il volto terrificante dell'amore e della bellezza, l'anima, insomma! «La poesia è dunque vera ed esiste realmente quanto l'occhio»⁸⁴.

La poesia, costruzione artificiale di parole e suoni, attraverso l'immagine cinematografica, trova una vera e propria trasfigurazione. In questo senso, riprendendo un'affermazione di Guillaume Apollinaire, Epstein vede nel cinema il più reale strumento dell'irreale, o meglio del «surreale». Come nel componimento poetico elementi in contrasto secondo il pensiero logico-razionale trovano coesione, così nel cinema lo spazio e il tempo sono uniti indissolubilmente, dando origine a un continuo eterogeneo. A questo proposito, nel commentare l'opera di Epstein, Henri Agel arriva a sostenere la natura soprannaturale dell'immagine cinematografica che «esiste al di là di se stessa e si spiritualizza in una fuga indefinita verso la profondità»⁸⁵. Il critico francese mette in luce così lo stretto legame dell'immagine in movimento con la rivoluzione surrealista: proprio come avviene nell'immagine onirica, allo stesso modo il cinema è in grado di dilatare all'infinito il significato di un oggetto. Secondo Agel, inoltre, è la frammentazione temporale determinata dall'uso costante della macchina fotografica, a ispirare le lunghe riflessioni di Epstein dedicate alla pluralità del tempo e alla moltiplicazione dei piani di realtà ⁸⁶.

Per Epstein, il cinema si presenta dunque come una particolare forma di conoscenza del mondo, in cui la sfera della ragione e quella del sentimento si ritrovano a convergere in un singolare intreccio: «disintegrazione, psicoanalisi, cinema, tale accostamento in apparenza eterogeneo, ha questo di logico, che riunisce tre metodi per accedere a una realtà seconda, in cui la logica razionale può trovarsi in difetto»⁸⁷. Da questo punto di vista, lo schermo, al pari della psicoanalisi, rivela la possibilità di accedere a un universo differente, in cui le leggi della geometria euclidea sembrano sospendersi per lasciare spazio alla logica delle immagini, in grado di valorizzare il ruolo dell'emozione. D'altronde, nel noto testo *L'intelligenza di una macchina* (1946), l'autore evidenzia come l'invenzione dei dispositivi tecnici abbia radicalmente trasformato i processi di conoscenza umana,

⁸⁴ *Ivi*, p. 53.

⁸⁵ H. Agel, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris 1962, p. 19

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 23.

⁸⁷ J. Epstein, *Il cinema del Diavolo*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, cit., p. 188.

permettendo di considerare antichi temi, tra cui il contrasto tra materia e spirito, tra continuo e discontinuo, tra movimento e immobilità, sotto una nuova luce. Se, da un lato, il cinema è considerato da Epstein alla stregua di un organismo meccanico «in cui si riconoscono le strutture fondamentali della ragione: le tre categorie kantiane dell'estensione, della durata e della causa»⁸⁸, appare d'altra parte evidente il carattere del tutto singolare delle sue rappresentazioni.

Per la settima arte, lo spazio non esiste al di fuori dal tempo: le due dimensioni costituiscono un'unità indiscernibile. A differenza dalla ragione umana, in cui le due dimensioni esistono separatamente, nel dispositivo tecnico, infatti, l'immagine non è scissa dal ritmo temporale in cui è inserita. Il potere supremo dell'arte consiste, allora, nel costruire uno spazio entro il quale tali modi di essere trovano unità e coesione, consentendo l'irruzione del multidimensionale: «nella comprensione umana c'è lo spazio e c'è il tempo da quali si ricava abbastanza faticosamente la sintesi dello spazio-tempo. Nella comprensione cinematografica c'è solo lo spazio-tempo»⁸⁹. Alla ragione occidentale attraversata da una logica predicativa, dunque, il teorico francese sembra prefigurare, senza tuttavia mai nominarla esplicitamente, l'esistenza di un'altra logica che non esclude la presenza di elementi contraddittori e che proprio nello spazio del cinema trova un'inedita possibilità di configurazione.

Nel fortunato volume dal titolo *Il cinema o l'uomo immaginario* (1956), Edgar Morin studia il fenomeno delle immagini nella propria interezza, mettendo in luce il modo in cui queste ultime permettono di estendere il ragionamento intorno ai processi della psiche e alle forme del conoscere. Le ricerche condotte dall'antropologo francese s'inseriscono all'interno di una cornice ampia, attraversata da profili diversi che interagiscono tra di loro: da un lato, infatti, egli condivide con la Filmologia l'interesse per l'impressione di realtà, dall'altro, sulla scorta della logica hegeliana, arriva a teorizzare l'idea di un'immagine dialettica, capace di dissociare il reale e l'irreale, riconfigurandoli in un nuovo rapporto. Il cinema è dunque «l'unità dialettica del reale e dell'irreale»⁹⁰. Ancora una volta, la riflessione sulle immagini in movimento si nutre di una serie di elementi fruttuosi, provenienti da altre discipline, che consentono una più approfondita lettura del fenomeno, producendo sempre nuovi campi di discorsività. In questo senso, l'intero percorso compiuto da Morin intende mettere in luce la vocazione sostanzialmente duplice dell'immagine cinematografica: sospesa tra soggettività e oggettività, tra immaginario e

⁸⁸ J. Epstein, *L'intelligenza di una macchina*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, cit., p. 109.

⁸⁹ *Ivi*, p. 110.

⁹⁰ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 166.

reale, tra dimensione affettiva e decifrazione razionale, la settima arte sembra riuscire a dispiegare le strutture profonde dei processi psichici.

D'altra parte, è la stessa partecipazione estetica dello spettatore a configurarsi nei termini di una strana combinazione, rendendo evidenti i tratti distintivi di una «coscienza sdoppiata, partecipante e scettica nello stesso tempo»⁹¹. La realtà apparente prodotta dallo schermo non è intaccata, infatti, dalla consapevolezza, ben radicata nella mente dello spettatore, che si tratti soltanto di un'illusione: la realtà delle immagini, afferma Morin, non distrugge l'irrealtà. Il grande punto di forza dell'analisi condotta dallo studioso francese consiste proprio nel cogliere all'interno della settima arte una doppia anima, che tende da un lato alla fotografia e dall'altro alla pittura *naïve*. Con la prima, il cinema condivide l'idea di una riproduzione oggettiva del mondo, rispettando l'apparenza di realtà, con la seconda, l'idea di una visione soggettiva, sostituendo «all'apparenza ottica un'esperienza psicologica»⁹². L'intrinseca duplicità del cinema riflette, al contempo, il carattere ambivalente dell'universo psichico, contraddistinto da elementi che spesso non rispettano il consueto ordine spazio-temporale.

È in gioco, allora, una peculiare concezione dell'esperienza estetica, in base alla quale l'individuo è in grado di credere alle immagini che scorrono davanti ai propri occhi, pur nella consapevolezza del loro carattere illusorio, fittizio. In questo senso, l'"atteggiamento estetico" rappresenta, per lo studioso francese, un amalgama indiscernibile, in cui il sapere razionale e la partecipazione soggettiva s'intrecciano, mescolandosi. L'immagine può presentare tutti i caratteri dell'esistenza reale, ma non è la vita pratica. Tale consapevolezza sembra non appartenere alle antiche popolazioni, che al contrario appaiono del tutto inconsapevoli dell'assenza oggettuale, credendo perfino alla realtà dei sogni. In questa direzione, Morin recupera la riflessione antropologica di Epstein sull'animismo dei popoli primitivi, evidenziando come per questi ultimi la magia si leghi sempre a un oggetto di riferimento. Se, per i nostri predecessori, la percezione agisce concretamente sul reale, di fronte alle immagini prodotte dal cinema «i meccanismi della percezione oggettiva sono in movimento, ma non sono innestati sull'albero di trasmissione»⁹³. L'estetica si configura, in questa direzione, come un'esperienza paradossale: sul piano emotivo, il soggetto arriva a coincidere con ciò che vede, cogliendo la realtà della propria percezione, sul piano razionale, tuttavia, se ne allontana, collocandola fuori dall'esperienza. Tale apparente dimensione contraddittoria, ossia la capacità di credere alle immagini e, al contempo, la

⁹¹ *Ivi*, p. 154.

⁹² *Ivi*, p. 199.

⁹³ *Ivi*, p. 154.

consapevolezza del loro carattere irreali, chimerico, riflette il tratto di unicità della condizione umana:

Il cinema è quindi sì il mondo, ma a metà assimilato dallo spirito umano. Esso è, sì, lo spirito umano ma proiettato attivamente nel mondo, nel suo travaglio di elaborazione e di trasformazione, di scambio e di assimilazione. La sua natura doppia e sincretica, oggettiva e soggettiva, svela la sua essenza segreta, e cioè la funzione e il funzionamento dello spirito umano nel mondo ⁹⁴.

Ecco, allora, che la grande macchina del cinema, «come pochi altri fattori, intensifica e amplifica la capacità di comprendere» ⁹⁵. Non si tratta, beninteso, di una forma di conoscenza meramente contenutistica: i processi attivati dall'immagine cinematografica afferiscono, invero, a un orizzonte più ampio, al cui interno trova spazio un originale meccanismo di trasfigurazione del reale che appare profondamente umano. Nel valorizzare il carattere soggettivo dell'esperienza estetica, Morin prende così le distanze dalle scienze cognitive, volte a indagare il coinvolgimento filmico attraverso i procedimenti chimici attivati nello spettatore dai neuroni specchio ⁹⁶.

In questa cornice, nel saggio *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (2010), lo storico dell'arte Horst Bredekamp s'interroga sulla sostanziale ambivalenza delle immagini artistiche, soprattutto pittoriche e fotografiche: pur configurandosi come artefatti senza dubbio privi di una vita autonoma, esse, infatti, non coincidono con la semplice materia inerte. Le immagini, ancora una volta, sono vive e morte nello stesso tempo, mostrando così una natura intrinsecamente bi-logica. Prendendo avvio dalla teoria degli atti linguistici di John Austin, incentrata sugli aspetti performativi del linguaggio, Bredekamp mette in discussione la concezione mimetico-rappresentativa delle immagini, rivelando una profonda affinità con il pensiero di un autore come Aby Warburg, che ne afferra, al contrario, la doppia natura.

Si pensi, a tal proposito, a quella grande opera estetica che è l'Atlante *Mnemosyne* (Bilderatlas), vero e proprio assemblaggio d'immagini al cui interno confluiscono testimonianze di epoca rinascimentale, reperti archeologici greci e romani, ma anche ritagli giornalistici, francobolli, mappe, materiali d'archivio appartenenti al panorama

⁹⁴ *Ivi*, p. 200.

⁹⁵ C. Simonigh, *Comprendere il cinema, comprendere la complessità*, in E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. XV.

⁹⁶ Sul più generale rapporto tra psicoanalisi e scienze cognitive, cfr. W. Procaccio, *Il neurone bugiardo. Perché psicoanalisi e neuroscienze non hanno quasi nulla da dirsi*, Cronopio, Napoli 2019.

contemporaneo. Il principio ispiratore dell'Atlante, la cui versione definitiva non vedrà la luce a causa della prematura scomparsa di Warburg, consiste, infatti, nel «creare connessioni tra le immagini cariche di potenza simbolica e temporale, collegandole tra loro in modi niente affatto scontati»⁹⁷. Un'opera dalla profonda vocazione sperimentale, dunque, che ritrova il proprio fondamento nella possibilità di costruire una storia non lineare della cultura umana, fatta di tempi multipli, slittamenti, allontanamenti e riavvicinamenti. In questa direzione, acquista particolare risonanza il concetto di *Nachleben*, una delle tante parole-chiave della ricerca condotta dallo studioso amburghese, il cui significato si rivela nella capacità propria di determinate forme visive di continuare a esistere, esprimendo «il loro potenziale semantico ed emozionale in altre immagini e in figure diverse»⁹⁸. Scrive allora Bredekamp:

Aby Warburg ha intuito come nessun altro questo doppio binario d'inorganicità e vita propria. In un frammento della sua opera mai pubblicata sulla psicologia dell'arte, egli annota questo aforisma: "Tu vivi e non mi fai nulla". Dietro a tale constatazione si annida più una supplica che una certezza. Warburg era consapevole che l'io metamorfico e bisognoso di protezione riceveva tanto l'aiuto quanto i duri colpi inferti dalle immagini, e che la loro vivacità fosse in grado di "fare qualcosa a qualcuno"⁹⁹.

In questo senso, un certo tipo d'immagine è in grado di consegnarci qualcosa d'inaspettato, che non si esaurisce nella sua semplice visione, permettendo la continua produzione di nuovi significati. Naturalmente, scrive lo studioso tedesco, la predisposizione alla scoperta e al nuovo è un requisito indispensabile per cogliere la profonda *energeia* insita nelle immagini, altrimenti il tempo trascorso a osservarle e valutarle sarebbe inevitabilmente sprecato. Nella propria analisi, Bredekamp si concentra su un repertorio artistico senza confini, che va dalla preistoria all'arte greca e islamica, dai *tableaux vivants* agli *Schandbilder* (le immagini dello scandalo diffuse nell'Italia tardo-medievale), dai dipinti di Leonardo a quelli di Tiziano, fino alle figure del contemporaneo, prendendo in esame, ad esempio, i dipinti di Mark Rothko, capaci di esprimere una profonda vitalità attraverso una gamma ristretta di forme e colori. Scrive a tal proposito lo studioso tedesco: «le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua

⁹⁷ D. Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2022, p. 36.

⁹⁸ F. Zucconi, *La sopravvivenza nelle immagini del cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano 2020, p. 23.

⁹⁹ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 12.

condizione necessaria»¹⁰⁰. Il lungo viaggio nel mondo della storia dell'arte intrapreso da Bredekamp ha sicuramente il merito di cogliere l'aspetto ambivalente di ciò che solo in apparenza costituisce un corpo inerte, privo di vita, nella convinzione che la complessità del reale non possa essere adeguatamente compresa e afferrata senza l'aiuto delle immagini.

Se, come si è osservato, le immagini del cinema non sfuggono alla propria natura fantasmatica, esse contribuiscono, allo stesso tempo, a selezionare una porzione di realtà, sottraendola al flusso indistinto e restituendo parimenti un piano di materia ¹⁰¹. Le immagini sono così ontologicamente segnate da una presenza assente e, allo stesso tempo, da un'assenza presente. In questa direzione, l'immagine cinematografica appare altresì in grado di aprirsi a una logica differente, che mostra la con-presenza di due diversi aspetti della mente umana: il primo, fondato sulla divisione e l'assenza di contraddizione, il secondo incentrato sulla totalità e l'indistinzione. Una logica "altra" che rivela le limitazioni del pensiero razionale, determinando l'apertura di un nuovo campo di ricerca il cui nucleo fondamentale è costituito dal concetto d'infinito.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 266.

¹⁰¹ R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Roma 2017, p. 70.

Capitolo due

Il pensiero di Ignacio Matte Blanco

2.1 La bi-logica e gli insiemi infiniti

La riflessione estetica di Matte Blanco, legata per lo più all'ultima fase del suo percorso di ricerca, si compone di una serie di saggi, note di lavoro e trascrizioni di conferenze dalla forma non particolarmente definita, eppure molto densa. Essa nasce, infatti, nel terreno della sua formazione, oltrepassandone soltanto in un secondo momento i confini per abbracciare orizzonti differenti, pur rimanendo all'interno di un panorama psicoanalitico. Alle questioni estetiche, invero, Matte Blanco si rivolge in modo non specialistico con la consapevolezza di essere un dilettante: il suo sguardo è quello dell'amatore d'arte, affascinato dalla misteriosa potenza delle opere, senza mai nascondere al lettore il carattere incompiuto della propria ricerca.

Cionondimeno, il sostrato culturale, insieme all'intensa passione per gli oggetti artistici e alla finezza delle argomentazioni, consente all'autore cileno di spingersi nelle zone apparentemente distanti dalla sua sfera concettuale, mostrando una profonda vicinanza con alcuni grandi temi dell'estetica (il problema della creazione artistica, il ruolo dell'emozione, il rapporto tra contenuto e forma)¹⁰². Si rivela opportuno, allora, ripercorrere i principali nuclei teorici dell'itinerario compiuto da Matte Blanco, che appare contraddistinto da un'originale rilettura delle teorie freudiane. L'esito più innovativo della sua ricerca risiede, infatti, nella ridefinizione delle caratteristiche appartenenti

¹⁰² È possibile intravedere una forte somiglianza di carattere metodologico con la riflessione di Freud sull'arte. Come Matte Blanco, anche lo psicoanalista tedesco, sebbene fosse particolarmente legato al mondo dell'arte in generale, non ha mai dedicato all'estetica un'opera compiuta e sistematica. Su questo tema, cfr. L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud*, Il Mulino, Bologna 1983.

all'inconscio, mettendo in luce ciò che sfugge a una piena comprensione razionale attraverso la terminologia propria della logica classica.

A tal proposito, sono ben noti gli interessi dell'autore cileno per le teorie di Georg Cantor, Richard Dedekind e Bertrand Russel, i cui testi costituiscono un'inesauribile fonte d'ispirazione. Come scrive Remo Bodei nella prefazione all'edizione italiana dell'opera *L'inconscio come insiemi infiniti* (1975), vera e propria summa teorica del pensiero di Matte Blanco, dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi, egli è spinto a «cercare nella teoria degli insiemi e nella logica simbolica gli attrezzi per smontare e ricomporre l'inconscio, per comprenderne l'intelaiatura al di fuori della sua abituale identificazione con un'oscura nebulosa o con il freudiano calderone dell'Es»¹⁰³. In questa cornice teorica, lo psicoanalista cileno indaga il concetto d'infinito matematico, prendendo le mosse dalla «possibilità di definire l'irrazionale mediante un criterio non ambiguo di determinazione»¹⁰⁴, la cui dimostrazione matematica è legata, com'è ben noto, al nome di Cantor. Proprio per la teoria rivoluzionaria elaborata dal matematico tedesco, egli sembra nutrire un apprezzamento particolare, come si evince anche dall'accostamento dell'inconscio agli insiemi infiniti nel titolo del suo libro più rappresentativo, interamente dedicato, non a caso, a psicoanalisti e filosofi matematici.

Gli studi condotti da Cantor tra il 1879 e il 1884, le cui fonti filosofiche sono da rintracciarsi soprattutto nelle figure di Baruch Spinoza e Bernard Bolzano, si basano essenzialmente sulla determinazione degli insiemi infiniti¹⁰⁵. Nello specifico, si tratta di un gruppo di sei saggi dal titolo unico *Sulle molteplicità infinite lineari di punti*, pubblicati sulla rivista "Mathematische Annalen", al cui interno trova spazio la presentazione della sua ricerca. L'obiettivo primario del lavoro di Cantor consiste nel fondare adeguatamente l'infinito attraverso il richiamo alla logica e alla matematica, in modo da renderlo concepibile. Se in questa fase Cantor pone le basi della sua elaborazione teorica, cercando di pervenire a una misurabilità dell'infinito, ben presto, però, indirizza la riflessione verso aspirazioni ancora più ampie. Nel periodo immediatamente successivo, infatti, egli allarga l'orizzonte delle proprie ricerche, promuovendo in particolare il dialogo con la filosofia. Così, nei saggi e nelle lettere scritte tra il 1884 e il 1888, il matematico tedesco si confronta

¹⁰³ R. Bodei, *Prefazione*, in I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 2000, p. XXI.

¹⁰⁴ P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1980, p. 63.

¹⁰⁵ Per quel che concerne l'influenza del pensiero di Spinoza, Cantor era particolarmente attratto dalla «distinzione fra ordini diversi d'infinità», elaborata dal filosofo olandese tra le pagine iniziali dell'*Etica*. L'interesse per gli studi di Bolzano, invece, è legato in buona sostanza alla sua ipotesi di una trattabilità matematica dell'infinito, al punto da proporre «una sorta di aritmetica degli infiniti». G. Rigamonti, *Introduzione a G. Cantor, La formazione della teoria degli insiemi. Scritti 1872-1899*, Mimesis, Milano – Udine 2012, pp. VII-VIII.

direttamente con alcuni grandi nomi della storia delle idee, tra cui i presocratici e Platone, Sant'Agostino e San Tommaso, Cartesio, Spinoza e Leibniz, Kant e Hegel. Al fondo dell'impresa compiuta da Cantor vi è l'intento di analizzare i differenti itinerari seguiti dal pensiero al fine di spiegare i misteri dell'infinito. Una sfida ambiziosa e, insieme, affascinante, che permette alla ragione di spingersi oltre i suoi limiti, individuando sapientemente il luogo di confronto con l'impensabile.

Ci si potrebbe domandare, a questo punto, se l'interesse di Matte Blanco per l'infinito matematico di Cantor non si traduca in un tentativo di riunire tutti gli ambiti dell'esperienza umana all'interno di un unico, grande modello. Nel volume *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane* (1979), Aldo Giorgio Gargani evidenzia precisamente come, fino al superamento della fisica classica, la realtà fosse ascrivibile a un ordine supremo, sorretto da un'unica preoccupazione, che consisteva nella possibilità di spiegare ogni fenomeno mediante il ricorso a schemi logici. In questo quadro, Cantor rappresenterebbe il portavoce di un modello di razionalità astratta, che pretende di racchiudere entro i propri confini non soltanto entità misurabili, ma anche comportamenti umani, riflettendo un'esigenza di ordine e sicurezza. Prendendo le mosse dalla percezione di un sistema comprendente tutta la conoscenza, Cantor, ascrive, infatti, «ai numeri naturali una realtà e una legalità più potenti di quelle che vengono attribuite ai fenomeni naturali; l'insieme dei numeri interi esiste nel più alto grado della realtà come una totalità infinita attuale»¹⁰⁶. Il paradigma della razionalità classica, rigoroso e inflessibile nel suo dispiegarsi, è stato poi definitivamente messo in discussione dalla teoria della relatività, che ha iniziato a considerare le nozioni di tempo e spazio, velocità e lunghezza non più in termini assoluti, ma legandoli a sistemi fisici di riferimento.

In linea con questo ragionamento, allora, anche l'apparato argomentativo di Matte Blanco, profondamente influenzato dalla teoria di Cantor, non sembra sottrarsi a una concezione assolutistica del sapere, che pretende di racchiudere sotto un unico modello dato a priori tutti gli ambiti dell'esperienza umana. Tuttavia, i contorni sono più sfumati, lasciando emergere il carattere costantemente aperto della sua indagine, che si pone fin dal principio in stretta continuità con la rivoluzionaria scoperta dell'inconscio freudiano. Come scrive Daniele Dottorini,

la teoria bi-logica rappresenta un tentativo perennemente in bilico; il tentativo di costruire una nuova discorsività basata sulla differenza, sulla molteplicità, sull'infinito

¹⁰⁶ A. Gargani, *Introduzione*, in AA.VV., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, p. 11.

e, allo stesso tempo, sulla totalità dell'essere, utilizzando un approccio che riesca a mediare la razionalità classica – sistematizzante, onnicomprensiva – di Cantor con la rottura epistemologica freudiana ¹⁰⁷.

Per indagare a fondo il legame tra razionalità e inconscio, tra pensiero e infinito, occorre dunque osservare più da vicino la genesi dell'epistemologia bi-logica, soffermandosi in primo luogo sui suoi principi fondamentali. Già all'interno delle *Lezioni introduttive* (1933) e del *Compendio di psicoanalisi* (1938), Freud aveva affermato che «le regole fondamentali della logica non hanno alcun valore nell'inconscio»¹⁰⁸, rinunciando tuttavia ad esaminare ulteriormente la questione. Ebbene, Matte Blanco prende avvio precisamente da tale assunto per costruire il suo rigoroso sistema teorico. D'altronde, se le profondità più remote della psiche coincidessero semplicemente con il regno del caos e del disordine, non sarebbe consentito già in partenza svolgere alcuna previsione e l'intero modello descritto da Freud perderebbe il suo significato.

Nel riferirsi alle rivoluzionarie scoperte freudiane, lo studioso cileno scrive eloquentemente: «egli non fu il primo a parlare dell'inconscio, su cui molto già si sapeva, ma fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano regno dell'illogico sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scoprì con un colpo straordinario di genio»¹⁰⁹. Il merito di Freud consiste nell'aver osservato da vicino i processi della mente, mettendo in discussione l'identificazione dello psichico con il conscio e, di conseguenza, l'idea secondo cui «ciò che è inconscio non ha nulla a che fare con l'attività psichica né può diventare oggetto della psicologia»¹¹⁰. Un colpo di genio, dunque, che consente al padre della psicoanalisi non tanto di teorizzare la nozione d'inconscio, la cui forma embrionale, ad esempio, si ritrova nella filosofia francese fra diciassettesimo e diciannovesimo secolo grazie agli studi di pensatori come Maine de Biran e Théodule Ribot, quanto piuttosto di formulare, attraverso l'osservazione costante dei processi psichici, le leggi fondamentali che sottendono al funzionamento della mente¹¹¹.

¹⁰⁷ D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000 p. 181.

¹⁰⁸ S. Freud, *Compendio di psicoanalisi e altri scritti*, a cura di R. Finelli e P. Vinci, Newton, Roma 2010, p. 70.

¹⁰⁹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 2000, p. 105.

¹¹⁰ S. Freud, *L'interesse per la psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1977, p. 51.

¹¹¹ Sul ruolo dell'inconscio, prima della psicoanalisi, cfr., ad esempio, M. Piazza, D. Vincenti, *The unconscious before the unconscious. Philosophy, Psychology and Psychiatry in Nineteenth-Century France*, in F. Iannelli, M. Failla (edited by), *Philosophy and Madness. From Kant to Hegel and beyond*, Mimesis International, Milano 2023.

Seguendo il procedere dell'esposizione di Matte Blanco, appare evidente, allora, che «se esistono leggi del sistema inconscio e se esse non si uniformano ai principi della logica scientifica, devono uniformarsi a qualche sistema logico che, per qualche verso almeno, si diversifica dalla logica scientifica»¹¹². Tali leggi non sarebbero altro che la conseguenza diretta dei principi del nuovo sistema argomentativo e si uniformerebbero a esso. In particolare, come ricorda Lucia Figà-Talamanca Dore, la scoperta della logica “altra” alla base dell'inconscio «è stata maturata da Matte Blanco attraverso un ampio studio e una lunga esperienza clinica con il pensiero schizofrenico, di cui egli ha scoperto man mano la peculiare logica»¹¹³. In questa direzione, proprio il lavoro e la costante osservazione dei pazienti schizofrenici, hanno portato lo psicoanalista cileno a sostenere che la totalità dei fenomeni psichici scaturisce dall'attuazione di due principi distinti: generalizzazione e simmetria. In linea con la definizione fornita da Matte Blanco, il primo può essere formulato in questo modo: «Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e così via»¹¹⁴. Conseguentemente, il secondo principio è così riassumibile: «Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come se fossero simmetriche»¹¹⁵.

Il pensiero logico-razionale, concependo la realtà come divisibile, si esprime nella distinzione, vale a dire mediante la capacità di stabilire intrecci e connessioni tra le entità del mondo. In questo senso, la relazione, intesa come specificazione di una generale «modalità attraverso cui il pensiero lavora»¹¹⁶, si definisce “asimmetrica” quando l'inversa non è uguale alla prima. Ad esempio, seguendo il percorso di Matte Blanco, se si prende in considerazione la relazione “essere padre”, l'inversa sarà necessariamente “essere figlia o figlio”. Pertanto, la proposizione “Giovanni è il padre di Pietro” non è identica alla proposizione inversa, ossia “Pietro è figlio di Giovanni”. Contrariamente, nelle relazioni che caratterizzano l'inconscio, l'inversa può essere uguale e compresente alla precedente: d'altra parte, in sintonia con il pensiero di Freud, l'inconscio viola il principio aristotelico di non contraddizione ed è contraddistinto da processi che spesso non rispettano il consueto ordine spazio-temporale. In questa cornice, le relazioni che regolano la parte più

¹¹² *Ivi*, p. 43.

¹¹³ L. Figà-Talamanca Dore, *La logica dell'inconscio. Introduzione all'opera di Ignacio Matte Blanco*, Studium, Roma 1978, p. 12.

¹¹⁴ I. Matte Blanco, *op.cit.*, p. 43.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 44.

¹¹⁶ D. Dottorini, *L'esigenza di una teoria aperta*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 15.

remota della psiche si definiscono “simmetriche”: se, per il pensiero logico-razionale, Giovanni è il padre di Pietro, per l’inconscio più profondo, Pietro può essere anche il padre di Giovanni.

Venendo meno i concetti di ordine e appartenenza, si assiste, di conseguenza, alla disgregazione di spazio e tempo e alla scomparsa della divisione tra parte e tutto. Ecco, che la logica aristotelica, incentrata sul principio di non contraddizione, sembra non riuscire più a fornire gli strumenti adeguati per indagare la tortuosità dell’inconscio al punto tale da comportare la necessità di un nuovo sistema. Così, per lo psicoanalista cileno, i meccanismi dell’inconscio freudiano sono sempre riconducibili a uno dei due principi, generalizzazione o simmetria, e la struttura che li comprende assume il nome di logica simmetrica ¹¹⁷. Al paradigma classico si aggiunge allora il modello della logica simmetrica, che interagisce e dialoga con il primo, stabilendo intrecci, rimandi e connessioni: proprio in questa reciproca implicazione tra i due ordini di regole è racchiuso il nucleo centrale della teoria bi-logica elaborata da Matte Blanco.

D'altronde, «il modo di essere simmetrico, che si esprime nelle caratteristiche dell’inconscio e nel pensiero schizofrenico, rimane estraneo a ogni possibilità di essere conosciuto se non è ricoperto dalle relazioni asimmetriche»¹¹⁸. Il principio di simmetria, in questo senso, si configura come un modo logico esterno di descrivere ciò che appare completamente sconosciuto alla logica. Portata alle sue estreme conseguenze, l’analisi di Matte Blanco sembra sostenere l’inevitabile fallimento di ogni tentativo volto a conoscere la singolarità più profonda di ciascuna forma di pensiero, che deve necessariamente essere ricoperta dall’asimmetria per trovare espressione: ogni processo psichico si presenta, infatti, come il risultato dell’intersezione tra il pensiero razionale e la logica dell’inconscio ¹¹⁹. Questi due percorsi, inconciliabili per definizione, convergono nel medesimo soggetto senza fondersi in una struttura superiore lesiva delle rispettive identità,

¹¹⁷ «Entrambi i principi sono riconducibili a una logica peculiare che Matte Blanco definisce logica simmetrica: il principio di simmetria per definizione e il principio di generalizzazione in quanto derivante dall’applicazione del principio di simmetria alla relazione tra la parte e il tutto. Se la parte è parte del tutto, infatti, per il principio di simmetria anche il tutto sarà parte della parte; di conseguenza, la parte potrà stare per il tutto». F. Oneroso, *Presentazione*, in G. Pulli, *L’enigma della simmetria. Freud, Ovidio, Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 1999, p. 8.

¹¹⁸ L.Figà-Talamanca Dore, *La logica dell’inconscio. Introduzione all’opera di Ignacio Matte Blanco*, cit., p. 71.

¹¹⁹ Solo nell’ultima fase del suo pensiero, Matte Blanco ha ipotizzato di costruire una “super logica” dal carattere unitario, comprendente al suo interno «la logica classica e quella simmetrica come sottostrutture in sottospazi propri». F. Oneroso, *Dalla bi-logica alla logica unitaria. Il pensiero conclusivo di Ignacio Matte Blanco*, in *Atti dell’Accademia di Scienze Morali e Politiche*, vol. CVI, Giannini, Napoli 1995.

dando origine a quella che è definita «l'antinomia fondamentale dell'essere umano»¹²⁰. Con questa espressione, Matte Blanco evidenzia il carattere del tutto paradossale dell'incontro tra i due modi di essere presenti nell'umano, un intreccio dai contorni inestricabili «che si situa alle radici dello psichico e ne costituisce l'essenza»¹²¹. Si tratta, in effetti, di una vera e propria antinomia, vale a dire di un conflitto inflessibile tra due proposizioni del pensiero, che crea una tensione continua, lasciando esistere concetti contraddittori in un continuo gioco di sovrapposizioni, volte a produrre nuovi significati. Con l'elaborazione della teoria bi-logica, l'inconscio cessa, dunque, di essere un mero contenitore del rimosso, presentandosi come una più ampia struttura del pensiero, al cui interno l'emozione gioca un ruolo preponderante.

La ricerca di Matte Blanco, sembra sostenere una rappresentazione in apparenza discordante della mente, nel cui labirinto ordini che si auto-escludono secondo il senso comune si ritrovano invece a convivere. Da questo punto di vista, come ricorda opportunamente Pietro Bria, per lo studioso cileno «il principio di simmetria ha le caratteristiche di un teorema empirico, che è espressione logica – e non potrebbe essere altrimenti – di un fatto ontologico, costituito dalla presenza e dall'azione nello psichico di un modo di essere che tratta un tutto indiviso, come Uno, ciò che il pensiero divide»¹²². Ecco, allora, che le differenze, percepite dalla ragione, convergono nel medesimo flusso di continuità: mentre il pensiero razionale concepisce la realtà formata da parti, la logica simmetrica considera quest'ultima una totalità indivisibile, in cui sfumano le tradizionali categorie dello spazio e del tempo.

Tale insieme di riflessioni trova un sostanziale punto di riferimento anche nella figura di Henri Bergson, la cui opera ha largamente influenzato la costruzione dell'impianto teorico di Matte Blanco. Nella prefazione al *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), non a caso, il filosofo francese afferma che «ci esprimiamo necessariamente con le parole e pensiamo nello spazio»¹²³, evidenziando come sia il nostro pensiero a stabilire distinzioni nette e precise, creando ordine e connessioni tra le entità del mondo. Nella parte centrale del libro, lo sguardo di Bergson si posa poi su quei particolari stati della coscienza che si mostrano nelle emozioni intense e nei sogni, affermando che «più si scende nelle profondità della coscienza, meno si ha il diritto di considerare i fatti psicologici come cose

¹²⁰ I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995, p. 81.

¹²¹ P. Bria, *Dai modi di essere all'antinomia fondamentale: la ricerca di Ignacio Matte Blanco sull'inconscio*, in I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere*, Einaudi, Torino 1995, p. XI

¹²² P. Bria, *L'essere antinomico. «L'inconscio come insiemi infiniti» vent'anni dopo*, in I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. XL.

¹²³ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 3.

che si giustappongono»¹²⁴. Per esempio, prosegue il filosofo, quando affermiamo che un oggetto «occupa un grande posto nell'anima, o anche che la occupa tutta, dobbiamo semplicemente intendere con ciò che la sua immagine ha modificato la sfumatura di mille percezioni o ricordi, e che in questo senso li pervade senza tuttavia farvisi vedere»¹²⁵. In questo saggio, Bergson compie un'operazione che in una certa misura precorre tutto il lavoro di ricerca compiuto da Matte Blanco sul carattere multidimensionale della mente quale paradigma per interpretarne le molteplici manifestazioni. Il filosofo francese immagina, infatti, una tensione dei processi interiori verso l'ordine e la misura. Del resto, lo psicoanalista cileno, nel sostenere l'impossibilità di concepire pienamente le emozioni, ricorre proprio alle parole di Bergson, specialmente quando scrive che

tutte le operazioni della nostra intelligenza tendono verso la geometria, come verso il punto in cui possono raggiungere la loro realizzazione perfetta. È evidente che si tratta di una geometria latente, immanente alla nostra rappresentazione dello spazio, che è la molla principale della nostra intelligenza e che la fa funzionare ¹²⁶.

L'intera ricerca di Matte Blanco s'inserisce all'interno di un orizzonte psicoanalitico, come evidenzia precisamente Antimo Negri, eppure egli tiene a essere letto "*als Philosoph*", lasciando emergere una profonda vicinanza con l'argomentazione speculativa¹²⁷. Ad ogni modo, è proprio l'estrazione psicoanalitica di Matte Blanco a favorire un intenso approfondimento della riflessione sulle emozioni, che svela l'impossibilità per l'umano di comprenderle totalmente, configurandosi come esperienze infinite non del tutto accessibili al pensiero razionale. Scrive a tal proposito un autore particolarmente vicino al suo orizzonte culturale come Jorge Louis Borges:

D'altronde, il problema centrale è insolubile: l'enumerazione, sia pure parziale, di un insieme infinito. In quell'istante gigantesco ho visto milioni di atti gradevoli o atroci: nessuno di essi mi stupì quanto il fatto che tutti occupassero lo stesso punto,

¹²⁴ *Ivi*, p. 9.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, op. cit., pp. 219-220.

¹²⁷ In un saggio originale Negri pone in relazione la logica simmetrica di Matte Blanco con la dialettica hegeliana. Cfr. A. Negri, *Matte Blanco e Hegel: logica simmetrica e dialettica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppo matteblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 33- 65.

senza sovrapposizione e senza trasparenza. Quel che videro i miei occhi fu simultaneo; ciò che trascriverò successivo, perché tale è il linguaggio ¹²⁸.

Nell'*Aleph* (1949), Borges affronta un problema centrale nell'itinerario condotto da Matte Blanco, ossia il "dispiegamento" nella realtà tridimensionale di una regione dello spazio superiore a tre dimensioni, in cui i volumi si trovano insieme in quello che ai nostri occhi, abituati alla tridimensionalità, appare come il medesimo volume, collocato nello stesso spazio e nello stesso tempo ¹²⁹. L'*Aleph* assume per lo scrittore argentino il luogo dello spazio che contiene tutti i punti, l'inconcepibile universo. In questa direzione, la riconsiderazione dell'esperienza estetica occidentale compiuta da Borges non si riduce a un'analisi del simbolo, dell'allegoria o della metafora, figure peraltro già largamente approfondite dalla critica letteraria, ma si mostra in tutta la sua ampiezza e profondità, lasciando intravedere nel cortocircuito spazio-temporale l'occasione per una nuova avventura dello sguardo.

Tra le pagine della raccolta *Aleph* (1949), in particolare, lo scrittore argentino esplora temi centrali nell'opera di Matte Blanco: il tempo, la pazzia, il sogno, il doppio, l'immaginazione. Tali concetti assumono i contorni di vere e proprie costruzioni narrative, cui si aggiungono elementi più direttamente connessi alla sua vita personale, come i luoghi di Buenos Aires, contribuendo a determinare uno spazio di ricerca complesso e variegato. Nell'opera di Borges, infatti, emerge un modo non convenzionale di intendere la cartina geografica, che rimanda al "gioco del perdersi" condotto tra le strade e i labirinti della città. La mappa racchiude al proprio interno un intreccio di ricordi, incontri ed esperienze, rivelando al contempo echi e suggestioni, che sfuggono a uno sguardo superficiale. Così, il carattere labirintico della mappa è emblema di una narrazione per così dire cinematografica, costituita da inquadrature, campi-controcampi, dettagli, che ribaltano la linearità cronologica. In questa direzione, Borges concepisce un'idea di scrittura in cui le figure del passato non hanno la funzione di illustrare teorie già note, ma sono continuamente rimaneggiate per produrre nuovi modelli ¹³⁰. L'eredità del patrimonio culturale si trasforma così in un vero e proprio laboratorio di sperimentazione letteraria,

¹²⁸ J. L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2024, p. 165.

¹²⁹ Cfr. P. Bria, *Complessità e multidimensionalità nella mente. Una riflessione psicoanalitica*, in M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci (a cura di), *Fra ordine e caos. Confronti della ricerca*, Cosmopoli, Bologna 1996, p. 107.

¹³⁰ Cfr. G. Sili, *Il cinema come scrittura. Su visioni, alfabeti, mondi: Borges e le immagini*, a cura di D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi, in A. Canadè, R. De Gaetano, D. Dottorini (a cura di), *Fata Morgana Web 2023. I discorsi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 564-567.

nelle cui sale è possibile osservare una «stupefacente galleria di figure che raccontano, come in un immenso museo combinatorio della mente, la storia del pensiero umano»¹³¹.

L'epistemologia bi-logica di Matte Blanco, intesa come un fecondo terreno di riflessioni, solleva, al contempo, alcuni interrogativi, su cui è opportuno soffermarsi più nel dettaglio. Nel testo *L'inconscio e la dialettica* (1983), ad esempio, Enzo Melandri invita a prestare attenzione all'applicazione di nozioni matematiche all'inconscio, sostenendo che essa non è priva di difficoltà tanto da richiedere un'indagine più ampia¹³². In questa direzione, richiamando le parole di Domenico Chianese, il pericolo maggiore del considerare l'inconscio come una logica è «l'enfasi sull'elemento *matema* a detrimento dell'elemento passionale, l'elemento del *patema*»¹³³. Se, tradizionalmente, l'inconscio è considerato il regno dell'oscurità e delle ombre della ragione, Matte Blanco ne profila una rivoluzione epistemologica, paragonandolo a una realtà avvolgente della ragione stessa: l'infinito è inteso, allora, nei termini di un "modo dividente di esprimere l'indivisibile"¹³⁴. In questo senso, il pericolo consisterebbe nell'applicare tout court criteri quantitativi a ciò che non può essere quantificabile secondo uno schema di riferimento, eppure, il pensiero razionale opera come meccanismo di traduzione del processo produttivo incessante cui è riconducibile l'inconscio. In altre parole, per emergere dalla sua origine multidimensionale, l'inconscio ha bisogno di sostanzarsi inevitabilmente in una struttura definita attraverso il filtro della logica asimmetrica.

Ancora una volta, il percorso seguito dallo psicoanalista cileno favorisce un'originale produzione di discorsi, che non si esaurisce nella riduzione dell'inconscio e, dunque, della «parte oscura, inaccessibile della nostra esistenza soggettiva»¹³⁵, a un inflessibile e impietoso modello matematico. Il carattere innovativo della bi-logica si traduce nella possibilità di rendere esplicite leggi già operanti nel pensiero freudiano attraverso un apparato concettuale senza dubbio rigoroso, eppure in grado di produrre sempre nuove associazioni. Tale metodologia d'indagine apre la strada a successivi sviluppi teorici, come lascia intendere lo stesso Matte Blanco, che proprio nei capitoli finali del volume *L'inconscio come insiemi infiniti*, volge lo sguardo all'universo artistico, prefigurando così la direzione delle sue ricerche future. Curiosamente, il testo si apre e si chiude proprio con

¹³¹ E. Leonardi, *Traiettorie del libro-mondo in Jorge Luis Borges*, in D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi (a cura di), *Visioni, alfabeti, mondi. Borges e le immagini*, ETS, Pisa 2022, p. 115.

¹³² Cfr. E. Melandri, *L'inconscio e la dialettica*, Quodlibet, Macerata 2018.

¹³³ D. Chianese, *Ignacio Matte Blanco: le ragioni dell'inconscio*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 19.

¹³⁴ Cfr. I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 60.

¹³⁵ E. Melandri, *L'inconscio e la dialettica*, cit., p. 35.

un'incursione nel mondo delle forme estetiche: nelle pagine iniziali, infatti, egli offre al lettore un'originale interpretazione del mosaico *Dormitio virginia*, conservato presso il Museo Khora di Istanbul, raffigurante un arcangelo capace di rivelare la natura multidimensionale dell'inconscio, osservata nel suo stretto legame con il sogno e la logica asimmetrica.

Affiora così un'esigenza profonda, che rivela nuove connessioni tra il sentire e il pensare, lasciando emergere, da un lato, la dimensione indifferenziata e a-temporale propria dell'emozione, dall'altro il carattere dividente tipico del pensiero logico. In questo contrasto è contenuto il dramma della condizione umana, che deve fare i conti con l'impossibilità di congiungersi con quella totalità "aorgica", direbbe Friedrich Hölderlin, senza ricadere nella divisione. Tuttavia, è proprio nel continuo rinnovarsi dell'incontro tra parola, emozione e pensiero che si apre la possibilità di un'altra forma del conoscere. Così si pronuncia in tal senso Roberto Deidier:

Come la poesia sottrae al flusso distruttivo del tempo un segmento di emozione e lo rende, come voleva Nietzsche, memorabile attraverso il ritmo, così la simmetria di Matte Blanco amplia il campo d'indagine della percezione, finanche estetica, sfonda le categorie antropologiche dello spazio-tempo e proietta le modalità di assimilazione del mondo fenomenico, da parte del soggetto percipiente, oltre il recinto della finitudine

¹³⁶.

L'approdo a una riflessione estetica mette dunque in luce la complessità e, insieme, l'ampiezza del percorso di ricerca compiuto da Matte Blanco, che non si limita a fornire gli indizi necessari per risolvere complessi problemi clinici, presentandosi come un'opera multiforme volta a indagare il più generale funzionamento della mente ponendo in dialogo differenti ambiti del sapere. Un'ambizione profonda, infatti, anima gli scritti sulla creazione artistica, brevi saggi, note di lavoro e trascrizioni di conferenze dal carattere incompiuto e non sistematico, che consegnano al lettore gli strumenti necessari per interpretare il linguaggio dell'arte secondo un particolare intreccio tra simmetria e asimmetria. Il mondo artistico, considerato nelle sue molteplici espressioni, dalla poesia all'arte pittorica, dalla musica fino alle immagini in movimento, si configura come un'occasione preziosa per estendere la riflessione sviluppata da Matte Blanco sulle strutture bi-logiche del pensiero in una direzione nuova. Muovendo dalla questione circa «l'inconciliabilità di un "pensiero" tridimensionale, che si dispiega nel "finito", con un

¹³⁶ R. Deidier, *Costruire per simmetrie*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, cit. pp. 90-91.

“sentire” multidimensionale, che riguarda l’indicibilità dell’”infinito”»¹³⁷, l’estetica offre, allora, l’opportunità di prendere in esame un’altra forma di conoscenza.

2.2 L’estetica e il modo indivisibile: una prospettiva interculturale

Nel testo *Note sulla creazione artistica* (1986), insieme eterogeneo di riflessioni elaborate in momenti diversi, Matte Blanco scrive che «l’attività artistica è, nella sua più profonda espressione, alle prese con l’infinito. Cerca di afferrarlo e di impadronirsene. Quando sembra che lo abbia posseduto, evapora l’illusione»¹³⁸. Già in queste poche righe è ravvisabile uno dei tratti distintivi che caratterizzano il frastagliato percorso compiuto dall’autore cileno nei territori dell’estetica: l’arte, intesa nella sua forma più generale, permette di oltrepassare i rigidi confini della logica (aristotelica o bivalente), determinando così una maggiore vicinanza al «modo di essere indivisibile». Con questa espressione, s’intende fare riferimento alla possibilità di considerare l’estetica nei termini di «un’esperienza simultanea dei due modi di essere dell’uomo»¹³⁹, che consente di percepire il mondo non come un insieme di enti distinguibili davanti ai nostri occhi, quanto piuttosto come una totalità determinata, inaccessibile per definizione al pensiero, fondato sulla distinzione e la separazione. Si tratta, in altre parole, di lasciare spazio a «un’ibridazione non sterile»¹⁴⁰ tra due ordini di regole, in apparenza inconciliabili: da una parte, vi è il pensiero della coscienza, volto a stabilire legami e connessioni tra gli enti, dall’altra, la logica dell’inconscio (e dell’emozione), che può non conoscere distinzioni, procedendo nel solco del principio di generalizzazione e di simmetria. I due modi di essere, presenti nell’umano in forma antinomica, si compenetrano nel poliedrico universo dell’arte, combinandosi di volta in volta secondo differenti gradi d’intensità.

A tale proposito, è opportuno precisare che, sebbene il sostrato della bi-logica sia attivo tanto «nei processi di produzione artistica» quanto «nella formulazione-enunciazione

¹³⁷ P. Bria, F. Oneroso, *Introduzione*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 11.

¹³⁸ I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 93.

¹³⁹ D. Dottorini, *L’esigenza di una teoria aperta*, cit., p. 23.

¹⁴⁰ R. Bodei, *Emozioni e poesia*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 95.

di concetti scientifici»¹⁴¹, tra le due discipline sussistono alcune differenze precise. Infatti, se la caratteristica del pensiero scientifico consiste nella capacità di inquadrare un oggetto specifico d'indagine, il tratto distintivo della manifestazione artistica risiede, in buona sostanza, nell'idoneità a «dire più di quanto dica esplicitamente»¹⁴², lasciando emergere una rete di significati in apparenza non visibili. In questo senso, nell'ambito della creazione artistica, secondo Matte Blanco, con il termine “significato” non s'intende definire qualcosa che può essere compreso soltanto con gli strumenti dell'argomentazione, quanto piuttosto ciò che si sottrae agli oggetti identificabili del pensiero dividente ¹⁴³. Ecco, allora, che in virtù di questa rinnovata mescolanza tra i due modi di essere presenti nell'umano, l'esperienza estetica si configura precipuamente come «un sentire oltre gli angusti confini della logica, un aprirsi a una comunicazione infinita, a una percezione della totalità»¹⁴⁴.

Nella parte sesta del libro *L'inconscio come insiemi infiniti*, Matte Blanco rivolge direttamente l'attenzione alla natura dell'emozione, mettendo in luce il ruolo fondamentale di quest'ultima nella concezione psicoanalitica della mente. Emerge così una stretta relazione tra inconscio ed emozione, indagata dall'autore cileno attraverso gli strumenti offerti dall'epistemologia bi-logica. Secondo Matte Blanco, infatti, l'emozione ha a che fare con una multidimensionalità inconscia, che racchiude la possibilità di un'altra logica, capace di spiegare la complessità dell'aspetto psichico attraverso i concetti di totalità e infinito: nei suoi aspetti simmetrici l'emozione coincide in gran parte con il sistema inconscio. Tuttavia, la pura simmetria rappresenta una condizione estrema per l'umano, che sarebbe trascinato nel “calderone bollente” della psicosi, se non intervenisse la logica asimmetrica. Il processo di traduzione è, dunque, necessario per raggiungere una parziale consapevolezza di ciò che non è possibile sperimentare interamente nella coscienza. Riprendendo le riflessioni di un autore come Jean Paul Sartre, particolarmente vicino al suo orizzonte concettuale, egli intravede nell'emozione non tanto un “disordine passeggero dello spirito”, un turbamento fugace e irrisorio, quanto piuttosto un'autentica forma di conoscenza, sicuramente differente da quella del *logos*, che tuttavia contribuisce a definire

¹⁴¹ F. Oneroso, *Il problema dell'arte nel pensiero di Ignacio Matte Blanco*, in S. Gosso (a cura di), *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 87.

¹⁴² I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, p. 53.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti*, cit., p. 164.

e orientare il nostro modo di stare al mondo: l'emozione consente alla psicoanalisi di ampliare le proprie conoscenze ¹⁴⁵.

A tal proposito, come scrive eloquentemente Alessandra Ginzburg, «la qualità onnipresente e pervasiva – perché potenzialmente infinita – dell'emozione, il cui funzionamento corrisponde in larga misura a quello dell'inconscio, dimostra che la realtà del modo di essere simmetrico è ben più vasta della limitata e asimmetrica comprensione umana» ¹⁴⁶. Si prospetta così un'intima connessione tra il modo di essere simmetrico e l'emozione, capace di annullare lo spazio, il tempo e le differenze in modo tale che l'oggetto individuale sia identico alla classe cui appartiene. Nel pensiero emozionale, infatti, si assiste a una vera e propria indistinzione tra l'individuo e la classe «cosicché ogni individuo o elemento appartenente a una determinata classe contiene in sé tutti gli altri elementi che anche soddisfano la funzione proposizionale della classe» ¹⁴⁷. L'amore, ad esempio, rivela una luminosa affinità con la logica simmetrica per la sua naturale propensione a trascendere il momento particolare, sbaragliando le leggi della contiguità e della successione:

Vi è un'altra caratteristica dell'amore che rivela l'opera dello stesso tipo di «logica simmetrica». Gli innamorati non si sentono uno vicino all'altro ma *una cosa sola*, semplicemente una. I poeti e i mistici hanno abbondantemente cantato questa caratteristica dell'amore. Due persone innamorate sanno intellettualmente che restano due individui separati ma il loro sentimento di amore li porta a ribellarsi contro questa realtà fisica ed eccellono nel trovare modi di negarla. Possono usare espressioni come: una persona in due corpi, unione totale, fusione, completa identità, scomparsa di limiti ecc. Tutte queste espressioni mostrano che l'amore, in quanto amore, trova alieno alla sua natura la divisione fisica in due ¹⁴⁸.

Se, all'interno del volume *L'inconscio come insiemi infiniti*, l'emozione è definita da Matte Blanco come “matrice del pensiero”, nei lavori immediatamente successivi egli modifica parzialmente il proprio punto di vista, pur senza abbandonare del tutto l'ipotesi precedente: «il pensiero è anche emozione che mette però nell'arte i suoi strumenti

¹⁴⁵ Proprio al filosofo francese Matte Blanco dedica il saggio dal titolo *L'emozione, il magico, il “numinosum” e l'infinito. Un commento su Sartre*, posto a conclusione del libro *L'inconscio come insiemi infiniti*.

¹⁴⁶ A. Ginzburg, *La stoffa dei sogni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani del pensiero onirico*, cit., p. 146.

¹⁴⁷ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 271.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 272.

espressivi al servizio dell'emozione stessa»¹⁴⁹. Ed è proprio tra le pagine dei brevi saggi sulla creazione artistica, chiari esempi di un pensiero in costruzione, che i tratti distintivi dell'emozione cominciano a essere letti dall'autore cileno in una prospettiva estetica. Lungi dall'essere analizzata alla stregua di un fenomeno vago e sfuggente, l'emozione rappresenta così «la manifestazione più evidente di un modo di essere, di sentire e di conoscere virtualmente aperto all'infinito»¹⁵⁰.

Si rivela opportuno, allora, soffermarsi più nel dettaglio su questi saggi, che mostrano lo sviluppo di un'idea nella sua fase nascente, lasciando al lettore il compito di approfondire e interpretare gli indizi offerti. Nei saggi *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986), *Note sulla creazione artistica* (1986) e *Che cos'è la poesia?* (1988), Matte Blanco esplora il problema dell'arte prendendo le mosse dall'emozione, ritenuta il fondamento di ogni esperienza estetica. Attraverso questa chiave di lettura è possibile cogliere nelle forme artistiche nuovi orizzonti di ricerca in cui la logica del pensiero logico-razionale decade dalla sua acquisita preminenza¹⁵¹. Così, mentre in *Note sulla creazione artistica* (1986) lo psicoanalista cileno si avvale di una simile consapevolezza per indagare in modo generale il problema della creazione artistica, in *Che cos'è la poesia?* (1988), l'attenzione è rivolta primariamente al discorso poetico, in grado di lasciare affiorare l'infinito mediante il testo estetico: un'operazione che si configura come «l'espressione degli sforzi disperati del modo eterogenico e della sua logica per cercare di comprendere l'indivisibile»¹⁵².

In questo quadro di riferimento, Matte Blanco esplora il rapporto tra poesia e musica, affermando che, mentre la prima si serve di termini che rivelano «significati comprensibili all'intelletto ma che allo stesso tempo hanno un aspetto musicale che non è indispensabile per la comprensione del significato letterale», la seconda si esprime soltanto attraverso «quello che possiamo chiamare suoni puri, senza altro ingrediente»¹⁵³. Per chiarire il proprio punto di vista, lo studioso cileno si concentra su una poesia di Friedrich Schiller, tratta dal suo ultimo dramma patriottico, *Guglielmo Tell* (1805), dedicato al leggendario eroe svizzero:

¹⁴⁹ R. Bodei, *Emozioni e poesia*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 98.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 182.

¹⁵¹ «Un tratto distintivo dell'opera d'arte è di contenere come parte essenziale di sé stessa l'indivisibile, cioè il modo dell'essere che non è pensabile e che, proprio per questo, non può mai essere espresso dall'intelletto per mezzo del pensiero». I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit., p. 72.

¹⁵² I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere.*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁵³ I. Matte Blanco, *Che cos'è la poesia?*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit, p. 109.

Il lago sorride, invita a tuffarsi.

Sulla verde sponda
sonnecchia il bambino
quando sente un suono
dolce come un flauto,
come voci di angeli
nel Paradiso.

E quando si sveglia
con animo allegro
circondano le acque
intorno al suo petto

La traduzione dell'opera di Schiller appartiene a Matte Blanco, il quale ritiene illusorio pensare di riuscire a restituire con precisione la celestiale musicalità insita nell'originale testo tedesco. Cionondimeno, prendendo le mosse da questo componimento, egli approfondisce in particolare la questione del legame tra pensiero e poesia: d'altra parte, la rappresentazione, intesa come via di mezzo tra l'intuizione e il pensiero, per essere definita poesia, «deve essere conformata in modo tale che non sia un semplice comprendere»¹⁵⁴. Secondo Matte Blanco, il linguaggio poetico, interpretato come tentativo di esprimere l'infinito, può essere considerato un'esperienza simultanea dei due modi di essere presenti nell'umano. Rivolgendo l'attenzione al primo verso del componimento, l'autore si chiede allora se un lago possa effettivamente sorridere e invitare a tuffarsi. Grazie a un peculiare uso delle parole, infatti, il poeta attribuisce allo specchio d'acqua caratteristiche che appartengono soltanto agli esseri umani:

Così facendo (il poeta) ci introduce in un universo magico dove non vi è differenza tra umani e esseri inanimati. Detto in un modo più generale, ci introduce in un modo di essere degli umani e del mondo che ho proposto di chiamare il modo indivisibile, il quale non si trova mai da solo: sempre in co-presenza con il modo di pensare preciso che si vede frequentemente in matematica e che si può chiamare il modo eterogenico o dividente dell'essere¹⁵⁵.

Per Matte Blanco la poesia costituisce, dunque, un'inconfondibile mescolanza dei due modi di essere, in grado, in base alla natura del componimento, di condurci in

¹⁵⁴ G.W.F. Hegel, *Lezioni di Estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H. G. Hotho*, Einaudi, Torino 2000, p. 267.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 112.

differenti e variegati mondi di realtà o fantasia, oltre che di stimolare la riflessione e il pensiero. In effetti, sebbene l'autore cileno nelle sue opere menzioni forme artistiche differenti (musica pittura, teatro, cinema), è proprio al testo poetico che sembra rivolgere uno sguardo speciale, come dimostrano i vari riferimenti a poeti a lui cari, tra cui Jorge Amado, Friedrich Schelling, Amado Nervo, Friedrich Schiller, Paul Valéry e Pablo Neruda. In questa direzione, egli sembra condividere proprio con G.W.F. Hegel un apprezzamento particolare per l'arte della poesia: «nel canto poetico si fonde la pura soggettività del risuonare alla determinatezza della parola»¹⁵⁶.

In effetti, secondo Matte Blanco, la poesia, considerata come luogo di massima espressione dell'emozione, rivela un'originale configurazione dei due modi di percepire il mondo: il primo, asimmetrico, che si esprime nel pensiero cosciente, analizza la realtà come se fosse divisibile, il secondo, simmetrico, che si manifesta nell'inconscio, la ritiene unica e indivisibile ¹⁵⁷. Emergono, in queste pagine, alcuni aspetti romantici della concezione poetica di Matte Blanco, ancora non del tutto studiati e approfonditi, che lo avvicinano idealmente a un autore in apparenza distante dal suo orizzonte di analisi come Friedrich Hölderlin, curiosamente malato proprio di schizofrenia. Sebbene all'interno degli scritti sulla creazione artistica non sia mai citato espressamente il nome dell'autore tedesco, è, in particolare, il concetto oscuro ed enigmatico di "aorgico" (*aorgish*), inteso nei termini di una misteriosa dimensione dell'informe che può essere saggiata soltanto nel momento in cui diviene altro da sé, a costituire un possibile elemento di convergenza con l'indistinta logica simmetria teorizzata dallo psicoanalista cileno¹⁵⁸.

D'altra parte, utilizzando le parole di Fiorangela Oneroso, ancorché il testo poetico vanti con «l'infanzia della parola» un legame di tipo prettamente simmetrico, esso stesso deve, ad ogni modo, «avvalersi delle categorie spaziali e temporali dell'essere asimmetrico per inserirsi nel processo comunicativo nel momento in cui l'esperienza si fa mediare dalla parola per procurare risonanze, echi, di una realtà supposta senza fine» ¹⁵⁹. Se, senza dubbio, la poesia intrattiene da sempre uno stretto rapporto con il mondo dell'emozione, il percorso compiuto da Matte Blanco si contraddistingue per il modo del tutto peculiare in cui la parola è in grado di determinare un'apertura verso l'infinito, «ponendo l'umano in

¹⁵⁶ F. Valagussa, *Il sistema delle arti nell'Estetica*, in M. Farina, A.L. Siani, *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, p. 174.

¹⁵⁷ «Quanto alla poesia [...], il suo regno è quello dell'emozione, come tale, la poesia può essere a volte uno stimolo ed ispirazione potente per il pensiero. Altre volte può portarci in un mondo di bellezza, di gioia, di tristezza, d'ispirazione, di entusiasmo ecc. ». *Ivi*, p. 112.

¹⁵⁸ Per una ricostruzione di carattere teorico e critico del complesso concetto di "aorgico" all'interno dell'opera di Hölderlin, Cfr. A. Mecacci, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, in "Rivista di Estetica", n. 81, 2022, pp. 16-28.

¹⁵⁹ F. Oneroso, *La ragione alata. Riflessioni sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, ebook.

prossimità di Dio»¹⁶⁰. La poesia rende possibile, infatti, una comprensione per così dire emozionale del mondo, consentendo di afferrare il testo estetico nella sua interezza, percependolo come un insieme infinito. A differenza del pensiero cosciente, fondato sulla distinzione e la successione, questo tipo di conoscenza non concettuale si basa sulla con-presenza, la totalità, l'indivisibile. Tornano allora alla memoria le parole di María Zambrano, secondo cui la poesia «non distingue tra l'essere e l'apparenza. Non distingue perché non si decide a scegliere, a scindere alcunché: né le apparenze dall'essere, né le cose che sono dalla loro origine»¹⁶¹.

Tuttavia, proprio grazie alla struttura formale dell'opera d'arte il pensiero simmetrico può dispiegarsi: non si tratta, beninteso, di una mera traduzione, ma di un vero e proprio amalgama, in cui le due logiche sono con-presenti. L'esperienza estetica e, in particolare, la poesia può dunque essere definita alla stregua di una "bi-modalità bi-logica", capace di trasporci nel mondo dell'emozione in cui regna l'indivisibile:

Pensare il sentire. Aderire al pensiero nel suo stato nascente. Ecco il compito cui sono chiamati i poeti. Ecco l'itinerario che nelle loro opere compie la parola poetica: dall'ombra al vaglio della coscienza: per la comprensione della nostra esistenza autentica, cioè quell'esistenza che non si abbandona al mondo e alle sue vicende, ma cerca di aprirsi all'esperienza originaria di sé, al proprio fondo illeggibile ¹⁶².

Per comprendere a fondo l'originalità della proposta teorica elaborata dallo psicoanalista cileno, vale la pena rivolgere lo sguardo a un'altra celebre poesia, analizzata nel dettaglio attraverso la lente offerta dall'epistemologia bi-logica, che si presenta come un omaggio alla sua nativa cultura latinoamericana. Nel testo *Riflessioni sulla creazione artistica*, Matte Blanco rivolge un omaggio al *Canto general*, opera monumentale redatta in più fasi da Pablo Neruda tra il 1948 e il 1949. In particolare, lo studioso cileno legge e commenta un estratto delle *Alture di Macchu Picchu*, noto capitolo in cui si narra dell'«alta città di pietra a scalinata». Richiamando innanzitutto i versi 366 e seguenti, contenuti nella sezione XI del componimento, Matte Blanco si concentra sul "paragone implicito" che pone in relazione, da un lato, «il condor furibondo che spazza la polvere degli scalini

¹⁶⁰ M. Vigneri, *La cultura della psicoanalisi in Italia*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019, p. 44.

¹⁶¹ M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002, p. 123.

¹⁶² F. Ermini, *Percorsi bi-logici dell'antipensiero nell'esperienza della parola poetica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 124.

diagonali» e, dall'altro, «il vecchio servitore addormentato nei campi»¹⁶³. Oltrepassando il mero dato storico, che accerta le vessazioni e i soprusi perpetrati dagli Incas a danno delle popolazioni precolombiane, l'autore evidenzia come le figure abilmente evocate da Neruda, pongano il lettore nella condizione di sviluppare differenti forme d'identificazione: in questo modo, grazie all'ampiezza delle immagini, ogni individuo può facilmente riconoscersi con l'oppresso descritto dal poeta¹⁶⁴. Lo studio dello psicoanalista cileno si spinge ancora oltre, coinvolgendo tutte quelle espressioni peculiari in cui concetti apparentemente inconciliabili sul piano della logica scientifica si trovano insieme a formare una "recondita armonia". In questa cornice, egli invita gli umili morti delle Ande a ritornare dalle profondità della terra, seppur consapevole della loro definitiva condizione trapassata:

Sali a nascere con me, fratello.

Dammi la mano dalla profonda

Regione del tuo sparso dolore.

Non tornerai dal fondo delle rocce.

Non tornerai dal tempo sotterraneo.

Non tornerà la tua voce indurita.

Non torneranno i tuoi occhi perforati¹⁶⁵.

I versi di Neruda offrono l'esempio di una struttura bi-logica, capace di scardinare le consuete barriere spazio-temporali al punto tale da provocare nell'ascoltatore o nel lettore un'emozione profonda. Grazie a un inestricabile intreccio tra termini apparentemente in contrasto tra loro, «si riesce a essere fuori dal tempo, pur essendo pienamente temporali: si vive la pluritemporalità insieme alla temporalità»¹⁶⁶. La lettura dei versi di Neruda è interessante per comprendere a fondo il rapporto tra emozione e poesia alla luce della teoria bi-logica: il disordine temporale evocato dal poeta appare,

¹⁶³ I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit., pp. 66-67.

¹⁶⁴ Tra i capitoli del *Canto general* di Neruda, uno dei più conosciuti è sicuramente quello dedicato alle alture di Macchu Picchu. L'occasione per comporre un canto dedicato alla patria proviene dalla scoperta dell'omonimo sito archeologico, avvenuta casualmente nel corso di una sosta durante un viaggio di ritorno in Cile. All'interno del suo libro di memorie, pubblicato postumo nel 1974, Neruda racconta al proposito di aver trovato proprio «in quelle alture impervie, tra quelle rovine gloriose e disperse» una professione di fede per la persistenza della sua poesia. Cfr. P. Neruda, *Confieso que he vivido*, Editorial Losada, Buenos Aires 1974, p. 229.

¹⁶⁵ P. Neruda, *Altura di Macchu Picchu*, Passigli, Firenze-Antella 2004, p. 67.

¹⁶⁶ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, cit., p. 70

infatti, inaccessibile se considerato sul piano della logica scientifica, eppure del tutto plausibile nell'ambito della poesia, tanto da suscitare un'emozione intensa, «come se ci sia data licenza di violare le barriere del tempo e della morte»¹⁶⁷.

Ecco, allora, che nella rigorosa analisi di Matte Blanco, gli elementi emozionali non riguardano soltanto la fase iniziale della creazione artistica, ma svolgono un ruolo decisivo anche nella fruizione dell'opera stessa. È proprio il testo poetico, inestricabile amalgama di simmetria e asimmetria, a trasmettere in chi ascolta o legge «qualcosa che appare come più o meno circoscritta e di insinuare, dentro questo qualcosa, in modo armonioso e più o meno invisibile, molte o tutte le classi a cui l'oggetto concreto appartiene»¹⁶⁸. Da questo punto di vista, la poesia, intesa alla stregua di un'esperienza bi-logica, ha il potere di far emergere in chi legge o ascolta sensazioni apparentemente indecifrabili, la cui profondità varia in base alle caratteristiche del testo, abile nel portare all'estrema densità i tratti peculiari di situazioni o persone specifiche. Affiora così l'essenza ultima dell'arte poetica, ossia la capacità di «condensare la ricchezza del mondo»¹⁶⁹ in pochissimi versi, consentendoci di «sprofondare nell'indivisibile infinito pur essendo limitati»¹⁷⁰.

Sebbene Matte Blanco si confronti sempre con poesie redatte in lingue occidentali, il suo paradigma teorico offre un'occasione preziosa per ragionare su componimenti scritti in lingue differenti, in cui l'aspetto fonetico-sillabico s'incontra e si combina con quello ideogrammatico, come avviene negli haiku giapponesi. Ci si potrebbe domandare, a questo punto, quale particolare «zona d'indivisibile»¹⁷¹, sia in grado di svelare un'originale forma di espressione che ha il suo tratto distintivo proprio nella ricerca di un'esperienza immediata e transitoria. Originariamente considerati come parti iniziali (*hokku*) di opere più lunghe (*renga*), gli haiku tradizionali si caratterizzano per un riferimento diretto agli elementi naturali, trasposti dal poeta attraverso l'uso di «parole di stagione» (*kigo*), ossia vocaboli direttamente connessi al periodo dell'anno in cui è redatto il componimento, che richiamano una lunga catena di associazioni¹⁷². Com'è ben noto, questa forma di poesia è legata essenzialmente ai tratti distintivi del buddhismo zen, evidenti, soprattutto, nella capacità di esaltare il vuoto e il silenzio e nell'abilità di cogliere la conoscenza viva,

¹⁶⁷ R. Bodei, *Emozioni e poesia*, cit., p. 94.

¹⁶⁸ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, cit., p. 72.

¹⁶⁹ R. Bodei, *Emozioni e poesia*, cit., p. 94.

¹⁷⁰ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, p. 71.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 70.

¹⁷² Com'è ben noto, il legame con il mondo naturale costituisce un comune filo conduttore in tutta la letteratura giapponese pre-moderna. Eppure, negli haiku tale rapporto sembra intensificarsi, consentendo al poeta di cogliere un evento nel momento in cui accade e «proiettarlo in una dimensione senza tempo». E. Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Mondadori, Milano 2022, p. IX.

atemporale e non mediata dell'esistente¹⁷³. Eppure, negli haiku, l'estrema concisione si combina con una rigorosa ricerca linguistica e formale, al cui interno s'inserisce il tentativo di dare espressione alla fuggevolezza dell'istante trascorso: si tratta, ancora una volta, di una struttura bi-logica, in cui l'emozione e il pensiero danno luogo a un singolare intreccio.

Secondo Giangiorgio Pasqualotto, «ogni haiku, rendendo manifesto il luogo che lo rende possibile, evoca immediatamente il vuoto che rende possibile *ogni* parola e ogni suono e, ancor più in generale, ogni cosa e ogni evento»¹⁷⁴. Il poeta, infatti, intende trascrivere un'emozione intensa che scaturisce dall'incontro con il mondo che lo circonda; in questa direzione, più che oggetti e corpi definibili nello spazio e nel tempo, la scrittura degli haiku si propone di mostrare «i fremiti, le increspature presto riassorbite dalla superficie sensibile, tracce del tutto o del nulla, che il pensiero concettuale non può né vorrebbe trattenere»¹⁷⁵. Prendendo le mosse da una simile impostazione metodologica, ci si chiede in che modo condensare in soli tre versi le infinite vibrazioni del mondo mediante un linguaggio idoneo a illuminare in un istante il contenuto del testo: la struttura degli haiku è in grado di liberare l'infinito attraverso la parola.

D'altra parte, riprendendo le riflessioni del filosofo Kuki Shūzō, il fine ultimo dell'arte giapponese consiste proprio nell'immettere nella successione cronologica, priva di autenticità, un altro tempo, non orizzontale, che si sottrae alla contiguità logica. A tal proposito Kuki, commenta un'opera poco conosciuta di Matsuo Bashō, maestro di haiku durante l'epoca Edo (1603-1868), universalmente riconosciuto come uno dei più influenti poeti giapponesi:

Oh, il mandarino!
Nel campo di che tempo,
Il cuculo

Il profumo del mandarino conduce il poeta in un'altra dimensione spazio-temporale, come se quel luogo e quell'esperienza fossero ancora presenti. Riprendendo la celebre intuizione di Marcel Proust, il filosofo giapponese intravede nella poesia la possibilità di riportare in vita il passato, interrompendo il fluire del tempo ordinario: la poesia libera

¹⁷³ Per un'analisi della forma poetica degli haiku nell'orizzonte attuale degli studi filosofici e culturali sul Giappone, cfr. P. Bonneels, B. Decharneux, *Philosophie de la religion et spiritualité japonaise*, Classiques Garnier, Paris 2019.

¹⁷⁴ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2019, p. 112.

¹⁷⁵ Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, Obarra Edizioni, Milano 2015, p. 20.

l'infinito dalle costrizioni del tempo ¹⁷⁶. Ecco, allora, che il legame tra infinito, emozione e modo indivisibile, centrale, come si è osservato, nella riflessione di Matte Blanco sulla poesia, trova in questa concisa forma di espressione una nuova formulazione teorica. Per il critico e poeta Yves Bonnefoy, una delle principali caratteristiche che distingue gli haiku da altri componimenti in versi, risiede essenzialmente nel tentativo di «ritrovare l'immediato nel cuore stesso della parola, che, per sua natura, abolisce, sin dal principio, l'immediato»¹⁷⁷. Attraverso una struttura rigida di soli diciassette *more* e tre versi, gli haiku lasciano spazio a emozioni profonde legate a episodi di vita quotidiana e, sfruttando la natura ideografica e combinatoria della scrittura giapponese, fanno in modo di «consumare la significazione esattamente laddove essa si forma, denunciando così tutto ciò che nelle parole non tende a farla tacere» ¹⁷⁸.

In altri termini, lungi dal rivelare significati nascosti o impliciti, la parola, in questi brevi testi, sembra già contenere al proprio interno l'evocazione di un mondo, permettendo di percepire, nel medesimo istante, accadimenti differenti, come il suono dell'acqua o il tuffo di una rana, mediante un procedimento che si potrebbe definire, parafrasando la teoria bi-logica, “simmetrizzazione dell'asimmetria”. Tale processo trova la sua esemplificazione nell'utilizzo del *kireji* (letteralmente, “carattere che taglia”), termine difficilmente traducibile nella lingua italiana che, tramite un preciso stacco espressivo, istituisce connessioni tra elementi in apparenza privi di collegamento, sebbene uniti da profondi legami che esulano dalla logica tradizionale. Non è riscontrabile, negli haiku, la presenza di un nucleo di verità da portare alla luce attraverso uno sforzo ermeneutico: è il linguaggio stesso della poesia, infatti, a rompere la consueta distinzione tra gli enti, «constatando la cosa senza tentare di analizzarla, ma amando vederla vicino a un'altra o ad altre due, poiché il mondo non si presenta al poeta se non come una totalità le cui simultaneità sono l'evocazione più naturale»¹⁷⁹.

Se il linguaggio si mostra così nella sua essenziale contingenza, fino a spingersi a toccare la «semplicità del reale»¹⁸⁰, ad un'analisi più approfondita appare dunque evidente che l'autentico spirito degli haiku possa esistere soltanto all'interno di una struttura formale fissa. In questo senso, proprio la forma codificata degli haiku, solo apparentemente percepita come un limite o un recinto entro cui sostare faticosamente, costituisce «la

¹⁷⁶ M. Marra, *Worlds in Tension. An Essay on Kuki Shūzō's Poetry and Poetics*, in M. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, pp. 39-40.

¹⁷⁷ Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, cit., p. 22.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 76.

¹⁸⁰ F. Cimatti, A. Pagliardini (a cura di), *Abbecedario del reale*, Quodlibet, Macerata 2019.

chiave della presenza del tutto»¹⁸¹. Essa, infatti, permette al poeta di tradurre spontaneamente in versi la sottile emozione che nasce dall'incontro con l'oggetto naturale e di racchiudere con delicatezza espressiva le innumerevoli sfumature e i misteri da esso evocati, consentendo al linguaggio di cogliere l'unità degli enti in una serie infinita di connessioni.

Così, a un primo verso di cinque sillabe, seguito da una pausa breve volta a creare la sensazione dell'attesa, se ne aggiunge un secondo di sette dedicato al tema principale del componimento e un ultimo verso di cinque da cui emerge, come un lampo, la conclusione. A tal proposito, nel volume *Lo spirito dello haiku* (2017), il fisico giapponese Terada Toraiko mette in luce la necessità sostanziale del dispositivo formale, affermando opportunamente che «se la poesia breve manca di una forma fissa, è difficile distinguerla da un appunto su un taccuino»¹⁸². È allora possibile scorgere, in queste brevi opere, una speciale concentrazione dei due modi di essere presenti nell'umano: al loro interno non vi è alcuna sovrapposizione tra l'ispirazione artistica e l'attività di trasmissione della stessa poiché il linguaggio sembra contenere in sé l'elemento emozionale¹⁸³. Si rivela opportuno leggere a titolo esemplificativo un altro componimento di Bashō:

Pioggia di primavera
lungo il vespaio
gocciola l'acqua dal tetto.

A una prima lettura, l'estrema semplicità del linguaggio potrebbe indurre a considerare questo componimento un mero quadretto naturalistico. Eppure, evocando un'originaria convergenza tra umano e natura, poiché il poeta si ritrova a vivere, letteralmente, «lungo il vespaio», questi versi, tra l'afflizione resa dalle infiltrazioni piovane e la quiete propria della pioggia primaverile, restituiscono l'effettività delle sensazioni attraverso un "modo indivisibile" abile nel trasmettere «con serenità quella relazione»¹⁸⁴. Tali stimoli, in effetti, risvegliano in chi legge o ascolta «la memoria collettiva di tutte le vite tristi e desolate»¹⁸⁵, producendo una sensazione di dolce malinconia, intensificata dal contrasto con il riferimento alla stagione primaverile.

¹⁸¹ Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, cit., p. 76.

¹⁸² T. Terada, *Lo spirito dello haiku*, Lindau, Torino 2017, p. 22.

¹⁸³ Cfr. G. Sili, *L'infinito del linguaggio. La poesia come esperienza bi-logica e la scrittura degli haiku*, cit. pp. 109-119.

¹⁸⁴ T. Terada, *Lo spirito dello haiku*, cit., p. 29.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 28.

Si è osservato come l'epistemologia bi-logica di Matte Blanco possieda un'originale vocazione a oltrepassare i confini stessi della psicoanalisi, fornendo elementi innovativi per un'indagine più ampia sul legame tra emozione e infinito all'interno del testo poetico. Nell'opera di Neruda, in particolare, il mondo dell'emozione si dischiude al lettore mediante il ricorso a strutture bi-logiche, in grado di sovvertire la logica del pensiero dividente, varcando le barriere dello spazio e del tempo. In effetti, come scrive efficacemente Alessandra Ginzburg, Matte Blanco intravede nella tridimensionalità fisica un limite per l'individuo, scorgendo proprio nella peculiarità dell'elemento emozionale un percorso da intraprendere per intuire il complesso e variegato insieme di significati cui la mente umana può tendere ¹⁸⁶. In questa direzione, la creazione artistica si rivela uno strumento indispensabile per consentire l'irruzione del multidimensionale, addentrandosi in una spirale universale che oltrepassa i limiti spazio-temporali, eludendo, parallelamente, il rischio di perdersi in un labirinto privo di confini, precipitando così nelle psicosi ¹⁸⁷. Tale è anche la natura dell'esperienza mistico-religiosa, in cui, venendo meno l'identità individuale e in assenza di separazioni spaziali e temporali, si ha l'opportunità, secondo Matte Blanco, di conoscere emozioni dalla straordinaria grandezza, non facilmente analizzabili in termini linguistici ¹⁸⁸.

Negli haiku, invece, considerata la specificità del giapponese quale scrittura dalla forte propensione ideografica, l'apertura al "modo indivisibile" avviene grazie a una struttura precisa e rigorosa, al cui interno s'inseriscono versi brevi, ma folgoranti. Proprio in questa direzione, è opportuno intravedere una linea di continuità con la riflessione elaborata da Ōhashi Ryōsuke, studioso dell'Idealismo tedesco e delle tradizioni orientali, nel volume *Kire: il Bello in Giappone* (2014), dedicato al rapporto tra bellezza naturale e creazione artistica. Prendendo le mosse dalla categoria estetica di *kire-tsuzuki*, traducibile, come si vedrà più avanti, nei termini di una speciale "continuità-discontinuità", il filosofo giapponese insiste sulla convergenza apparentemente paradossale tra natura e arte che si ritrova in differenti esperienze, tra cui la via del Tè (*cha no yu* o *sadō*) e quella dei fiori (*kadō*), l'architettura, il teatro *nō* e la poesia. All'origine della creazione artistica ci sarebbe, infatti, proprio una recisione o, più precisamente, un "taglio", finalizzato a estrarre

¹⁸⁶ Cfr. A. Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011.

¹⁸⁷ Cfr. G. Sili, *L'infinito del linguaggio. La poesia come esperienza bi-logica e la scrittura degli haiku*, cit., p. 117.

¹⁸⁸ Scrive a tal proposito Matte Blanco: «Se consideriamo, invece, alcuni aspetti dell'esperienza religiosa, per esempio l'esperienza mistica, allora ci sembra di trovare delle somiglianze, sia con il processo della creazione artistica che con il suo prodotto, ossia l'opera d'arte». I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, cit., p. 100.

il carattere legato alla quotidianità per poi reintrodurlo sotto una nuova forma: da un lato, così, l'accadere di ogni giorno perde la sua immediata naturalezza, dall'altro, però, è proprio quella stessa cesura a rendere possibile una più profonda spontaneità.

Nella via del Tè, ad esempio, tale processo è ben esemplificato dal ruolo assunto dagli oggetti presenti nello spazio ristretto (*chashitsu*) in cui ha luogo la cerimonia: dipinti su rotolo (*makimono*) segnati da una calligrafia o da una pittura (*sumie*), utensili per il tè, composizioni floreali (*chabana*), le cui caratteristiche variano in base alle stagioni, non sono da considerarsi alla stregua di banali ornamenti volti a suscitare il mero apprezzamento degli ospiti, rappresentando, al contrario, un vero e proprio invito alla concentrazione¹⁸⁹. D'altra parte, come ricorda Francesca Iannelli, anche la cerimonia del Tè s'inserisce all'interno di una dimensione spirituale che aspira al vuoto e al silenzio: «l'azione pura, l'ideale supremo del vuoto, come se fosse un fiore che sboccia e appassisce dal vuoto e che al vuoto torna»¹⁹⁰. Secondo Ōhashi, infatti, proprio questi oggetti costituiscono «un piccolo centro», diventando «gioco spontaneo e privo di affettazione» (*mushin no asobi*)¹⁹¹, per coloro che prendono parte all'incontro. Nel semplice atto di bere una tazza di tè, esperienza ogni volta identica a se stessa eppure sempre nuova, «chi ospita (*aruji*) e chi è ospitato (*marōdo*), abbandona la propria quotidianità per ripristinarla in libero gioco»¹⁹².

Queste poche righe sembrano condensare il nucleo fondamentale della rigorosa indagine condotta dal filosofo giapponese: nella via del Tè, l'abituale non è del tutto abbandonato per cercare protezione entro i confini di uno spazio isolato, idoneo, per tale ragione, a favorire la concentrazione e il distacco dalle passioni mondane, ma è mantenuto, subendo però una trasformazione. Nell'enfatizzare il valore assunto dal quotidiano, Ōhashi non concorda pienamente con altri autori e teorici del Tè interessati a evidenziare la distanza che separa tale pratica dall'esistenza ordinaria. Scrive a tal proposito Dorinne Kondo: «il passaggio dal giardino allo spazio interno è un viaggio attraverso luoghi fisici e simbolici, che permette di accedere al rituale, lasciando indietro l'ordinario. I confini contribuiscono all'evocazione di un mondo a parte»¹⁹³.

Sotto questo profilo, assume particolare rilievo la riflessione di Tanikawa Tetsuzō (1895-1989), che nel volume *Cha no bigaku* (letteralmente *L'estetica del tè*, 1977), allude

¹⁸⁹ Cfr. F. Iannelli, *Beyond the western Ideal of Beauty. A Wabi sabi Aesthetics to survive the future*, in "Agalma", n. 41 (2021), pp. 100-111.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 106.

¹⁹¹ R. Ōhashi, *Kire: il Bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017, p. 128.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ D. Kondo, *The Way of Tea: a Symbolic Analysis*, in "Man", n. 2, vol. 20, 1985, p. 294 (traduzione nostra).

a un presunto isolamento artistico determinato proprio dalla stanza in cui si svolge la cerimonia. Ci sarebbe, infatti, secondo Tanikawa una separazione netta tra la vita quotidiana e il mondo chiuso e isolato del Tè: nel momento in cui gli ospiti percorrono il tradizionale sentiero (*roji*) che dal giardino conduce alla stanza, si ritrovano ad attraversare, contemporaneamente, i confini che lambiscono due universi differenti, entrando così in un'altra dimensione. Emerge gradualmente, allora, l'idea di un'esperienza paradossale, in cui elementi apparentemente inconciliabili secondo il pensiero coesistono unitariamente nello spazio circoscritto del Tè, in modo tale che «immersi nella realtà si crea un mondo che è separato da essa, e tuttavia questo luogo si trova nel mezzo della realtà»¹⁹⁴.

Per chiarire ulteriormente il proprio punto di vista, il filosofo giapponese ricorre a un confronto con le cattedrali gotiche, al cui interno la pala d'altare e le sculture possiedono una precisa finalità «in quanto parte di un insieme, del solenne regno divino»¹⁹⁵. Le cattedrali, invero, possiedono una vocazione metafisica, che trova nella luce il suo tratto distintivo, com'è ben esemplificato dall'Abbazia di Saint Denis, rinnovata nel XII secolo sotto la guida dell'abate Sugerio con l'obiettivo di rendere visibile il regno di Dio sulla terra. Grazie alla particolare struttura architettonica dell'edificio, la luce naturale che illumina in «iridescenti colori la sala attraverso le superfici vetrate»¹⁹⁶, assume connotati divini, invitando fedeli e visitatori a volgere lo sguardo in alto. Al contrario, la luce fugace che traspare dalle porte scorrevoli in carta di riso nelle stanze da tè *Bōsen*, *Teigyokuken* e *Taian* appare «tagliata nella sua immediatezza cosicché essa è scissa dalla sua fonte naturale o divina»¹⁹⁷. Ed è proprio l'intervento della tecnica sulla natura ad attribuire alla luce una rinnovata profondità, consentendo così alle persone che partecipano alla cerimonia di immergersi pienamente «nel fondo di se stesse»¹⁹⁸.

L'itinerario seguito da Ōhashi si colloca così sulla stessa lunghezza d'onda del noto *Libro d'ombra* (1933) di Tanizaki Jun'Ichirō, al cui interno affiora con particolare evidenza la predilezione del mondo occidentale per l'organo della vista a discapito di altre sensazioni (tattili, uditive, olfattive). Nel tratteggiare il percorso della luce che filtra debolmente dalle carte bianche degli *shōji*, Tanizaki sembra, a nostro avviso, prefigurare efficacemente la riflessione sul *kire-tsuzuki* compiuta da Ōhashi:

¹⁹⁴ R. Ōhashi, *Kire: il Bello in Giappone*, cit., p. 100.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 126.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

Più di ogni altra cosa m'incanta, tuttavia, la luce opalescente che entra, filtrata dalla carta bianca dello *shōji*, dalla finestra a fianco della nicchia. [...] La luce viva ha dovuto attraversare ombre di spioventi e verande, prima di raggiungere il suo scialbo filtro di carta; stremata ora, languente, e senza più forza di illuminare, si limita a disegnare su un fondo buio i vaghi contorni dello *shōji*. Quante volte, immobile davanti a una di queste finestre, ho meditato sull'enigma di una luce senza bagliore?¹⁹⁹

Se è vero, allora, come afferma Alberto Giacomelli, che «l'esperienza del *kire* necessita di luoghi specifici che ne consentano la manifestazione»²⁰⁰, sarebbe interessante esplorare più a fondo il significato assunto dalla stanza entro cui si svolge la cerimonia del Tè. In particolare, occorrerebbe chiedersi in che misura è possibile interpretare quest'ultima nei termini di un luogo in cui “sorgono spazio e tempo”, permettendo ai partecipanti di spingersi a toccare il mondo così com'è, nella sua immediatezza. Considerata l'ampiezza della questione, ci limitiamo, in questa sede, a evidenziare la rilevanza che potrebbe assumere per una simile indagine la riflessione sul concetto di luogo (*basho*), elaborata da Nishida Kitarō nell'ambito di un intenso dialogo con il pensiero occidentale. È al mondo greco, ma anche alla mistica, oltre che alle argomentazioni di Cusano e Bergson, Kant e Hegel che il filosofo giapponese guarda con precipua attenzione per intraprendere un percorso di ricerca originale, disseminando indizi preziosi per una riflessione interculturale²⁰¹. Come scrive James W. Heisig, l'approdo alla logica del luogo è considerato «un tentativo di dislocare il sé ordinario dalla propria dimora apparentemente salda e che guarda su un panorama di soggetti e oggetti, e di ricollocarlo nel suo vero panorama che, come lo sfondo, nelle pitture orientali, è un nulla assoluto»²⁰².

In effetti, l'analisi del concetto di luogo accompagna Nishida fino alla stesura della sua ultima opera, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo* (1945), ritenuta un vero e proprio testamento spirituale, al cui interno è in gioco la possibilità di definire il sentimento religioso “trascendente in una maniera immanente” e, al tempo stesso, “immanente in una maniera trascendente”. Da questo punto di vista, il volume *Luogo*

¹⁹⁹ J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Firenze 2017, p. 34.

²⁰⁰ A. Giacomelli, *Lo sbocciare dell'arte*, in R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 244

²⁰¹ «Nonostante la convergenza delle prospettive di Hegel e di Nishida, appare evidente che Nishida fa ancora affidamento alla logica di scuola, la logica delle categorie, che lui vorrebbe utilizzare al fine di costruire un sistema filosofico stabile che sfrutti una categoria come quella di “Nulla” per fondare una nuova scienza del reale». P. Livieri, *Hegel e Nishida. L'esempio del Bene per un pensiero senza luogo*, in K. Nishida, *La dialettica di Hegel vista dalla mia prospettiva*, Mimesis, Milano 2023, p. 108.

²⁰² J. Heisig, *Filosofi del nulla. Un saggio sulla Scuola di Kyoto*, Chisokudō, Nagoya 2017, p. 112.

(1925), convenzionalmente ritenuto il primo grande momento di svolta nell'opera del pensatore giapponese, costituisce un autentico laboratorio concettuale, tra le cui pagine si sviluppa un pensiero vibrante, che trova manifestazione in una scrittura complessa e difficilmente accessibile al lettore occidentale. Occorre ad ogni modo prestare attenzione alle classificazioni rigide nel pensiero dell'autore giapponese: la filosofia di Nishida, infatti, non è sistematica, proponendosi, al contrario, come una «riflessione filosofica in atto riguardo a poche questioni fondamentali»²⁰³.

Prendendo le distanze dalla logica aristotelica, fondata sul principio di non contraddizione, Nishida intravede dunque nel “luogo” una solida costruzione concettuale in grado di accogliere al suo interno anche le opposizioni. Similmente alla *chōra* platonica, intesa secondo Jacques Derrida nei termini di una «logica differente da quella del logos»²⁰⁴, appartenente a un terzo genere non essendo «né sensibile né intelligibile»²⁰⁵, il luogo teorizzato dal fondatore della Scuola di Kyoto è una figura identificabile come radice originaria che accoglie in sé tutte le forme; «nel fondo della nostra anima», scrive Nishida, «deve esserci qualcosa che vede anche la contraddizione»²⁰⁶.

Come nello spazio circoscritto della stanza da Tè «il modo d'essere d'ogni giorno è innanzitutto tagliato e attraverso questo *kire* appare una quotidianità nuova»²⁰⁷, allo stesso modo, si potrebbe affermare che, negli haiku, il vincolo formale non costituisce un limite, un recinto entro cui sostare faticosamente, rappresentando, al contrario, uno strumento grazie al quale è possibile perfezionare la propria capacità di percepire la natura. Per Matte Blanco, nell'esperienza estetica si assiste dunque a un inedito rapporto tra pensiero ed emozione, secondo un intreccio che non ha nulla d'irrazionalistico, acquisendo piuttosto i tratti di «una discesa controllata e sentita del pensiero cosciente e dividente nel pensiero inconscio e indivisibile»²⁰⁸. Una strana combinazione, insomma, che tiene insieme elementi inconciliabili secondo il pensiero razionale, eppure egualmente presenti.

A tal riguardo, l'esperienza estetica si configura come un'attività attraverso cui è possibile percepire il modo indivisibile che sovrasta i rigidi confini del pensiero logico, incentrato sul principio di non contraddizione, sulla distanza e sulla separazione. Si tratta, in altre parole, di un'esperienza che consente di cogliere ogni elemento intimamente connesso a un altro in un'infinita serie d'insiemi. Nell'opera *Uno studio sul bene* (1911), il

²⁰³ *Ivi*, p. 155.

²⁰⁴ J. Derrida, *Chōra*, Jaca Book, Milano 2019 p. 9

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ K. Nishida, *Luogo*, Mimesis, Milano 2012, 76.

²⁰⁷ R. Ōhashi, cit., p. 127

²⁰⁸ R. Bodei, *Emozioni e poesia*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura*, cit., p. 99.

pensiero di Nishida sembra idealmente convergere con le riflessioni elaborate in seguito da Matte Blanco. Il filosofo giapponese afferma, infatti, che «la distinzione tra differenziazione e unificazione è tale nel nostro pensiero, non è cosa del reale concreto immediato»²⁰⁹. Nell'esperienza artistica sono abolite le tradizionali distinzioni che contraddistinguono il pensiero cosciente: “Dio è il mondo” e “il mondo è Dio”, prosegue poi il filosofo. Come scrive Marcello Ghilardi, riprendendo le parole di Nishida, nell'esperienza estetica: «tutto è al tempo stesso nocciolo e guscio, forma e contenuto, uno e molti; e l'uno è nei molti e i molti nell'uno»²¹⁰. In questo senso, nelle opere d'arte, ogni dettaglio non è una semplice parte dell'insieme, ma è in grado di rivelare l'essenza stessa dell'intero dipinto o dell'intera musica.

Ed è proprio l'intervento del *kire* a favorire l'emersione di un'emozione intensa, protesa a raggiungere connotati infiniti: affiora, nella via del Tè, un “modo indivisibile” costituito da una realtà quotidiana che si potrebbe definire “trascendente *eppure* immanente”, riprendendo le parole utilizzate da Nishida per indicare quel peculiare sentimento che dimora da sempre nel cuore di ogni umano²¹¹. D'altra parte, per il filosofo giapponese, è la stessa natura del reale a presentare elementi contraddittori, al cui interno «la vita e la manifestazione dei fenomeni esistono proprio in virtù di questa tensione incessante e creativa»²¹². Come si è osservato, questo rapporto dinamico tra simmetria e asimmetria conosce negli haiku una nuova configurazione, che assume di volta in volta differenti gradi d'intensità, tenendo conto sia del necessario aspetto strutturale (la forma fissa), sia dell'elemento contingente (la resa dell'istante trascorso). Il linguaggio s'immette così nella struttura fissa dell'opera, favorendo l'incontro con gli elementi multidimensionali propri dell'emozione poetica. Tra linguaggio ed emozione s'instaura, allora, una relazione fruttuosa, un intreccio dai contorni inestricabili che permette a chi legge o ascolta di cogliere le infinite sfumature del testo.

Universalmente riconosciute come esperienze estetiche dal carattere antico, esempi luminosi di una prassi artistica incentrata sulla meditazione e il distacco dai vincoli mondani, la via del Tè e la scrittura degli haiku aprono nuove prospettive di ricerca se interpretate alla luce di un approccio interculturale, capace di intravedere nello slittamento concettuale e nel dialogo tra diverse tradizioni di pensiero valide occasioni di

²⁰⁹ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 178.

²¹⁰ M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, Mimesis, Milano 2009, p. 177.

²¹¹ Nel pensiero di Nishida, la fede religiosa «si costituisce laddove, sempre alla maniera di un'identità contraddittoria il sé scopre veramente se stesso». K. Nishida, *Luogo*, Mimesis, Milano 2011, p. 161.

²¹² M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. 175.

arricchimento. Attraverso una quotidianità rinnovata, più limpida e spontanea (*shizentai*), grazie all'intervento del *kire-tsuzuki*, la forma poetica degli haiku si propone, come si vedrà più nel dettaglio nelle pagine successive, alla stregua di un'esperienza artistica in grado di portare alla luce la paradossale convergenza nell'umano del pensiero logico e dell'infinito.

2.3 L'immagine concetto: il Giappone come forma del pensiero

Il carattere costantemente aperto del percorso seguito da Matte Blanco rappresenta un valido punto di partenza anche per un'indagine ad ampio spettro sulla potenza intrinseca dell'immagine cinematografica. In questa prospettiva, lo psicoanalista cileno mostra alcuni punti di convergenza con Sergej Michajlovič Ejzenštejn, grande teorico delle immagini in movimento, cineasta e scrittore, il cui itinerario è caratterizzato da un'attenzione precipua alle immagini come peculiare strumento di conoscenza del mondo. Accomunati dalla medesima impostazione metodologica, avendo dedicato all'estetica in generale non un'opera sistematica, ma una serie di saggi dalle dimensioni diverse, i due autori condividono l'interesse specifico per una ridefinizione del discorso teorico sull'arte, che prende le mosse proprio da uno sguardo critico sulle immagini.

A tale proposito, ripercorrendo alcuni riferimenti all'immagine disseminati dall'autore cileno negli scritti dedicati all'estetica, un esemplare elemento di riflessione è offerto dalla xilografia *Processione in cripta* (1927) di Maurits Escher, caratterizzata, come tutti i lavori dell'artista olandese, da una struttura geometrica, in cui curve e rette s'intersecano elegantemente. L'attività di Escher è vicina all'orizzonte teorico di Matte Blanco, soprattutto per quel che concerne la raffigurazione di elementi contraddittori, forme logiche paradossali e alterazioni spaziali:

i frati bianchi, i ceri bianchi, la misteriosa luce bianca che irradiano e che si riflette, ovunque nella architettura, in sottili linee rette e bianche, il movimento sereno e svariato dei monaci che si avviano verso un traguardo oltre il campo della visione, tutto sembra armoniosamente dosato per trasmettere una emozione di intensa pace tesa verso l'al di là della percezione²¹³.

²¹³ I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, cit., p. 90.

Se, come scrive Antonio Di Benedetto, «la trasformazione di uno spazio bidimensionale in tridimensionale, in realtà, i pittori l'hanno sempre cercata, utilizzando le leggi della prospettiva ed escogitando tecniche adatte a rappresentare la volumetria degli oggetti»²¹⁴, Escher compie un passo in più, arrivando a sfiorare i confini dell'irreale mediante un uso apparentemente equilibrato delle regole geometriche. Ed è proprio una simile composizione lineare a determinare un disorientamento dello sguardo, creando un'impressione meta-fisica: come le strutture bi-logiche che definiscono i sogni sono spesso ricoperte dalla logica bivalente, al cui interno «l'indivisibilità s'insinua surrettiziamente, travestita da divisibilità»²¹⁵, allo stesso modo le xilografie di Escher svelano una crepa inserita nella stessa struttura rigorosa dell'opera, determinando una differente visione del mondo. Un altro esempio, in questo senso, è costituito dall'opera *Cascata*, che, per quanto concerne l'acqua in movimento accoglie la teoria della gravitazione universale, mentre «la natura dello spazio è in contraddizione con le leggi della fisica»²¹⁶. Emerge, allora, una rappresentazione apparentemente contraddittoria dell'universo, in cui «le leggi della biologia, della fisica, della matematica, o anche della logica saranno violate a un livello per essere contemporaneamente rispettate a un altro livello»²¹⁷. Un universo stravagante, insomma, i cui sviluppi fantascientifici sono esplorati per esempio da Naomi Mitchison nel suo romanzo *Memorie di un'astronauta donna* (1962): attraverso il personaggio di Mary, capace di interagire con specie non umane grazie alla possibilità di fare scelte multiple, l'autrice invita a mettere in discussione le proprie certezze consolidate nel confronto con l'alterità, evidenziando il valore dall'imprevisto.

Da questo punto di vista, è di particolare rilievo il riferimento all'opera di Beato Angelico, pittore amato da Matte Blanco per la sua capacità di condurre l'immagine oltre la soglia del visibile. Determinati visi raffigurati dal pittore italiano, infatti, trasmettono all'osservatore «qualcosa di più che l'immagine di un individuo, forse tutte le potenzialità della classe degli esseri umani rivolti verso il trascendente, classe cui questo individuo appartiene»²¹⁸. È in gioco, nell'analisi condotta dallo psicoanalista cileno, la possibilità di scorgere l'imprevisto all'interno del pensiero logico-razionale, ossia negli elementi

²¹⁴ A. Di Benedetto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani del pensiero onirico*, cit., p. 80.

²¹⁵ I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA. VV., *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ D.R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 1984, p. 108.

²¹⁸ I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, cit., p. 82.

stilistici, formali dell'opera. Pur non appartenendo strettamente all'ambito dell'estetica o della critica d'arte, il percorso compiuto da Matte Blanco, s'inserisce abilmente nel solco tracciato da altri autori interessati a cogliere, nell'immagine, ciò che sembra spingere «lo sguardo al di là dell'occhio, il visibile al di là di se stesso» ²¹⁹.

Tra questi, è opportuno menzionare il nome di Georges Didi-Huberman, il quale, all'interno del volume *Beato Angelico. Figure del dissimile* (1990), indaga forme e colori dell'inatteso utilizzando le chiavi di lettura offerte dalla semiotica, dall'estetica e dalla psicoanalisi. In effetti, la stessa ricerca del filosofo francese prende avvio da una rivelazione avvenuta, come tutte le migliori scoperte, in maniera casuale in un corridoio del convento di San Marco, a Firenze: intento a osservare le opere di Fra Angelico, egli rimane colpito, in particolare, da «due o tre cose sconcertanti», identificabili con delle macchie multicolori. Se, in un primo momento, quelle strane forme sembrano far vacillare «le nostre consuete categorie di soggetto, d'imitazione o di figura», a un'indagine più approfondita esse racchiudono «un atto d'imitazione» ²²⁰. Non si tratta, beninteso, di una mera riproduzione del visibile, volta a restituire nei minimi dettagli i contorni degli oggetti che popolano il mondo. Al contrario, per Didi-Huberman tale particolare forma d'imitazione assume paradossalmente i tratti della dissomiglianza, che trova espressione nel mistero dell'incarnazione: l'enigma della pittura coincide con il mistero del Verbo divino che si fa carne nella persona di Gesù.

Dopo un'attenta analisi del panorama storico-culturale in cui s'inserisce l'opera dell'Angelico, Didi-Huberman scorge proprio nella dissomiglianza una peculiare forma di *figurazione*. Non a caso, lo stesso pittore italiano era solito chiamare *figurae* le macchie multicolori che riempiono i suoi affreschi. Se, comunemente, il termine “figura” rimanda alla definizione dell'aspetto esteriore di una cosa, per Beato Angelico e gli autori del suo tempo tale concetto assume una connotazione completamente diversa. Raffigurare vuol dire, in questo senso, «discostarsi dalla forma esteriore, *trasferirla*, compiere una deviazione al di fuori della somiglianza e della designazione, entrare insomma nel regno paradossale dell'equivoco e della dissomiglianza» ²²¹. Per riprodurre l'enigma dell'incarnazione divina è, dunque, necessario varcare i confini della rappresentazione, attraverso l'impiego di materiali pittorici che consentono di eludere il consueto ordine del visibile. Si dischiudono così vere e proprie figure del dissimile, in grado di mettere in risalto l'aspetto non meramente didascalico o rappresentativo dell'immagine, lasciando emergere corrispondenze impreviste.

²¹⁹ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009, p. 14.

²²⁰ *Ivi*, p. 12.

²²¹ *Ivi*, p. 13.

L'indagine intrapresa da Didi-Huberman rivela una luminosa affinità con quella compiuta da Matte Blanco negli scritti di estetica. Entrambi, infatti, scorgono nell'opera di Beato Angelico «qualcosa che sembra stare, o meglio detto *essere* oltre il mondo percettivo: ammirevole compatibilità di diverse cose materiali incompatibili»²²². Proprio la limitatezza materiale costituisce il punto di avvio per la ricerca di un senso che trascende il mero contenuto visibile: è questo l'esito originale del percorso tracciato dai due autori nei propri lavori. Se, indubbiamente, un confronto tra pensatori così diversi richiede di evidenziare alcune differenze specifiche (lo psicoanalista cileno è interessato in particolare al viso e agli occhi dei personaggi, mentre il filosofo francese si sofferma maggiormente sulle forme e i colori inattesi)²²³, appare d'altra parte evidente il carattere simile delle rispettive metodologie di ricerca: andare oltre il visibile per mezzo del visibile stesso. A questa insolita alleanza tra autori interessati ad approfondire la capacità dello sguardo di farsi interrogazione sul mondo, è possibile aggiungere una terza figura, che risponde al nome di Ejzenštejn, per il quale la forma non si riduce a mero ornamento espressivo, ma costituisce essa stessa la logica dell'opera.

Enfatizzando la sua capacità di comporre simultaneamente molteplici entità e condurre così alla creazione di un'immagine che nulla ha a che vedere con la pura rappresentazione (*izobraženje*), Ejzenštejn scorge, infatti, nel montaggio un «processo di comprensione, costruzione, decodifica del mondo, e delle immagini, profondamente umano, che affonda le sue origini nell'origine stessa delle culture e delle civiltà»²²⁴. È ben nota, a questo proposito, l'idea di un «pensiero sensuoso», elaborata dal cineasta sovietico per indicare la connessione, apparentemente paradossale, tra la sfera della sensibilità e il pensiero logico-razionale. Nel corso della sua lunga ricerca, la cui più ampia sistematizzazione è contenuta tra le pagine della *Teoria generale* (1937), Ejzenštejn intravede dunque nel montaggio uno strumento creativo, che rende possibile una convergenza multidimensionale tra elementi e forme divergenti. Lontano dal costituire un pensiero formato da pezzi che si succedono l'uno all'altro in maniera consequenziale, il montaggio si configura come un'occasione particolare per tenere assieme, simultaneamente, tutti gli stati della nostra vita psichica.

Si rivela opportuno, allora, ipotizzare una natura per così dire antropologica del montaggio, che concerne la stessa esperienza umana²²⁵: come negli abissi più profondi della psiche e nei sogni, elementi contraddittori si ritrovano a coesistere, confondendosi e

²²² I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, cit., p. 82.

²²³ Cfr. D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti*, cit., p. 176.

²²⁴ D. Dottorini, *Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale*, *Aesthetica Preprint*, vol. 121, 2022, p. 94.

²²⁵ Cfr. A. Somaini, *L'ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, in «Rivista di Estetica», n. 46, 2011 pp. 172-175.

sovrapponendosi tra di loro, così l'immagine non rappresentativa (*obraz*) diviene emblema di un'unità che comprende spazi, tempi e pulsioni, voci e gesti, principi consci e inconsci, producendo sensi sempre nuovi, non predeterminati. A sostegno di questa tesi, occorre ricordare che per Ejzenštejn, il montaggio, differentemente dalle forme classiche della narrazione, non segue i meri dettami della logica, ma è strutturato su una base *pralógica* (o pre-logica) che riprende il monologo interiore, come si legge tra le pagine della sua opera rimasta incompiuta, *Il metodo* (1948). Emerge, da questi brevi riferimenti, la vocazione profondamente teorica dell'intero lavoro condotto dall'autore sovietico, proteso a creare connessioni tra tasselli diversi, attingendo a discipline multiformi per giungere alla costruzione di un cinema in grado di esprimere idee, pensieri e concetti ²²⁶.

L'ipotesi di condurre la riflessione di Matte Blanco, che alle immagini in movimento non ha mai dedicato un'opera specifica, oltre il perimetro da lui tracciato può sembrare ardita, ma è di estrema coerenza con la modernità cinematografica in cui, utilizzando le parole di Deleuze, «un po' di tempo allo stato puro emerge sulla superficie dello schermo»²²⁷. Allontanandosi dal legame senso-motorio tipico del cinema classico, infatti, l'immagine moderna, incentrata sulla categoria concettuale di tempo, conserva l'unità della totalità, consentendo di conoscere il mondo anche sotto l'aspetto del sentimento e non solo come espressione ordinata di discorsi logico-razionali. Scrive a tal proposito Lucilla Albano:

il cinema si presenta in molti casi come un pensiero che non pensa o, in altri termini, come un pensiero che non dà a vedere di pensare. Nel senso che il cinema non separa il pensiero dall'immagine e tanto meno l'immagine dal pensiero così come non riesce a separare il concreto dall'astratto²²⁸.

In virtù dell'incontro tra le due logiche, il cinema diventa il luogo privilegiato in cui gli opposti convivono e «le incompatibilità diventano delle compatibilità»²²⁹. Nell'ambito dell'estetica, il pensiero di Matte Blanco ha trovato alcune applicazioni critiche come strumento d'interpretazione delle immagini oltre al mero contenuto visibile. Del resto, il percorso compiuto dallo psicoanalista cileno si rivela fruttuoso non tanto nella direzione di una rigida applicazione delle categorie ai testi filmici, quanto piuttosto come un ricco

²²⁶ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, p. 35.

²²⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 330.

²²⁸ L. Albano, *Un'inquietante intensità. Il fermo fotogramma di Marienbad*, Imago Studi di cinema e media, vol. 1 n.1, 2015, p. 107.

²²⁹ I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, Filmcritica, n. 365-366, 1986, pp. 251-252.

apparato concettuale di cui tener conto per elaborare nuovi percorsi critici. In questa cornice, s'inserisce senza dubbio il cinema di un autore come Alain Resnais, che presenta alcune peculiari forme espressive, come la convergenza di falde temporali, sovrapposizioni di spazi e luoghi, voci e ricordi. Lasciandosi guidare dal valore della memoria nella sua duplice accezione di singolare e collettiva oltre che dalle potenzialità dell'immaginazione, Resnais intende «ricostruire il senso di un'avventura esistenziale»²³⁰, mediante un intreccio di presenza e assenza, finito e infinito, spazio e tempo. In *Hiroshima Mon Amour* (1959), ad esempio, il tema della simmetria riecheggia fortemente, permettendo una più precisa analisi della pellicola, che rivela ancora oggi le sue potenzialità:

Nello sviluppo del film, allo scorrere delle immagini di Hiroshima, segue la rievocazione della cittadina francese di Nevers. Quest'ultima condensa al suo interno i ricordi legati al primo amore della protagonista per un soldato tedesco, rimasto ucciso durante la guerra. Hiroshima e Nevers, distanti non solo geograficamente, ma anche dal punto di vista economico e culturale (al confine tra modernità e tradizione la prima, europea e conservatrice la seconda) finiscono per convergere e sovrapporsi nella profondità della psiche²³¹.

Nell'opera *L'anno scorso a Marienbad* (1961), invece, ricorrendo all'idea d'infinito elaborata da Matte Blanco, si giunge a una più accurata comprensione dei relativi aspetti paradossali, apparentemente inspiegabili, privi di senso secondo il paradigma della logica classica: «trattandosi di un concetto bi-logico l'infinito stesso assume la configurazione di una cornice di riferimento da cui partire per analizzare l'apparente mancanza di senso del film»²³². Le immagini rivelano ancora una volta quella convergenza degli opposti presente negli abissi più remoti della psiche e nei sogni: l'albergo e il giardino in cui i due protagonisti senza nome s'incontrano, fanno ugualmente parte di un mondo che si mostra allo spettatore chiuso e illimitato, in una dimensione narrativa che si sviluppa circolarmente.

A questo proposito, secondo Marcel Martin, il linguaggio cinematografico di *Marienbad* non è da ritenersi un semplice veicolo di un mondo d'idee, di sensazioni, ma è esso stesso quel mondo. Il linguaggio smette, allora, di essere un semplice mezzo di comunicazione per diventare fine, sublimandosi nell'oggetto artistico²³³. Così, anche nella

²³⁰ P. Bertetto, *Alain Resnais*, Il Castoro, Firenze 1981, p. 42.

²³¹ G. Sili, *La logica dell'inconscio: Matte Blanco e il cinema di Resnais*, cit., pp. 222-223.

²³² *Ivi*, p. 225.

²³³ Cfr. M. Martin, *Un film absolu*, in *Cinema 61*, n. 61, novembre-décembre 1961, p. 20.

terza opera della trilogia, *Muriel. Il tempo di un ritorno* (*Muriel, ou le temps d'un retour* 1963), la con-presenza di elementi inconciliabili trova espressione in una discontinuità spaziale e temporale che rompe la tradizionale separazione tra storia e coscienza, tra individuo e collettività. Ecco che la cittadina di Boulogne-sur-Mer, ancora profondamente segnata dalle ferite della guerra e l'appartamento labirintico e caotico in cui abita la protagonista Hèlen, pur rimanendo separati, sono ricondotti a un'insolita unità, invitando gli spettatori a pensare se stessi immersi nelle vicende del mondo ²³⁴. Il tempo del ritorno non può che coincidere con il tempo della tragedia universale, che si annida negli interstizi, riemerge tra le crepe e le macerie del vissuto personale, infiltrandosi lentamente nel tessuto quotidiano ²³⁵. Scrive Albano:

Resnais rappresenta lo «spazio-sogno» proprio attraverso il modo in cui sceglie e rappresenta i luoghi del suo cinema: sono Hiroshima e Nevers in *Hiroshima mon amour*, il castello e il giardino in *Marienbad*, Boulogne-sur-Mer e l'appartamento in *Muriel*. È lì che si sedimentano i materiali dell'inconscio, dove sono stratificate le testimonianze degli accadimenti, non solo quelli della Storia, della memoria collettiva, delle tragedie universali, ma anche quelli più intimi e impercettibili come dimostra il modo in cui la macchina da presa filma gli interni in *Marienbad* e in *Muriel*. Testimoni di pietra, cantieri della memoria, scenari del desiderio, luoghi dell'inconscio, questa è la forma che assume lo spazio (e il tempo) nel cinema di Alain Resnais ²³⁶.

Allo stesso modo, Riccardo Rossetti, intravedendo le potenzialità delle strutture biologiche nei processi di produzione e comprensione del senso, si serve dell'apparato concettuale di Matte Blanco per riflettere sul cinema di Andrej Tarkovskij. All'interno del saggio *La realtà della simmetria* (1987), in particolare, egli prende in esame le reazioni attivate nello spettatore dalle pellicole dell'autore russo, sostenendo una tesi apparentemente paradossale: pur presentandosi come un coacervo di azioni e accadimenti fuori dall'ordinario, il cinema di Tarkovskij è in grado di trasmettere un profondo senso di realtà. Tale sensazione, sostiene l'autore, è «tanto più reale quanto più ci s'immerge in questo processo di dissoluzione del reale»²³⁷. Per sostanziare una simile affermazione,

²³⁴ Cfr. G. De Vincenti, *Muriel ou le temps d'un retour* (A. Resnais 1963), in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma 2011, p. 156.

²³⁵ Cfr. G. Sili, *La logica dell'inconscio: Matte Blanco e il cinema di Resnais*, cit., p. 227.

²³⁶ L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2017, p. 119.

²³⁷ R. Rossetti, *La realtà della simmetria*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit., p. 118.

Rossetti si concentra dapprima su alcuni singoli lavori del regista russo, che sospendono le leggi del pensiero logico-razionale attraverso scene di telecinesi, come *Stalker* (1979), o di manifestazione del fantasma, come *Solaris* (1972). In seguito, egli rivolge lo sguardo alle opere in grado di mettere in questione sia il tempo non cronologico sia lo spazio non euclideo, producendo così un senso d'indeterminatezza. Tra queste, particolare rilievo è attribuito a *Nostalghia* (1983) per la sua capacità di mostrare il carattere pluridimensionale dell'immagine mediante un uso inedito del principio di simmetria.

Se, in *Stalker*, la telecinesi può essere afferrata accettando l'inosservanza di determinati presupposti, per cui il bicchiere posto sul piano è simultaneamente inerte e non inerte, in *Solaris*, la comprensione della rappresentazione fantasmatica richiede uno sforzo in più, interessando «il fondamento logico delle principali categorie concettuali che orientano e determinano il modo in cui ci muoviamo all'interno del mondo fisico delle cose»²³⁸. Così, l'apparizione sul pianeta Solaris dello spettro di Hari, moglie dello psicologo Kris Kelvin morta dieci anni prima, richiede sicuramente l'intervento di una logica diversa per essere compresa. Una logica in grado di accogliere la percezione di ciò che, per definizione, appartiene al mondo dei simulacri, dell'immaginazione o del soprannaturale. In effetti, tale assunto sembra condurre lo spettatore a una sorta di "paradosso cognitivo" in base al quale la comprensione della rappresentazione fantasmatica, inestricabile intreccio di presenza e assenza, esige l'inserimento nel funzionamento logico-semanticamente di «un tratto di quasi-realtà o quasi-impossibilità, che esaminato alla luce del principio di non-contraddizione, si risolve in una vera e propria insensatezza»²³⁹.

Configurandosi come un'originale interpretazione dei due modi di essere presenti nell'umano (simmetrico e asimmetrico), la teoria bi-logica di Matte Blanco fornisce una chiave di lettura per uscire da tale paradosso. La rappresentazione del fantasma, infatti, è comprensibile se si amplia l'orizzonte categoriale che contiene le esperienze possibili, considerando l'esistenza di un'altra logica, che ammette l'indeterminazione concettuale. Ed è la peculiare costruzione dell'immagine cinematografica a trasmettere un'apparente contraddizione, in base alla quale ciò che non si vede determina ciò che è mostrato. Proprio in questa direzione, è possibile leggere la nota sequenza finale del film *Nostalghia*, caratterizzata da un profondo senso di malinconia. Al termine del suo ritorno a casa, il poeta/scrittore Andrej Gortčakov si ritrova nell'abbazia scoperchiata di San Galgano, in Toscana, al cui interno si è materializzata anche la sua abitazione. Dopo essersi specchiato

²³⁸ *Ivi*, p. 124.

²³⁹ *Ivi*, p. 125.

nella pozzanghera, egli rivolge da ultimo lo sguardo verso la macchina da presa. Si assiste così alla «rappresentazione di uno stato interno del poeta Andrej, in particolare della sua nostalgia»²⁴⁰.

Secondo Rossetti, il formarsi di questo senso implica la presenza simultanea di tre diverse coppie di opposti, ossia interno-esterno, lontano-vicino, passato-presente. Prendendo le mosse da tali opposizioni, è possibile interpretare il significato generale della sequenza in questo modo: «ciò che è al mio interno (lo stato mentale della nostalgia) è al mio esterno; ciò che nella realtà è lontano (la mia casa, la mia terra) è qui; ciò che è il mio passato è presente. Semplificando si può dire: “interno è esterno”, oppure “interno e esterno”, e così di seguito per le altre relazioni»²⁴¹. Se, come scrive Freud nell'*Interpretazione dei sogni* (1900), uno dei tratti distintivi del sogno è proprio la convergenza di termini inconciliabili per il pensiero logico-razionale, è lecito intravedere nella sequenza, permeata da una chiara atmosfera onirica, tutti i termini della contraddizione²⁴². Da questo punto di vista, le immagini mostrano con estrema evidenza le convergenze di passato e presente e di vicino-lontano, trattando con maggiore ambiguità la coppia interno-esterno. Scrive in tal senso l'autore:

Un po' meno scontata, sotto questo profilo, è la presenza del protagonista, Andrej. Se, infatti, l'immagine corrisponde al farsi visibile e equivalente di opposti invisibili (interni), allora la visibilità di Andrej implica una non-visibilità, il suo essere immagine esteriore deve rinviare necessariamente a qualcosa di interiore e equivalente. Mi sembra che lo sguardo di Andrej sia un indizio estremamente preciso. Andrej guarda ciò che non si vede, guarda fuori dell'immagine, l'invisibilità di un'interiorità che è innanzitutto un guardare. Guardando se stesso rende possibile il senso dell'immagine: “essere dentro e fuori di me, essere me e altro da me. Sentiamo che il protagonista guarda verso il suo sguardo interiore, verso il guardare del regista che a sua volta coincide con il nostro guardare”²⁴³.

Riannodando i fili del ragionamento, il realismo di cui si parlava consiste nell'attribuire all'opera di Tarkovskij non solo la capacità di tematizzare i due modi di essere presenti nell'umano, ma anche di attivare concretamente all'interno del linguaggio filmico la loro differente e, al tempo stesso, unica realtà. Lungi dal determinare una vera e propria aderenza alla realtà, fino a rappresentarne l'ontologia stessa, come scrive André

²⁴⁰ *Ivi*, p. 140.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 1401-141.

²⁴² Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

²⁴³ R. Rossetti, *La realtà della simmetria*, cit., p. 142

Bazin tra le celebri pagine di *Che cos'è il cinema?* (1957), il cinema ha altresì il merito di rendere visibile sullo schermo il funzionamento di determinati processi psichici ²⁴⁴. D'altronde, scrive lo stesso Freud nel breve saggio dal titolo *L'inconscio*, contenuto nella raccolta *Metapsicologia* (1915), «i processi del sistema inconscio sono atemporali, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto con il tempo» ²⁴⁵. Si tratta, allora, di concepire la possibilità di un differente rapporto con il reale messo in luce proprio dall'immagine cinematografica: non mera riproduzione di enti, non rappresentazione oggettiva, quanto piuttosto estrinsecazione della natura enigmatica e paradossale degli abissi più profondi della psiche, attraversati da elementi contraddittori, piani spazio-temporali che si sovrappongono, mancanza di connessioni logiche, esperienze infinite.

Nel saggio *Il visibile e il non visibile* (1986), Lucilla Albano esplora i luoghi della memoria inconscia, analizzando quattro sequenze appartenenti ad altrettante opere: *Il posto delle fragole* (Smultronstället, 1957) di Ingmar Bergman, *I racconti della luna pallida d'agosto* (Ugetsu monogatari, 1953) di Mizoguchi Kenji, *Mirage* (1965) di Edward Dmytryk, *Il sospetto* (Suspicion, 1941) di Alfred Hitchcock. Pur afferendo a differenti orizzonti culturali, queste pellicole rivelano un tratto comune, identificabile, secondo l'autrice, in una «rappresentazione del mondo non reale, ma visionaria»²⁴⁶, la cui piena comprensione chiama in causa il concetto di “modo indivisibile” teorizzato da Matte Blanco. Se nei lavori di Mizoguchi, Bergman e Dmytrick lo spazio mostrato sullo schermo diventa il luogo del passato psichico-diegetico dei protagonisti, nel film di Hitchcock «lo spettatore si trova di fronte al proprio passato, cioè la dimensione del tempo risiede nel rapporto tra spettatore e sequenza» ²⁴⁷. In effetti, ciò che avvicina le prime tre opere è proprio una peculiare elaborazione del materiale inconscio a livello narrativo, che assume diverse configurazioni in base al grado d'intensità. Contrariamente, l'ultimo film non ricorre alla sospensione spazio-temporale a livello narrativo, lasciando piuttosto allo spettatore il compito di ricucire i lembi di un intricato mondo interiore. Per comprendere a fondo le affinità e, al contempo, le differenze che intercorrono tra le quattro sequenze, è opportuno soffermarsi brevemente sulle singole opere.

La pellicola *Il posto delle fragole* ruota attorno all'esperienza vissuta dall'anziano professor Isak Borg, che insignito di un premio dall'Università di Lund, intraprende un

²⁴⁴ Cfr. F. Iannelli, *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 79.

²⁴⁵ S. Freud, *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978, p. 91.

²⁴⁶ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, in “Filmcritica”, n. 365-366, 1986, p. 277.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 280.

lungo viaggio in macchina da Stoccolma per raggiungere la città, accompagnato dalla nuora Marianne. Nel tragitto, Borg decide di fare una sosta nei pressi della vecchia casa in cui era solito trascorrere le vacanze estive con la propria famiglia. La variazione dell'itinerario non è da intendersi semplicemente alla stregua di un'occasione per lasciare affiorare ricordi sopiti dal tempo, configurandosi piuttosto come una vera e propria reviviscenza. Ecco, allora, che, attraverso una dissolvenza incrociata, il professore rivede improvvisamente la casa animarsi di tutte le presenze del passato. In una calda giornata estiva, Borg ritrova nel leggendario posto delle fragole la cugina Sara, suo grande amore giovanile, insieme al fratello Sigfried, con cui alla fine la ragazza si fida. Dopo aver assistito alla tradizionale colazione, egli ascolta uno scambio di confidenze tra la ragazza amata e la cugina Charlotta che «gli rivelano quanto Sara lo rispetti per la sua intelligenza e cultura, ma quanto in definitiva preferisca Sigfried per la sua freschezza e vivacità»²⁴⁸.

La lettura proposta da Albano intravede in queste scene «ciò che Freud chiamerebbe la chiarezza del sogno, riferendosi sia alle immagini sia al contenuto manifesto del sogno»²⁴⁹. La visione del professor Borg, infatti, è mostrata allo spettatore nella sua interezza, in modo chiaro e distinto, senza lasciare spazio all'ambiguità. Questa trasparenza appare meno nitida nelle sequenze di Mizoguchi e Dmytrich, in cui inizia a emergere una certa enigmaticità. Nel film dell'autore giapponese, lo spettatore segue il rientro a casa del vasaio Genjurō, partito dal villaggio d'origine con lo scopo di vendere le proprie ceramiche. Durante il viaggio, il vasaio incontra il fantasma della seducente principessa Wakasa, che lo accoglie nella propria residenza. Appena Genjurō varca la porta di accesso al palazzo, oltrepassa anche, simbolicamente, il confine che lambisce il mondo degli umani dall'universo onirico in cui è immersa Wakasa; è così svelata la natura fantasmatica della principessa, il cui fascino ammaliante nasconde un tratto oscuro e impenetrabile. Nella scena del ritorno a casa, la macchina da presa si sofferma sui singoli dettagli della stanza buia, che appare in ordine e ben curata, indugiando poi sulla figura della moglie Miyagi, inginocchiata davanti al fuoco. Tuttavia, al sorgere del sole, è resa nota allo spettatore la natura incorporea ed evanescente di Miyagi, uccisa qualche tempo prima da un gruppo di soldati in ritirata. Nello spazio domestico divenuto ora fatiscente, Genjurō, visibilmente turbato, tocca con la mano il posto vuoto, in passato occupato dalla moglie.

Tale sequenza si caratterizza per un continuo scarto tra il vedere e il mostrare, seguendo un paradigma espressivo capace di escludere ogni forma di automatismo:

²⁴⁸ S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le Mani, Genova, p. 108.

²⁴⁹ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, cit., p. 281.

«attraverso un'aspirazione volta a restituire vita al trascorso, infatti, il visibile e l'invisibile s'intersecano e confluiscono in un insieme unitario, dove ogni elemento si confonde con il resto»²⁵⁰. Lo spazio, da regno del presente, diviene così il luogo del ritorno al passato, in un'atmosfera temporale dai contorni sfumati e incerti. In questo senso, la sequenza in esame può essere definita un "cronotopo", identificabile con le parole di Michail Bachtin nei termini di una «interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»²⁵¹. Si tratta di un concetto utilizzato originariamente in ambito tecnico-scientifico che si afferma poi non soltanto nella letteratura, ma anche nel cinema. Il tratto distintivo del cronotopo è attribuibile all'incontro dei piani temporali e spaziali in un insieme unitario dalla profonda carica espressiva, come ben dimostra la sequenza del ritorno a casa di Genjurō.

A tal proposito, il vasaio «vive un'esperienza fisica e psichica capace di svelare sapientemente l'intima essenza di un processo che, sebbene chiaramente asincrono può assurgere a principio generatore di forme e significati»²⁵². Lo spazio, in altre parole, rivela un'intrinseca peculiarità: l'azione omogena e armoniosa compiuta dalla macchina da presa, infatti, permette di ricucire i lembi di mondi dissimili, come quelli dei vivi e dei morti, mantenendoli comunque identificabili. Nell'opera di Mizoguchi, l'edificazione dello spazio si sviluppa attraverso *emakimono* cinematografici (dipinti illustrati su rotolo), che prediligono inquadrature lunghe, profonde e laterali, volte a offrire un'esperienza evocativa. Ecco, allora, che mediante la connessione d'immagini variegata, ha origine un intreccio unitario e concentrato, «rispetto al quale sono lasciate esistere le sue insite differenze»²⁵³.

Come nel film di Mizoguchi così anche in *Mirage* ci si trova di fronte a un'elaborazione, per così dire, intermedia del materiale inconscio. In questa cornice s'inserisce la visione del protagonista, il chimico David Stilwell, che, entrato in stato di shock durante un blackout all'interno di un grattacielo di Manhattan, si ritrova a perdere temporaneamente la memoria. Tale amnesia è legata alla morte del ricercatore Charles Calvin, precipitato dalla finestra del suo ufficio nel tentativo di recuperare un foglio contenente la formula per neutralizzare la radioattività, scoperta dallo stesso Stilwell e bruciata con l'obiettivo di evitarne la vendita da parte del collega. Da questo momento, il chimico è vittima di una serie di oscuri attentati organizzati da un suo socio,

²⁵⁰ G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile. Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*, Aesthetica Preprint, n. 121, 2022, p. 112

²⁵¹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 231.

²⁵² G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile. Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*, cit., p. 113.

²⁵³ *Ibidem*.

soprannominato il Maggiore, intenzionato a carpire la formula e a ucciderlo. Grazie all'aiuto di una donna misteriosa e di uno sfortunato detective, l'uomo riesce, pian piano, a ritornare alle cause della sua amnesia, recuperando definitivamente la memoria.

La visione del protagonista è definita efficacemente da Albano nei termini di una «soggettiva immaginaria»²⁵⁴: si tratta, in effetti, di un'immagine la cui ampiezza iniziale si modifica nel corso della pellicola, acuendosi gradualmente in termini di dettagli e particolari. Proprio una simile nebulosa, invero, costituisce l'unico legame di Stilwell con il proprio passato, che appare sin da subito confuso e indistinto. Se, in un primo momento, tale immagine è oscura e priva di riferimenti precisi, in seguito diviene più nitida, lasciando emergere la figura del suo superiore Calvin. Anche in questo caso si assiste a un ritorno a casa, che assume però caratteristiche differenti rispetto al rientro del vasaio Genjurō nella propria dimora; recuperando i ricordi perduti, il protagonista di *Mirage* «si libera dal senso di colpa verso la figura paterna (Calvin) e supera così il complesso edipico: tutto ciò gli permette di riprendere il proprio posto nel mondo e di accedere alla vita di coppia»²⁵⁵.

La *suspense* che contraddistingue lo svolgimento di *Mirage* raggiunge il culmine nel film *Il sospetto*, abilmente costruito attorno al tema della sospensione temporale. Quest'ultima, secondo Albano, non acquista particolare rilevanza dal punto di vista della narrazione, interessando piuttosto il tempo e lo spazio psichico dello spettatore. Su un treno in Inghilterra, il playboy impenitente Johnny Aysgharth, incontra la timida Lina Mac Kinlaw, appartenente a una famiglia benestante. Inizialmente poco interessata al corteggiamento di Jhonny, Lina cede in seguito alle sue *avances*, fuggendo con lui e sposandolo. Il matrimonio lascia presto affiorare una verità oscura: il giovane, infatti, non ha un lavoro, si diletta giocando alle corse delle auto e ha un ingente prestito da risanare. Tali elementi, insieme alla morte improvvisa di un caro amico, costituiscono un campanello d'allarme per Lina, che ben presto inizia a sospettare che il marito voglia ucciderla per impadronirsi della sua assicurazione sulla vita.

La sequenza analizzata dall'autrice si contraddistingue per una certa equivocità cui si aggiunge un forte senso di disorientamento. Nell'osservare Lina e Jhonny in cima a una collina, lo spettatore ha subito l'impressione che la ragazza stia tentando di liberarsi dalla sua presa. Qualche istante più tardi si scopre che, in realtà, l'uomo stava solo cercando di sistemarle i capelli. Sulla via del ritorno, dopo aver sentito dire dai genitori che non si sposerà mai, Lina dà improvvisamente un bacio a Jhonny. Contrariamente alla pellicola di

²⁵⁴ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, cit. p. 277.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 279.

Bergman, in cui predomina la chiarezza dell'immagine, il film di Hitchcock «impone un'intensità interpretativa che non può fermarsi alla pura apparenza»²⁵⁶. Questa sequenza si fonda, infatti, sull'ambiguità: lo spettatore crede di vedere un pericolo imminente per Lina e teme per la sua incolumità. Tale turbamento «gioca sulla lontananza della macchina da presa, sui movimenti dei due attori e sul dubbio, sul *sospetto*, appunto, che il personaggio di Johnny ha suscitato nello spettatore fin dall'inizio del film»²⁵⁷. In questa direzione, secondo Albano, l'ambiguità delle immagini risiede nel fatto che a un'iniziale angoscia segue una presa di consapevolezza: ciò che, in un primo momento, assomigliava a una minaccia appare, in realtà, come un gesto d'amore. Una simile sequenza, realizzata mediante un processo di condensazione e spostamento, richiama alla mente la freudiana scena primaria, in modo tale che «un innocente gioco tra due innamorati rimandi al gioco “non innocente” spiato dagli occhi di uno spettatore bambino»²⁵⁸.

Utilizzando le chiavi di lettura offerte da Matte Blanco, la sequenza in esame è, allora, esemplificativa di una struttura bi-logica travestita da logica bivalente, in grado di rivelare la presenza invisibile del modo indivisibile mediante un peculiare processo dialettico. Se, per lo psicoanalista cileno, uno dei due modi di essere considera il mondo come se fosse una totalità indivisibile, talvolta questa stessa omogeneità s'insinua subdolamente, mascherata da una consequenzialità lineare. L'ambiguità che attraversa la sequenza è così riconducibile a una precisa configurazione della psiche, che nel corso della sua riflessione Matte Blanco definisce “struttura bi-logica molare”²⁵⁹. Servendosi, dunque, di strutture logico-bivalenti, legate cioè agli aspetti asimmetrici del pensiero, Hitchcock realizza un'opera in grado di provocare nello spettatore «un'emozione profonda e inspiegabile, cioè una reazione emozionale bi-logica»²⁶⁰. È proprio una simile condizione paradossale, in cui coesistono distinzione e identità, a determinare un'intensità dal carattere inedito: se ci si concentra sui singoli dettagli, infatti, prevalgono l'ordine e la misura, ma se si osserva la pellicola da un punto di vista più generale, si assiste all'insorgere di un'emozione impreveduta e sfuggente.

Attraverso questa lente, è possibile giungere altresì a un'originale interpretazione del film *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) di Orson Welles, annoverato tra i lavori minori del cineasta americano poiché ritenuto eccessivamente oscuro, frammentato e disordinato. Nel saggio *The accessibility of the text: an analysis of*

²⁵⁶ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, cit., p. 281.

²⁵⁷ *Ivi*, pp. 280-281.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984, p. 281.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 282.

The Lady from Shanghai (1988), Albano analizza la struttura della pellicola, approfondendo in particolare la costruzione dei personaggi, la messa in scena e il montaggio. Mediante il ricorso ai concetti dell'epistemologia bi-logica, l'autrice evidenzia l'inquietante ambiguità che attraversa un'opera la cui trama segue soltanto in apparenza le regole del genere *noir*. La storia, infatti, può essere posta in relazione con «le idee di Freud sui ricordi d'infanzia, che sono un amalgama di verità e falsità in cui è difficile orientarsi»²⁶¹.

Questa indistinzione, scrive Albano, produce un forte senso di spaesamento nello spettatore, che percepisce una certa estraneità, sebbene tutti gli elementi della trama trovino alla fine una spiegazione razionale, mostrando una coerenza interna. In questa prospettiva, il film di Welles si propone come un'occasione preziosa per capire il modo in cui un oggetto artistico può esprimersi mediante una logica che non rispetta i limiti spazio-temporali, annullando le differenze e considerando ogni elemento connesso a un altro, in un'infinita serie d'insiemi: «l'essere simmetrico è omogeneo e indivisibile e quindi inconoscibile e impensabile, eppure, in qualche modo, è descrivibile, anche se in termini che non possono che essere asimmetrici»²⁶². La struttura dell'opera consente al contempo di soffermarsi sulla natura dell'emozione provata dallo spettatore, che cresce progressivamente di grado e intensità.

In una sera d'estate a Central Park, il marinaio Michael O'Hara, interpretato dallo stesso Welles, trae in salvo la giovane Elsa Bennister da un gruppo di malfattori. Apprende così che Elsa e il marito, il miliardario Arthur Benninster, sono giunti a New York da Shanghai e presto ripartiranno per San Francisco. Inizialmente dubbioso, ma allo stesso tempo affascinato da quella donna misteriosa, Michael accetta alla fine la sua proposta di lavoro come marinaio. È il principio di un viaggio tortuoso, segnato da oscuri omicidi, intrighi e complotti che ha il merito di condurre lo spettatore in un vortice di mistero, producendo sensazioni di estraneità. Una doppiezza contraddittoria, infatti, costituisce la cifra stilistica del film, che si muove costantemente sul filo del *pathos*, senza rinunciare a una certa dose di umorismo. A tal proposito, come afferma Albano, l'opera di Welles «si sviluppa attraverso un sistema di differenze che vengono contemporaneamente presentate ed eliminate, così da creare con esse e al loro posto un sistema di identità»²⁶³. La peculiare costruzione delle immagini mostra, allora, l'identità contraddittoria tipica dell'inconscio,

²⁶¹ L. Albano, *The accessibility of the text: an analysis of The Lady from Shanghai*, in *Off Screen. Women & Film in Italy*, in G. Bruno, M. Nadotti (eds.), Routledge, London 1988, p. 125.

²⁶² L. Albano, *Le emozioni in una prospettiva psicoanalitica. A case study: Random Harvest e Colonel Blimp*, in G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2012, p. 124.

²⁶³ L. Albano, *The accessibility of the text: an analysis of The Lady from Shanghai*, cit., p. 126.

rivelando il funzionamento delle leggi formulate da Freud e in seguito approfondite da Matte Blanco mediante gli strumenti propri della logica classica.

Ricorrendo a inquadrature in grado di mostrare elementi inattesi, non convenzionali che rompono il consueto schema narrativo, la pellicola mette in luce un complesso intreccio tra artificio e illusione. In questo senso, l'autrice scrive precisamente che l'immagine, lungi dal rispondere alle regole della causalità e del principio di non contraddizione, è sorretta piuttosto dalla logica delle emozioni. Quest'ultima, in linea con il percorso seguito dallo psicoanalista cileno, è spesso marcata da un groviglio di elementi inconciliabili. Un esempio, a tal proposito, è costituito dalle emozioni ambivalenti che prova l'infante nei confronti della madre: egli, infatti, può allo stesso tempo desiderare di distruggere l'immagine materna oppure conservare il più tenero rapporto con la stessa, mediante una condivisione totale del proprio mondo interiore. Tale è anche la natura ambivalente dei sentimenti nutriti da Michael nei confronti di Elsa. Se, nel corso del film, il rapporto tra i due personaggi si sviluppa prevalentemente attraverso una serie di azioni interrotte o infruttuose, soltanto nel finale, la prospettiva muta, lasciando emergere la sua natura contraddittoria: gli specchi condensano, infatti, il carattere ambivalente delle emozioni che orientano il comportamento del marinaio verso la donna.

In questa cornice, è meritevole di attenzione una delle sequenze più note dell'opera, in cui Elsa e Michael s'incontrano all'interno dell'acquario di San Francisco. Mentre la costruzione dei dialoghi appare priva di spessore, lasciando intravedere una certa debolezza nella sceneggiatura, è la sola forza della rappresentazione visiva a imprimersi nella mente degli spettatori. Si può sostenere, a riguardo, il carattere del tutto secondario dell'elemento dialogico, la cui assenza non sarebbe in grado di ridurre la potenza dell'immagine. In un primo momento, la macchina da presa raffigura i due personaggi mentre camminano e parlano tra gli ampi corridoi dell'acquario attraverso differenti forme d'inquadratura (campo medio, primo piano), indulgiando sulle varie specie di pesci presenti all'interno delle vasche illuminate. Tuttavia, nelle ultime immagini della sequenza, lo scenario cambia rapidamente: il movimento della macchina da presa deforma le sagome degli animali oltre il vetro, in modo tale che i pesci più piccoli siano identici a quelli più grandi. Scrive al proposito Albano:

Le inquadrature di Elsa e Michael passano progressivamente ai primi piani, inquadrati sempre più in controluce, fino a che i loro volti, di profilo e in primissimo piano, diventano scuri, illuminati da un perfetto controluce, mentre le vasche dell'acquario e così i pesci divoratori sono fortemente illuminati. Le due silhouette si

fondono in una sola, unendosi infine in un bacio, che le rende un tutto unico e indefinito, una sola e stessa persona, non più differenziata. Dietro i due innamorati incombe l'acquario, con gli squali, che si sbranano e si divorano, come se Michael divorasse Elsa (ed Elsa divorasse Michael)²⁶⁴.

La presenza simultanea di elementi contraddittori raggiunge la sua massima intensità nella celebre scena degli specchi, contraddistinta da un'ambientazione fuori dall'ordinario, più vicina a un sogno che al mondo reale. Nel padiglione di un luna park, i profili dei due personaggi si moltiplicano nel riflesso deformante delle superfici vetrate: all'enigmaticità della donna si contrappone la risolutezza dell'uomo. Si tratta di un momento decisivo per lo svolgimento della trama: Micheal, infatti, viene a scoprire che è stata proprio Elsa a uccidere il marito. Cionondimeno, il gioco d'identità messo in atto nel labirinto degli specchi rivela che «non è semplicemente una resa dei conti, l'eliminazione del colpevole, ma, aspetto più importante, la distruzione e l'annientamento dei fantasmi di Michael, delle sue proiezioni»²⁶⁵.

Soltanto in apparenza ascrivibile ai consueti dettami del melodramma, a un'analisi più approfondita *La signora di Shanghai* dischiude nuovi orizzonti di senso, interpretabili grazie alle chiavi di accesso offerte dalla bi-logica. Configurandosi alla stregua di un'opera complessa, sfuggente, inafferrabile, proprio come il lavoro onirico, la pellicola rivela altresì la possibilità di una lettura non convenzionale, lasciando emergere la simultaneità di differenti prospettive. Tale metodologia di ricerca consente, infatti, di mettere in luce i meccanismi psichici evocati nelle diverse situazioni, approfondendo al contempo il complesso aspetto del coinvolgimento filmico ²⁶⁶. Com'è ben noto, l'emozione si trova al centro di un intenso dibattito soprattutto nel campo di studi proprio delle scienze cognitive, del comportamentismo e della sociologia, senza tralasciare l'ambito linguistico e filosofico²⁶⁷. Basti pensare, in questo senso, al nome di Martin Heidegger, che nella sfera del pensiero continentale del Novecento ha dedicato ampio spazio alla dimensione dell'emotività: tra le pagine di *Essere e tempo* (1927), il filosofo tedesco considera, infatti,

²⁶⁴ *Ivi*, p. 134.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 135.

²⁶⁶ Cfr. G. De Vincenti, E. Carocci, (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2011, p.16.

²⁶⁷ Nel suo studio Matte Blanco prende in esame altre concezioni dell'emozione, evidenziandone una certa indeterminatezza. «Personalmente sono colpito dalla vaghezza e confusione di una grande quantità di letteratura; ciò è probabilmente dovuto alla difficoltà dell'argomento e alla nostra mancanza di conoscenza al riguardo [...]. Gli autori più vicini al mio punto di vista sono James (1890) e Russel (1949), ma ambedue considerano l'emozione solo come sensazione-sentimento e non includono come suo costituente il pensiero». I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiem infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 244

la “tonalità emotiva”, come uno dei modi originari attraverso cui l’umano vive il proprio essere nel mondo ²⁶⁸. Per il pensatore di Meßkirch, l’emozione rappresenta un vero e proprio enigma, un evento insondabile e sfuggente che sorprende l’umano nella sua improvvisa manifestazione: non a caso, come afferma opportunamente Gargani, «nell’emotività è riposta la matrice fondamentale della filosofia»²⁶⁹.

Tuttavia, sul piano della teoria psicoanalitica l’emozione non sembra aver suscitato altrettanto interesse. In questa direzione, l’itinerario compiuto da Matte Blanco rivela altresì la sua grande fecondità nel mostrare il ruolo assunto dalle emozioni nella vita psichica e, soprattutto, «nello strutturarsi nel pensiero» ²⁷⁰. Simile consapevolezza si rivela pertanto un proficuo strumento d’indagine, che consente di osservare con maggior precisione argomentativa il senso di estraneità, apparentemente non riconducibile ad alcuna situazione particolare, suscitato da un’opera come *La signora di Shanghai*. Se, infatti, nel suo complesso, quest’ultima appare riconducibile a un rigoroso sistema di regole, con i suoi percorsi inattesi il film di Welles si rivela, al contrario, più vicino a una pellicola d’autore che a un film di genere. Da questo punto di vista, l’epistemologia bi-logica offre uno sguardo innovativo per indagare non soltanto il modo in cui il cinema riesce a dare corrispondenza espressiva alle emozioni, ma anche come queste siano consegnate direttamente all’esperienza singolare degli spettatori attraverso una costruzione formale precisa.

I differenti percorsi rivelano l’importanza dell’apparato concettuale di Matte Blanco per valorizzare le potenzialità conoscitive dell’immagine cinematografica oltre il mero dato asimmetrico, consentendo in questo modo una molteplicità di livelli di percezione «in cui la razionalità logica del pensiero [...] scopre – o può scoprire – la propria impotenza e la necessaria compresenza di altri modi di essere dell’uomo e del mondo»²⁷¹. Si tratta d’itinerari di ricerca volti a estendere la riflessione avviata dallo psicoanalista cileno nella direzione di una teoria del cinema: sebbene nei suoi scritti sulla creazione artistica Matte Blanco non riservi ampio spazio alle immagini in movimento, tali lavori hanno il merito di condurre il suo pensiero oltre un campo d’azione noto, rivelando percorsi non scontati. Il mondo artistico, specialmente nella sua declinazione cinematografica, svela un inedito orizzonte del sentire e, attraverso il richiamo

²⁶⁸ Per approfondire il ruolo delle emozioni nella storia del pensiero occidentale, cfr. A. G. Gargani, *Emozioni e relazioni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, cit., pp. 145-153.

²⁶⁹ A. G. Gargani, *Emozioni e relazioni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, cit., p. 50.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 242.

²⁷¹ D. Dottorini, *L’esigenza di una teoria aperta*, cit., pp. 34-35.

all'epistemologia bi-logica, si è in grado di accedere all'universo emozionale nelle sue varie declinazioni.

Si prospetta così una nuova connessione tra la logica dell'inconscio e quella del pensiero razionale, entrambe presenti nell'umano in modo antinomico, ma ricondotte a un'insolita unità che inaugura differenti itinerari esplorativi. Se, come sostiene Matte Blanco, la realtà del soggetto è più estesa di quella che si può comprendere con gli strumenti della logica, il cinema diviene, allora, un vero e proprio laboratorio in cui è possibile analizzare i modi di riformulazione circa la rappresentazione e la messa in forma di determinati processi psichici, come l'astrazione o la dimensione onirica. Leggere le immagini in movimento attraverso i concetti dell'epistemologia bi-logica di Matte Blanco, vuol dire, in questa specifica cornice teorica, considerare il cinema come strumento di conoscenza del mondo, un'occasione insostituibile per indagare i nostri modi di pensare, sentire ed essere.

La riflessione sulle immagini in movimento come luogo di manifestazione di concetti psicoanalitici, specialmente del paradigma bi-logico, ha già preso avvio utilizzando come materiale di riferimento opere cinematografiche occidentali, ma non ha ancora coinvolto il legame tra il pensiero di Matte Blanco e il cinema del Sol Levante, considerato sul piano della specificità che contraddistingue la lingua giapponese. Come si è osservato, non esiste una relazione diretta tra l'apparato concettuale della bi-logica, sicuramente incentrato su una concezione universale della psiche, e il Giappone, inteso sul piano della specificità linguistica. Eppure, all'interno della lunga e complessa tradizione cinematografica nipponica, contraddistinta da generi, autori e codici espressivi eterogenei, è possibile rintracciare tre grandi forme concettuali, tre differenti idee d'immagine (poetica, onirica e surrealista) che si rivelano profondamente legate alla bi-logica di Matte Blanco. In questa direzione, nei capitoli successivi, lo studio si propone di mostrare il modo del tutto peculiare in cui un certo cinema nipponico, accostando l'uso non simbolico della lingua ad alcune figure concettuali approfondite anche dalla psicoanalisi e dal pensiero filosofico, come la poesia, il fantasma, il sogno, il doppio, la follia si apre a una logica che oltrepassa i limiti spazio-temporali.

Tale organizzazione rivela la singolare convergenza dei due modi di essere che convergono nell'umano: il primo identificabile nell'uso delle relazioni asimmetriche e dunque nel pensiero cosciente, il secondo contraddistinto dall'impiego di relazioni simmetriche che si esprimono nell'inconscio. Se, come si è tentato brevemente di mostrare, l'apparato concettuale della teoria bi-logica di Matte Blanco può offrire una lente innovativa per indagare il fenomeno cinema nel suo complesso, perché scegliere di

sofferarsi proprio su tre peculiari forme appartenenti alla tradizione cinematografica giapponese? È lo stesso autore cileno ad affermare tra le pagine del volume *L'inconscio come insiemi infiniti* che «la filosofia orientale può avere molto da dire su ciò»²⁷², senza tuttavia spingersi mai ad approfondire ulteriormente l'argomento, ma invitando i lettori più esperti ad accogliere tali riferimenti. Anche la settima arte, considerata nel suo stretto legame con la parola, può offrire in questo senso elementi fruttuosi per approfondire questioni, temi e problemi che percorrono la storia dell'estetica: «il Giappone come teoria del cinema, o luogo dove le teorie del cinema si scontrano, si ripensano, vengono messe alla prova»²⁷³.

Attraverso una simile operazione ci si propone, dunque, di costruire una lettura cinematografica della teoria bi-logica di Matte Blanco, lasciando intravedere, al contempo, una possibile strada da percorrere per lo sviluppo di una teoria del cinema giapponese, in grado di tenere conto di concetti appartenenti alla filosofia del cinema tout court e di riflessioni condotte da autori occidentali che si sono direttamente confrontati con il paese del Sol Levante. Tale operazione non consiste semplicemente nell'applicare le categorie concettuali elaborate da Matte Blanco nel corso del suo insegnamento, come la simmetria o il sogno, alle singole pellicole con l'obiettivo di giungere a una più approfondita lettura delle stesse, ma di cogliere, in quei medesimi concetti, una profonda vocazione cinematografica. Tale metodologia di ricerca consente, d'altra parte, di mettere in luce la fecondità dell'incontro tra queste due entità, solo in apparenza distanti e prive di connessioni.

All'interno della lunga e complessa storia cinematografica del Giappone si riscontrano, infatti, momenti importanti, in cui il linguaggio cessa di esercitare una funzione meramente rappresentativa o didascalica, fino a porsi sulla soglia dell'impensabile: lontana dal proporsi come pura referenzialità, l'immagine rivela così una natura intrinsecamente bi-logica. In tal senso, il cinema non è preso in esame alla stregua di un unico, indistinto contenitore, emblema di un dato immutabile, ma come espressione di determinate forme culturali che entrano nell'immagine, consentendo l'apertura di nuovi campi di discorsività. Il presente studio si concentra dunque su specifiche forme concettuali all'interno della complessa e variegata tradizione cinematografica nipponica, lasciando emergere la dimensione bi-logica dell'immagine in direzione di una filosofia interculturale, intesa come «pratica di pensiero che, per mezzo dell'incontro di linguaggi e forme di razionalità distinte, non le uniforma sulla base di un unico linguaggio ma

²⁷² I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 68.

²⁷³ D. Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2022, p. 49.

riformula le categorie nelle quali si pensa, ampliando in tal modo la propria comprensione del mondo»²⁷⁴.

D'altronde, nella stessa lingua giapponese, si rintraccia una natura bi-logica, che può essere interpretata come una particolare declinazione del rapporto tra simmetria e asimmetria o, più precisamente, tra linguaggi e forme della contingenza. Al riguardo, nel testo *Vivre l'espace au Japon* (1982), il geografo e orientalista Augustin Berque contrappone efficacemente al “logocentrismo” tipico della tradizione occidentale un “lococentrismo” proprio del pensiero orientale, in virtù del quale «il soggetto si adatta all'ambiente in cui si svolge il discorso»²⁷⁵. Nello specifico, la lingua giapponese, il cui incomparabile sistema di scrittura è fondato su due differenti alfabeti sillabici (*hiragana* e *katakana*), inventati durante il periodo Heian (794-1185) ai quali si aggiungono, combinandosi, gli ideogrammi di tradizione cinese (*kanji*), introdotti nel corso del V secolo d.C. e i caratteri latini (*rōmaji*) che ne consentono la traslitterazione nelle lingue europee, appare caratterizzata da un'attenzione peculiare alla circostanza entro cui si sviluppano le varie situazioni: è la cornice, infatti, a rendere possibile, di volta in volta, la definizione del senso. Tale cornice, ad ogni modo, non deve essere intesa alla stregua di uno sfondo, un mero contenitore di suoni e significati, ma è, in una certa misura, parte integrante della dimensione soggettiva.

Come afferma a riguardo Youssef Ishaghpour, a differenza della soggettività e dell'individualismo occidentale, il “sé” giapponese ha, dunque, bisogno di coordinate precise per essere definito in maniera corretta²⁷⁶. Si tratta, in altre parole, di una lingua altamente “formale”, legata cioè alla situazione in cui si svolge l'azione, che invita a scegliere con precisione il registro da utilizzare: «la prima persona, cioè il soggetto esistenziale, non esiste in sé, ma come elemento della relazione contingente che s'instaura in una determinata scena»²⁷⁷. Non appena il quadro di riferimento, ossia la cornice della scena, è opportunamente definita, allora «l'espressione della persona appare identificabile»²⁷⁸. Da questo punto di vista, è opportuno ricordare che, nella lingua giapponese, si contano più di quaranta espressioni diverse per rivolgersi a se stessi, associate a peculiari registri di formalità, come ad esempio *watashi*, *boku*, *ore*, *uchi* e *jibun*, per citare soltanto alcune tra le più note, ma il lungo elenco potrebbe andare avanti.

²⁷⁴ M. Ghilardi, *L'interferenza. Culture, alterità, traduzioni*, in “Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea”, n. 19, 2023, p. 105.

²⁷⁵ Cfr. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Presses Universitaires de France, Paris 1982, p. 47.

²⁷⁶ Cfr. Y. Ishaghpour, *Formes de l'impermanence: le Style de Yasujiro Ozu*, Farrago, Paris 2002, p. 57 (traduzione nostra).

²⁷⁷ A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, cit., p. 45.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 47.

Il primo termine, da cui derivano le versioni *watakushi* (formale, utilizzato, ad esempio, in una conversazione tra adulti) e *atashi* (informale, rivela una connotazione familiare), è il più comune, particolarmente diffuso sia nella lingua scritta sia in quella parlata, presentando molte varianti socialmente codificate.

Il pronome personale *boku*, invece, è usato con disinvoltura prevalentemente da bambini e ragazzi, ma non dalle ragazze, per rivolgersi a se stessi in determinate circostanze, soprattutto in situazioni informali. L'uso di questo pronome si è diffuso soltanto da un centinaio di anni, come dimostra l'origine del suo ideogramma di riferimento (僕), il cui significato originale è anche "servo". Questo termine rivela un'evoluzione socio-linguistica particolarmente rapida e dal carattere inatteso: prima dell'epoca Meiji (1868-1912), infatti, *boku*, compariva esclusivamente nella letteratura, in seguito è entrato a pieno titolo nella lingua parlata, acquisendo però una sfumatura confidenziale²⁷⁹. In modo analogo, il pronome personale *ore*, è utilizzato soltanto dagli uomini adulti e richiede un alto grado di confidenza e familiarità con l'interlocutore, mostrando parimenti una certa ruvidità. Un altro esempio concerne il termine *uchi*, il cui significato letterale è anche "casa", informalmente ancora in uso, soprattutto tra le donne nelle aree del Giappone occidentale. Il termine *jibun* (letteralmente, un pronome riflessivo), infine, è spesso associato al linguaggio degli sportivi, come giocatori di baseball, ma non di rado è utilizzato anche nella letteratura contemporanea, specialmente da personaggi femminili.

Si tratta di un semplice elenco volto a dimostrare il carattere privo di confini di una lingua la cui complessità si evince proprio dall'estrema attenzione riservata al dispositivo formale. Tale sterminato universo linguistico appare, infatti, astruso agli occhi del lettore occidentale, che intravede nella scrittura ideografica un mistero insondabile: il paese del Sol Levante appare, allora, irrimediabilmente distante non solo sul piano geografico, ma anche e soprattutto culturale. Proprio la natura intrinsecamente combinatoria della lingua giapponese, al cui interno convergono aspetti contraddittori, infatti, sembra essere l'ostacolo principale a un proficuo dialogo interculturale. Scrive a questo proposito Adriano Tollini:

Differentemente dalla scrittura a rappresentazione fonetica universalizzante, razionale, analitica, quella ideografica è raccolta su se stessa e difficilmente potrebbe

²⁷⁹ D'altra parte, alcuni termini sono scomparsi insieme alle situazioni sociali cui corrispondevano in passato. Un esempio, in questo senso, è costituito dal termine *sessha*, che identificava la prima persona tra i samurai. Pur non essendo più in uso nella lingua attuale, il termine continua a risuonare nei drammi d'epoca. Cfr. *Ivi*, p. 44.

essere impiegata al di fuori del proprio contesto. È una scrittura che non si rifà alla razionalità e all'analisi, ma è descrittiva e fortemente connotata. È uno strumento forse poco maneggevole, ma altamente sofisticato e delicato, con il quale si possono esprimere sfumature sottilissime. È uno strumento che convoglia un significato che fa appello non solo all'analisi della catena fonica, ma che coinvolge anche il livello iconico, come può fare in modo più globale e diretto la pittura ²⁸⁰.

Tornando, allora, alle espressioni utilizzate per rivolgersi a se stessi, Berque mette in luce precisamente come tutti questi termini siano ben lontani dal possedere l'universalità e la durevolezza proprie dei pronomi tradizionalmente intesi, riflettendo da un lato, una topologia sociale, spesso legata alle aree geografiche, dall'altro una rapida evoluzione della lingua nel corso della storia ²⁸¹. In questo quadro di riferimento, nel volume *Words in Context: a Japanese Perspective on Language and Culture* (1973), il sociolinguista Suzuki Takao evidenzia come la determinazione del sé in giapponese sia profondamente connessa al suo rapporto con l'interlocutore e, laddove presenti, con altri soggetti. Il nucleo dell'analisi sviluppata da Suzuki consiste per lo più in una disamina puntuale del rapporto tra linguaggio e cultura (*bunka*), quest'ultima interpretata non tanto sul piano delle manifestazioni artistiche di una società, quanto piuttosto come un insieme di modelli di comportamento e di pensiero appartenenti a una collettività. In questo senso, l'obiettivo dello studioso giapponese consiste proprio nel dimostrare, attraverso una serie di esempi pratici, il legame di reciproca interdipendenza tra linguaggi e culture ²⁸².

A differenze delle lingue indoeuropee, come il francese o l'italiano, infatti, il giapponese si trova, per così dire, in un continuo stato d'indefinitezza, fino al momento in cui appare un oggetto particolare, un punto di riferimento specifico di cui il parlante ha bisogno per scegliere il registro più adeguato cui attingere in una determinata situazione. Da questo punto di vista, scrive ancora Berque, la «circo stanza non è necessariamente il contesto, come avviene nelle lingue indoeuropee, ma è, in una certa misura, il soggetto stesso»²⁸³. Ecco, allora, che il giapponese si differenzia da altri sistemi linguistici in virtù di una precipua attenzione riservata al rapporto con l'interlocutore e con gli altri soggetti. Scrive precisamente la linguista Alexis Rygaloff a proposito della nozione di "soggetto" nelle lingue indoeuropee:

²⁸⁰ A. Tollini, *Kanji. Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Università degli Studi di Pavia, 1992, *ebook*.

²⁸¹ *Ivi*, p. 45.

²⁸² Cfr. T. Suzuki, *Words in Context: a Japanese Perspective on Language and Culture*, Kodansha International, 2001, pp. 7-8.

²⁸³ A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, cit., p. 47.

In una teoria linguistica che partisse dall'enunciazione, anziché farne un caso limite, si direbbe che in ultima analisi il soggetto è il risultato di un primato conferito alla nozione di parlante che l'atto linguistico (o l'istanza del discorso) implica necessariamente oppure, più in generale, il gioco di ruolo che il discorso presuppone: tra i protagonisti di un dialogo io/tu, che si scambiano, e l'assente/i, qualcun altro o qualcosa, persona o non persona. Al discorso sono legati anche altri dati oltre ai ruoli personali, cioè il luogo in cui si svolge il discorso, e che nessuna fatalità condanna a essere sempre relegato al rango di circostanza. Ciò che attestano le lingue indoeuropee è che esso può, non che deve, essere trattato così: e se è da queste lingue effettivamente trattato come una circostanza obbligatoria, è per effetto di una scelta, perché arbitrariamente il posto preponderante è riservato alla persona ²⁸⁴.

Accanto alle lingue considerate "personali" (o soggettive), è opportuno ammettere altresì l'esistenza di linguaggi impersonali, incentrati su una "logica del luogo", come il giapponese o il cinese, sebbene tra le due permangano profonde differenze (il sistema di scrittura della seconda è, infatti, interamente ideogrammatico). In contrasto con la logica predicativa che percorre tutto il pensiero occidentale, il "lococentrismo" evidenziato da Berque e Rygaloff nei loro lavori si configura, dunque, come un modello di riferimento al cui interno l'aspetto formale sembra prevalere su quello sostanziale. Lungi però dal costituire un mero involucro, una patina che ricopre il nucleo di verità da portare alla luce, la forma stessa si eleva, determinando, per variazione, il contenuto delle cose. Alla dimensione sostanzialista tipica del pensiero occidentale si aggiunge una differente concezione del linguaggio, che appare intrinsecamente connessa alla sua cornice di riferimento.

Così, in virtù di una certa indeterminatezza originaria del soggetto e dell'azione, vi sono finalmente tutte le condizioni favorevoli per avviare una riflessione sul rapporto tra linguaggi e forme della contingenza o, in altri termini, tra simmetria e asimmetria, che prende le mosse da tre forme concettuali, tre differenti idee d'immagine e di cinema rintracciabili nella lunga e policroma tradizione nipponica.

²⁸⁴ A. Rygaloff, *Dans l'Existence, possession, présence ("être" et "avoir")*, in "Cahiers de Linguistique d'Asie orientale, 1977, 1, p. 13 (traduzione nostra) (pp. 7-16).

PARTE SECONDA

Capitolo tre

L'immagine poetica

3.1 Sentire-pensare, linguaggio poetico e ideogramma

Nel corso del Novecento, alcuni autori, tra i quali Sergej Michajlovič Ejzenštejn e Roland Barthes, dedicano importanti pagine al tema del rapporto tra immagine (cinematografica o fotografica) e haiku. Per entrambi, infatti, il Giappone non assume genericamente i contorni di «uno dei più ricorrenti simboli del diverso»²⁸⁵, sulla scia di quel fenomeno culturale e politico che Edward Said definisce “orientalismo”, ma costituisce una forma concettuale che consente di sviluppare una riflessione sulla scrittura, considerata nel suo stretto legame con l'immagine.

In via preliminare, occorre evidenziare come l'ideogramma di origine cinese (*kanji*), parte integrante del complesso sistema di scrittura giapponese assieme ai due alfabeti fonetici (*hiragana* e *katakana*), intrattenga con il mondo un rapporto privilegiato, creando autentiche immagini²⁸⁶. Non a caso, ciò che caratterizza l'ideogramma è proprio la sua duplice connotazione: da un lato, infatti, esso è una parola, o ne costituisce una sua piccola parte alla quale si aggiungono caratteri fonetici o altri ideogrammi con valore di completamento, dall'altro si presenta a tutti gli effetti come un'immagine, che permette al lettore di afferrare più facilmente il significato²⁸⁷. Ecco, allora, che nell'ideogramma si ritrovano a convergere simultaneamente due mondi (l'aspetto verbale e la forma visiva), intrinsecamente connessi tra di loro. Si può parlare, a nostro avviso, di un'organizzazione bi-logica dell'ideogramma, al cui interno l'intuizione immediata del mondo coesiste necessariamente con la sua ricostruzione simbolica. Da questo punto di vista, l'intero

²⁸⁵ E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 11.

²⁸⁶ Cfr. Y. Satō, *L'écriture dans la peinture Japonaise*, in “Textuel”, n. 54, settembre 2007, p. 64.

²⁸⁷ «Si assiste sempre più frequentemente alla tendenza a scrivere in *kana* le parti meno ambigue della lingua e in *kanji* quelle che creerebbero difficoltà alla comprensione se scritte foneticamente». A. Tollini, *Kanji: elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, ebook, cit.

sistema di scrittura giapponese, incentrato sulla combinazione tra ideogrammi e caratteri fonetici, è da ritenersi uno strumento in grado di incanalare «un significato che fa appello non solo all'analisi della catena fonica, ma che coinvolge anche il livello iconico, come può fare in modo più globale e diretto la pittura»²⁸⁸.

Proprio per la singolare vocazione grafica che contraddistingue in modo peculiare la struttura dei *kanji*, i confini che separano l'immagine dalla scrittura si rivelano instabili, mescolandosi reciprocamente. Sul piano estetico, la forma dell'ideogramma raggiunge un elevato livello di artisticità nella “via della scrittura” (*shodō*), emblema, al pari delle altre vie dell'arte giapponesi (*geidō*), di una pratica costante e duratura. Un esempio, in questo senso, è rappresentato dall'opera di Nishida, pensatore e autore di calligrafie, al quale si deve la nascita della “Scuola di Kyoto”, espressione concreta di un'indagine filosofica volta a porre in dialogo la tradizione occidentale con alcuni elementi peculiari del buddhismo Zen. Occorre ricordare, in questo senso, che la filosofia giapponese, intesa in senso formale, non esisteva fino alla metà del XIX secolo: grazie a una proficua rielaborazione dei concetti appartenenti alla riflessione occidentale, l'opera di Nishida diviene un punto di riferimento per diversi studiosi nipponici, tra i quali si ricordano, ad esempio, Tanabe Hajime e Nishitani Kenji.

Entrare in dialogo con un'altra tradizione di pensiero vuol dire, in questa specifica cornice teorica, «far oscillare la conoscenza e il sapere tra due mondi interpretativi, vagliare le proprie assunzioni o presupposizioni metafisiche, ontologiche e religiose alla luce di un nuovo universo di senso e di significato»²⁸⁹. Sebbene le calligrafie di Nishida raffigurino prevalentemente brevi citazioni di Confucio e frasi tratte da testi classici cinesi, talvolta si possono rintracciare in esse veri e propri concetti filosofici creati dall'autore stesso: attraverso la sua attività artistica, infatti, Nishida sembra riuscire a intuire che «al di là della differenza che intercorre tra la filosofia – qualcosa di tipicamente occidentale – e la via della scrittura – qualcosa di tipicamente orientale – potrebbe sussistere un qualche tipo di continuità»²⁹⁰. Una calligrafia di Nishida compare anche sulla tomba di Kuki Shūzō, nel tempio Hōnen-in, a Kyoto, lungo quel sentiero della filosofia (*Tetsugaku no Michi*) che i due amici percorrevano insieme molte volte per recarsi all'università.

Al fine di ricordare il collega scomparso, Nishida traduce una poesia tratta dal *Lieder* di Johann Wolfgang von Goethe, intitolata *Ein Gleiches* (Lo stesso), che può essere

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Cfr. T. Tosolini, *Introduzione*, in K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, L'Epos, Palermo 2005.

²⁹⁰ E. Fongaro, M. Ghilardi, *Filosofia come pratica. A partire da Il Tao della filosofia*, in “Simplegadi. Rivista di filosofia interculturale”, n. 27, novembre 2006, p. 126.

considerato un omaggio alla sua filosofia del nulla²⁹¹. D'altra parte, proprio allo scrittore tedesco il filosofo giapponese dedica un breve saggio intitolato *Goethe's Metaphysical Background* (1931), incentrato sulla sua concezione della poesia, che si configura originariamente come un prodotto dell'intuizione²⁹². In realtà, tutto il pensiero di Nishida può essere ritenuto un tentativo di congiungere il ragionamento astratto, la riflessione speculativa con le pratiche non concettuali proprie delle tradizioni orientali: un percorso costantemente in costruzione, quello compiuto da Nishida nel corso del suo insegnamento, che amplia il proprio, originale spazio d'azione per affrontare gli interrogativi sollevati dalla molteplicità del reale²⁹³. D'altronde, al principio del volume *Uno studio sul bene* (1911), il filosofo giapponese scrive che

Fare esperienza significa conoscere il reale così com'è. È conoscere in conformità al reale, tralasciando completamente ogni intromissione da parte nostra. Puro è in senso proprio lo stato dell'esperienza così com'è, senza nessuna aggiunta del discernimento riflessivo, dato che di solito a ciò che si dice esperienza si mescola in realtà un qualche pensiero²⁹⁴.

In questa cornice, è opportuno menzionare altre forme artistiche in grado di tenere insieme l'aspetto verbale con quello visivo, giocando abilmente su tale convergenza. Basti pensare, ad esempio, alle *moji-e*, letteralmente “immagini (*e*) in scrittura (*moji*)”, che consistono nel creare la forma di un personaggio, di un oggetto o di un piccolo animale utilizzando caratteri facilmente combinabili tra di loro²⁹⁵. Una simile esperienza artistica, che affonda le sue radici nell'antichità, annovera tra i propri rappresentanti autori molto noti in Occidente, come Hokusai Katsushika e Hiroshige Utagawa, assumendo una certa rilevanza anche in ambito poetico. Proprio a Hokusai, infatti, si deve l'elaborazione di una serie di manuali didattici di disegno (*edehon*), redatti tra il 1810 e il 1824 per far conoscere

²⁹¹ Cfr. M. Marra, *Worlds in Tension. An Essay on Kuki Shūzō's Poetry and Poetics*, in M. Marra (edited by), *Kuki Shūzō's. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004, p. 41.

²⁹² Sul rapporto tra Goethe e l'Oriente in una prospettiva interculturale, cfr. L. Ricca, *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*, Carocci, Roma 2020, pp. 19- 32. Il saggio *Goethe's Metaphysical Background* si trova all'interno del volume K. Nishida, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness. Three Philosophical Essays*, Pantianos Classics, 1958, pp. 75-82.

²⁹³ Cfr. Y. Nakamura, *La théorie de la poïesis chez Nishida. L'art et la genèse historique*, in AA.VV., *L'Esthétique contemporaine du Japon*, CNRS Editions, Paris 2002, pp. 41-42.

²⁹⁴ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, a cura di E. Fongaro, Mimesis, Milano 2017, p. 17.

²⁹⁵ Sulla storia delle “immagini in scrittura” con particolare riferimento a Hokusai e Hiroshige, cfr. M. Simon-Oikawa, *Écrire pour peindre: Les moji-e de Hokusai et Hiroshige*, in “Textuel”, n. 54, settembre 2007, p. 75.

al grande pubblico la sua arte, ma anche per «dimostrare quanto fosse facile disegnare»²⁹⁶. Segnatamente, nei due volumi scritti nel 1810, dal titolo *Ono ga Bakamura muda jietasukushi* (Dizionario pittorico degli stupidi *nonsense* di Ono), l'artista giapponese utilizza comuni segni fonetici e ideogrammi per dare origine a immagini dal significato eterogeneo: all'interno di ogni pagina è contenuta una figura realizzata attraverso forme semplici (linee elementari, caratteri di scrittura, numeri), accompagnata da una didascalia che permette al lettore di seguire con facilità tutte le fasi della costruzione²⁹⁷.

Nello specifico, Hokusai si rivolge in quest'opera agli autori di *kyōka*, un originale stile di poesia di stampo prettamente umoristico costituita da trentuno sillabe, diffusa soprattutto durante il periodo Edo (1603-1868): l'obiettivo dell'autore risiede, infatti, nell'insegnare ai poeti a tracciare velocemente i disegni sulla carta (figure umane, personaggi del folclore, ma anche fiori e paesaggi), servendosi di strumenti a loro noti, come i caratteri del sillabario *hiragana* o alcuni facili ideogrammi. Nel mostrare ai lettori la pluralità di combinazioni che si possono ottenere da un singolo carattere, selezionato con attenzione tra i più semplici, il lavoro di Hokusai si configura come un autentico "gioco visivo", in cui la dimensione ludica, rivela, al contempo uno scopo educativo. Ecco, allora, che la poesia e il disegno convergono fino a confondersi, dando origine a nuove forme espressive: all'immagine non è attribuito il compito di tradurre nel linguaggio visivo il contenuto dei versi poetici, ma è il singolo carattere a divenire, concretamente, un'altra immagine, lasciando emergere itinerari creativi non scontati.

Come ricorda Marianne Simon-Oikawa, durante la lettura ad alta voce di un componimento in versi, gli autori di *kyōka* erano soliti realizzare liberamente un disegno, «il cui soggetto, o forma, era basato su determinate parole o suoni di questa poesia»²⁹⁸. In questo senso, utilizzando le parole di Ryūtei Tanehiko nel testo che segue la prefazione alla prima edizione dei due manuali di Hokusai, «la poesia diviene immagine e l'immagine diviene poesia»²⁹⁹. Intrinsecamente connesso alla natura ibrida della scrittura giapponese, il profondo legame tra immagine e parola può, dunque, essere esplorato da molteplici prospettive: i confini tra scrittura e immagine appaiono, infatti, instabili e transitori, lasciando intravedere orizzonti di analisi in cui s'intrecciano costantemente le due

²⁹⁶ S. Vesco, *Spontanea maestria. Il Ryakuga haya oshie (Corso accelerato di disegno semplificato) di Katsushika Hokusai*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 14.

²⁹⁷ Cfr. M. Simon-Oikawa, *Écrire pour peindre: Les mojie de Hokusai et Hiroshige*, cit., p. 80.

²⁹⁸ *Ibidem* (traduzione nostra):

²⁹⁹ Parlando in nome dello stesso Hokusai, Ryūtei Tanehiko (1783-1842), autore di haiku e di *kyōka*, fornisce una spiegazione del metodo più conosciuto per realizzare un'immagine di questo tipo, che consiste nel tracciare il tronco e le foglie di un bambù utilizzando i caratteri "uno", "cuore" e "otto". *Ivi*, p. 79.

dimensioni. Per approfondire ulteriormente il rapporto tra immagine e poesia nella direzione di una teoria del cinema, vale la pena, allora, rivolgere lo sguardo alle riflessioni sugli haiku compiute da Ejzenštejn e Barthes nelle proprie opere, ponendole a confronto con alcuni importanti risultati raggiunti da Matte Blanco negli scritti dedicati alla creazione artistica.

In particolare, nel testo intitolato *Fuori campo* (1929), pubblicato all'interno del volume *Il montaggio*, raccolta di articoli e saggi redatti tra il 1923 e il 1941, il cineasta e teorico sovietico sottopone ad analisi il più piccolo componimento esistente, lo haiku, confrontandolo proprio con il montaggio. Approfondendo in chiave storica i sistemi di scrittura che sono alla base di determinate lingue orientali, Ejzenštejn si sofferma dapprima su un principio fondamentale di quest'ultime, l'ideogramma, i cui tratti nulla hanno che vedere con la pura arbitrarietà. Scrive l'autore all'inizio del saggio: «La cinematografia è anzitutto montaggio [...]. Eppure, il principio del montaggio si potrebbe considerare come l'elemento originario (*stichija*) della cultura figurativa giapponese. La scrittura, in quanto scrittura innanzitutto figurativa. Il geroglifico»³⁰⁰. Nella sua analisi, il cineasta sovietico ripercorre la storia di alcune forme figurative di scrittura orientale, evidenziando come all'inizio il segno fosse molto più vicino agli oggetti concreti, raggiungendo progressivamente un maggior livello di astrazione. A tal proposito, egli richiama il nome di Ts'ang Chieh, figura leggendaria della mitologia, noto per aver dato origine al sistema di scrittura cinese, formato in un primo momento da un ristretto numero di segni.

Secondo la leggenda, Ts'ang Chieh traeva ispirazione per la creazione dei suoi caratteri da fenomeni appartenenti al mondo naturale, come le impronte degli animali o le tracce lasciate dagli artigli sulla spiaggia, che riproduceva in immagini, giungendo a una primaria forma di stilizzazione. Così, attraverso la strada aperta dal leggendario inventore, l'ideogramma inizia ad assumere diverse configurazioni, divenendo sempre più distante dall'oggetto rappresentato. Grazie alla combinazione di due o più caratteri si sviluppano, inoltre, gli ideogrammi volti a esprimere ciò che è graficamente impossibile da rappresentare, cioè i concetti e le idee astratte: ad esempio, scrive Ejzenštejn, «la rappresentazione dell'acqua e di un occhio significa “piangere”, la rappresentazione di un orecchio vicino al disegno di una porta “ascoltare”, un cane e una bocca, “abbaiare”, una bocca e un bambino, “gridare”, una bocca e un uccello “cantare”, e così via»³⁰¹. D'altra parte, come ricorda Adriano Tollini, «gli ideogrammi con la stilizzazione hanno subito un

³⁰⁰ S. M. Ejzenštejn, *Fuori campo*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992, p. 3.

³⁰¹ *Ivi*, p. 5.

processo che ha reso indiretto il rapporto tra significante (cioè la forma, l'immagine) e il referente (la cosa rappresentata, o meglio l'immagine mentale di essa)³⁰².

In questa direzione, il cineasta russo intravede una certa affinità tra il sistema di creazione degli ideogrammi, incentrato su un complesso processo di astrazione, e il montaggio cinematografico, inteso come vera e propria invenzione concettuale: «è la stessa cosa che facciamo noi nel cinema quando mettiamo in rapporto certi fotogrammi, che appaiono univoci sotto il profilo rappresentativo e neutri per quanto riguarda il senso, in contesti e sequenze sensate»³⁰³. In questa cornice teorica è possibile rintracciare altresì, secondo Ejzenštejn, l'origine del montaggio intellettuale, in grado «di creare e non semplicemente di esporre un pensiero»³⁰⁴. Com'è ben noto, nelle riflessioni sul montaggio intellettuale elaborate alla fine degli anni Venti è contenuta l'idea di un conflitto dialettico tra elementi divergenti, che avrebbe dovuto trovare attuazione in una pellicola, mai realizzata, dedicata a *Il Capitale* (1867) di Karl Marx. Il progetto utopico del cineasta russo consisteva, infatti, nel creare una serie di connessioni impreviste tra le forme, che lo spettatore, grazie alla forza del pensiero suscitato dalle immagini, avrebbe potuto ricondurre a unità, sviluppando una sintesi. Se, negli anni successivi, Ejzenštejn sembra mettere da parte il metodo dialettico per condurre le proprie ricerche verso altri orizzonti, elaborando in particolare l'idea di un cinema capace di innescare nello spettatore un pensiero sensibile e “pre-logico”, prendendo le mosse dagli studi etnologici di Wundt e Lévy-Bruhl, dalla psicoanalisi di Freud, Reich e Rank e dalle teorie sul linguaggio di Vygotskij, il rapporto dinamico tra immagine e parola continua a rappresentare una questione centrale all'interno del suo percorso teorico³⁰⁵.

A tal riguardo, nella parte centrale del saggio *Fuori campo*, egli indaga l'efficacia espressiva degli haiku (o *haikai*), brevi componimenti dal carattere laconico considerati alla stregua di autentiche “poesie visive”. La lettura di Ejzenštejn coglie un'originale affinità tra il segno grafico, costituito da una serie di tratti, e queste peculiari forme di poesia che uniscono tra loro ideogrammi e caratteri appartenenti al sillabario fonetico (*hiragana*). Come nell'ideogramma, linee e tratti differenti si combinano per dare origine a un segno che richiama un concetto, allo stesso modo, negli haiku, brevissimi testi contraddistinti da una struttura formale precisa e rigorosa, le parole, grazie a una serie di combinazioni, sono in grado di evocare immagini dalla grande potenza espressiva. Se, su

³⁰² A. Tollini, *Kanji: elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, ebook, cit.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ D. Dottorini, *Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale*, cit., p. 91

³⁰⁵ Per ripercorrere l'evoluzione del percorso teorico di Ejzenštejn attraverso i suoi scritti sul cinema e le arti in generale, cfr., ad esempio, A. Somaini, *L'ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, cit., pp. 155-175.

un piano estetico, non tutti gli haiku presentano le medesime caratteristiche, come dimostra, ad esempio, l'opera di Takarai Kikaku, oggetto di critiche severe da parte del maestro Bashō, che la considerava eccessivamente descrittiva, appariscente, priva di profondità misteriosa, da un punto di vista strutturale, tutti questi brevi componimenti possono essere definiti veri e propri “fogli di montaggio”³⁰⁶. Scrive al proposito Ejzenštejn: «Questo metodo, che nel geroglifico è un mezzo per ottenere la notazione laconica di un concetto astratto, una volta trasposto in esposizioni verbali, è responsabile di una stessa laconicità e icastica precisione»³⁰⁷.

In queste poche righe è contenuta, in forma embrionale, una riflessione che percorre trasversalmente tutto il pensiero dell'autore sovietico: l'incontro tra i segni può dare origine, infatti, a un globale “effetto d'immagine” (*obraznost'*), considerato essenzialmente nei termini di un'unità di senso, caratterizzata, però, al suo interno da una forte multidimensionalità, traducibile in italiano anche con la parola inventata, ma dalla profonda efficacia, “immaginità”³⁰⁸.

Lontano, dunque, dal configurarsi come una pura rappresentazione (*izobrazenie*) di un modello, l'“effetto d'immagine” coincide, per il cineasta sovietico, con una speciale potenza di senso, una qualità intrinseca che appartiene non soltanto al cinema, ma anche alle opere letterarie, pittoriche, musicali e artistiche in generale. Nei testi scritti dalla metà degli anni Trenta, Ejzenštejn ragiona intorno al principio fondamentale che anima questo particolare “effetto d'immagine”, arrivando a teorizzare, com'è noto, l'idea di un “pensiero sensuoso” (*cuvstvennoe myslenie*), in cui «si trovano contraddittoriamente connesse le sfere della sensibilità (nell'accezione ampia del termine) e del pensiero»³⁰⁹. Si tratta di un'ampia ricerca sulle immagini che accompagna il cineasta fino alla sua morte, avvenuta nel 1948, assumendo nei vari scritti diverse connotazioni: talvolta, infatti, l'autore utilizza il termine “prelogica” (*pralogika*) per definire il pensiero artistico, ponendo l'accento sulle forme arcaiche del ragionamento che precedono la logica dell'analisi, mentre in altri momenti ricorre all'espressione “pensiero globale” (*kompleksnoe myslenie*), «in

³⁰⁶ Al contrario, l'opera di Bashō è largamente influenzata dal concetto di *yūgen*, uno dei principi fondamentali dell'estetica giapponese, traducibile nei termini di una profondità misteriosa che trascende il mero contenuto visibile delle cose. Cfr. Y. Hakutani, *Classic Haiku and Cy Twombly's modern painting*, in T. Kiuchi, Y. Hakutani (eds.), *Haiku, Other Arts and Literary Disciplines*, Lexington Books, 2022, p. 12.

³⁰⁷ S. M. Ejzenštejn, *Fuori campo*, cit., p. 5.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 18. Un'indagine più ampia sul concetto di “immaginità” è contenuta nel volume di S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.

³⁰⁹ N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del Metodo*, in AA.VV., *Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema*, a cura di P. Montani, La biblioteca dell'immagine, Pordenone 1991, p. 278.

contrapposizione al pensiero differenziante o analitico»³¹⁰. Tenendo insieme i molteplici elementi d'indagine, è possibile, ad ogni modo, individuare nel montaggio il grande filo conduttore che anima gran parte delle ricerche condotte da Ejzenštejn fino alla sua morte: considerato alla stregua di una «tecnica universalmente operante»³¹¹, il montaggio non attiene soltanto al mondo delle immagini in movimento, ma è il motore principale della creazione artistica intesa nel suo senso più generale. Riprendendo le parole di Antonio Somaini, il montaggio può, allora, essere ritenuto «un vero e proprio principio *trasmédiale*, che attraversa l'intero arco delle arti, in Occidente così come in Oriente»³¹².

Da questo punto di vista, il montaggio si rivela un'operazione profondamente umana, presentando una forte affinità con il pensiero: esso, infatti, consente di riunire entità eterogenee creando vere e proprie immagini, al cui interno, in modo simultaneo, «elementi inconsci e consci, individuali e collettivi, tempi e spazi diversi convergono, così come accade nella nostra vita psichica»³¹³. È, dunque, all'esperienza singolare dello spettatore che il cineasta sovietico volge uno sguardo speciale per definire la sua idea di montaggio, evidenziandone una certa affinità proprio con il funzionamento della mente. Più in particolare, secondo Ejzenštejn, al pari di un'esperienza linguistica, il cinema trasmette riferimenti incompleti attraverso i quali lo spettatore ricostruisce le peculiari immagini. Appare evidente, in questo senso, l'influenza esercitata da un autore come William James, del quale è utile richiamare le seguenti parole:

La verità è che molte parti del linguaggio umano altro non sono che indici di direzione del pensiero [...]: si può ammettere che un buon terzo della vita psichica consista in queste premonitorie, rapide vedute prospettiche di schemi di pensiero, non ancora articolati³¹⁴.

Se, nel corso della sua lunga ricerca, Ejzenštejn approfondisce il significato del montaggio da diverse prospettive, è d'altra parte nel rapporto peculiare dello spettatore con l'opera d'arte che è contenuto il nucleo fondamentale del suo itinerario teorico. Si tratta, infatti, di un percorso conoscitivo complesso, grazie al quale il pensiero e l'emozione si congiungono, attivando nel soggetto un «meccanismo di fruizione in cui l'oggetto artistico viene rimodellato, trasformato, e si apre ad una forma di comunicazione che è "altra"»

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn. Il teorico, lo scrittore*, in *Il montaggio*, cit., p. XIII.

³¹² A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, p. 317.

³¹³ D. Dottorini, *Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale*, cit., p. 94.

³¹⁴ W. James, *Principi di psicologia*, Milano 1909, p. 194.

rispetto al pensiero logico-formale»³¹⁵. Questa inconsueta forma di avvicinamento all'opera d'arte costituisce una vera e propria costante in tutto il lavoro del cineasta-scrittore, che nel testo *Montaggio 1938*, ad esempio, scrive:

La forza del montaggio sta nella sua capacità di far confluire le emozioni e l'intelligenza dello spettatore nel processo creativo.

Lo spettatore è costretto a ripercorrere il tragitto creativo già seguito dall'autore nel dar forma all'immagine. Non solo vede gli elementi di rappresentazione dell'opera, ma rivive il processo dinamico della genesi e della formazione dell'immagine così come lo ha concepito l'autore³¹⁶.

Nello specifico, ciò che emerge dalla lettura del saggio di Ejzenštejn, è la particolare natura combinatoria che contraddistingue i più piccoli componimenti in versi, rendendoli del tutto simili a “pagine di montaggio”. Se il principio del montaggio si presenta, dunque, come un elemento originario della scrittura figurativa giapponese, negli haiku tale concetto trova una manifestazione evidente: è la combinazione tra parole e suoni, tra vuoti e pieni, a creare, in queste brevissime poesie, una serie d'immagini in grado di esprimere ed evocare emozioni derivanti da un'unione organica con il mondo.

All'interno degli haiku, infatti, convergono elementi eterogenei, che s'incontrano dando origine a sempre nuovi accostamenti, offrendo a chi legge o ascolta l'opportunità di intrecciare una relazione emotiva con ciò che lo circonda. Proprio per l'estrema brevità, questi componimenti non forniscono tutti i dettagli della situazione evocata, tracciando, al contrario, una serie di schizzi che si configurano come un invito per il lettore a completare da solo il quadro grazie all'immaginazione³¹⁷. Inoltre, negli haiku, si può verificare una comunicazione del tutto paradossale tra entità diverse, che mira a cogliere connessioni nascoste, come avviene in quest'opera di Matsuo Bashō:

I narcisi
E lo schermo di carta bianca
Riflettono il colore l'uno dell'altro

³¹⁵ D. Dottorini, *L'esigenza di una teoria aperta*, in *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit. p. 174.

³¹⁶ S. M. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il montaggio*, cit., p. 105.

³¹⁷ Cfr. H. G. Henderson, *An introduction to haiku. An anthology of poems and poets from Bashō to Shiki*, Doubleday Anchor Books, New York 1958, p. 3.

Il poeta intravede qui un collegamento implicito tra i narcisi e lo schermo bianco, dando voce a una corrispondenza imprevista tra l'umano e il mondo naturale attraverso una giustapposizione di termini appartenenti a due diverse sfere concettuali: «per superare la propria solitudine, l'umano dovrebbe seguire la via della natura, cercando di comunicare con il mondo vegetale e minerale; dovrebbe essere in grado di farlo perché dentro di sé giace qualcosa che è comune a tutte le cose»³¹⁸. Grazie ai materiali propri della poesia (*kotoba*), ossia aggettivi, sostantivi, pronomi e altri strumenti del linguaggio, gli haiku consentono all'autore di tradurre in versi un'emozione spontanea, rivelando un intreccio inestricabile tra l'immediatezza del mondo e le imprescindibili convenzioni artistiche: la poesia, intesa nel suo senso più generale, mostra così il suo antico cuore spirituale (*kokoro*), in grado di esprimere un'originale connessione con la natura, rinnovando costantemente la tensione tra arte e vita. A tal riguardo, riprendendo le parole di Ki no Tsurayuki, autore del *Kokinshū* (950 circa), celebre raccolta di componimenti in versi antichi e moderni composti in età imperiale, «la poesia giapponese affonda le sue radici nel cuore umano e fiorisce nelle innumerevoli foglie delle parole»³¹⁹.

Da una parte, dunque, gli haiku rappresentano un momento fugace, un'immagine istantanea della vita quotidiana, dall'altra la loro esistenza non può prescindere da una forma fissa e rigorosa, che si ripete continuamente, pur garantendo toni e sfumature sempre diverse. Tale struttura rigida può essere considerata la cornice entro la quale s'inserisce il quadro dipinto dal poeta, la cui abilità consiste nel restituire in pochi versi le infinite sfumature del mondo. Tuttavia, pur costituendo l'impianto strutturale del componimento, la forma fissa non è da intendersi alla stregua di una mera convenzione, un involucro che ricopre il contenuto del testo, costituendo, al contrario, il motore dell'invenzione poetica. Ecco, allora, che il procedimento del montaggio rivela il proprio potenziale anche nei più piccoli componimenti esistenti; nell'accostamento sempre nuovo di elementi eterogenei (termini specifici, pause e spazi vuoti), si disvela il nucleo fondamentale della creazione artistica.

Da questo punto di vista, la scrittura di un haiku richiede anzitutto «l'allenamento dello spirito di osservazione della natura»³²⁰. Un processo al contempo consapevole e inconsapevole, il cui obiettivo consiste nel dare espressione a una sensazione effimera e

³¹⁸ M. Ueda, *Matsuo Bashō. The Master Haiku Poet*, Kodansha International, Tokyo 1982, p. 56 (traduzione nostra).

³¹⁹ Sebbene in quest'opera l'autore si rivolga espressamente alla forma poetica del *tanka*, tali considerazioni si adattano anche al mondo degli haiku. La citazione tratta dall'opera di Tsurayuki appare nel volume di E. Miner, *An introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford 1968, p. 18.

³²⁰ T. Terada, *Lo spirito dello haiku*, cit., p. 33.

transitoria, risvegliando nella mente del lettore una catena infinita di associazioni. L'esperienza artistica, infatti, si caratterizza per una serie di contrapposizioni, che eludono il dominio della coscienza, permettendo di afferrare il mondo nella sua interezza, grazie al carattere multidimensionale dell'emozione. Scrive a riguardo Nishida: «Nel caso in cui ci si eserciti in una certa arte, fino a che si è consci di ogni singolo movimento, non si tratta ancora veramente di arte viva. Solo raggiungendo uno stato non cosciente per la prima volta l'arte diventa viva»³²¹. In quest'ampia cornice di riferimento, è possibile ritrovare una speciale linea di convergenza con le riflessioni sviluppate da Matte Blanco nei suoi saggi dedicati all'estetica. Seppur contraddistinti da un andamento incerto e irregolare, che rende il percorso intrapreso dall'autore cileno nell'ultima fase del suo insegnamento più vicino a un'ipotesi di lavoro che a una teoria compiuta, questi scritti rivelano una grande fecondità, cogliendo il tratto distintivo dell'opera d'arte nell'intreccio inestricabile tra "simmetria" e "asimmetria".

Similmente a Ejzenštejn, infatti, anche Matte Blanco concepisce l'estetica nei termini di un'esperienza in cui il soggetto considera «il proprio *sentire* come modalità di approccio infinito al mondo»³²². Si tratta, naturalmente, di una prospettiva appena accennata, una vera e propria teoria in costruzione che, tuttavia, consente di intraprendere nuovi percorsi di ricerca, ampliando così l'orizzonte d'indagine oltre i confini meramente psicoanalitici e clinici. L'approdo a una riflessione estetica, infatti, costituisce un punto di svolta nell'insegnamento di Matte Blanco, il cui originale approccio metodologico offre al lettore l'occasione preziosa per avviare un'autentica trasformazione concettuale. Non a caso, il tratto distintivo della teoria bi-logica elaborata dall'autore cileno è proprio «la sua capacità di sviluppo, la possibilità di andare oltre se stessa, di entrare in rapporto con più pratiche discorsive, modificandosi e modificando gli oggetti che progressivamente incontra»³²³.

In questo senso, l'estetica si presenta come un'esperienza in cui «il pensiero e l'emozione sono fusi in un'unità in cui aspetti logico-bivalenti del pensiero compaiono nell'espressione bi-logica e non sono ancora emersi come pensieri puri, cioè da soli ed espressi in logica bivalente o cosiddetta classica»³²⁴. Tale intreccio acquista nella poesia una peculiare connotazione, sia sul piano della creazione artistica sia dal punto di vista di chi legge o ascolta: mentre nel primo caso, l'emozione originaria del poeta ha inevitabilmente bisogno del linguaggio per divenire parola, nel secondo, la scelta di

³²¹ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 77.

³²² D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti, in Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, cit., p. 176.

³²³ *Ivi*, p. 172.

³²⁴ I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, cit., p. 104.

determinati termini è in grado di evocare nel lettore emozioni intense, capaci di assumere connotati infiniti, aprendo così nuove possibilità di conoscenza. Simmetria e asimmetria si ritrovano, allora, a convergere dando luogo a un insolito legame, che mostra il punto di arrivo della riflessione compiuta da Matte Blanco: la poesia è in grado di aprirsi al “modo indivisibile” mediante gli strumenti propri della logica bivalente.

Come si è osservato, negli haiku, considerata la propensione ideografica della lingua giapponese, il rapporto dinamico tra simmetria e asimmetria acquista una forma del tutto singolare: se, da un lato, in questi brevi componimenti non vi è interferenza tra l’ispirazione artistica e l’attività di trasmissione della stessa perché il linguaggio sembra già contenere in sé l’elemento emozionale, dall’altro è evidente che l’autentico spirito degli haiku possa esistere soltanto all’interno di una struttura formale codificata. Questo limite, tuttavia, non deve essere inteso come una gabbia entro cui trattenersi, rappresentando, al contrario, uno strumento grazie al quale l’autore può affinare la propria capacità di percepire il mondo naturale. In tal senso, il poeta, mettendo da parte attaccamenti e inclinazioni personali, trasforma i propri versi in eventi naturali, immettendoli «nell’ordine della genuinità della natura delle cose (*zōka no makoto*): li rende, in definitiva, equivalenti all’evento che essi descrivono»³²⁵. D’altra parte, nella stessa lingua giapponese si ritrova un’inconsueta declinazione del rapporto tra simmetria e asimmetria: in contrapposizione alla logica predicativa tipica del mondo occidentale, fondata su una dimensione sostanzialista, l’aspetto formale sembra avere la precedenza sulla sostanza determinando, per variazione, il contenuto delle cose.

Così, scrive Bashō in uno saggio espressamente dedicato alla sua poetica, «”imparare” significa penetrare dentro l’oggetto e, nel momento, illuminati dalla sua sottile natura, cogliere l’emozione naturale che nasce dall’oggetto stesso»³²⁶. In questa cornice, utilizzando la terminologia propria della bi-logica, gli haiku presentano una forte dimensione “simmetrica”, rintracciabile essenzialmente nel carattere simultaneo e non lineare degli eventi registrati dal componimento. Si prenda, ad esempio, un haiku composto dal maestro giapponese nel 1686, ritenuto dalla critica uno dei suoi lavori più rilevanti. Tra il 1686 e il 1691, infatti, Bashō raggiunge il culmine della propria attività artistica, elaborando uno stile particolarmente originale, al cui interno trova spazio il

³²⁵ G. Pasualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, p. 109.

³²⁶ Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, a cura di M. Muramatsu, La vita felice, Milano 1996, p. 115.

concetto di *sabi*, termine di difficile traduzione, la cui etimologia proviene dall'aggettivo *sabishi* (solitario), che descriveva spesso una persona in cerca di compagnia ³²⁷:

Vecchio stagno
Tonfo di una rana
suono d'acqua.

Su un piano logico-razionale, il suono dell'acqua richiamato dal poeta in questi versi dovrebbe conseguire al tuffo della rana nello stagno. In effetti, ci si trova di fronte a «tre eventi equivalenti e contemporanei: la presenza del vecchio stagno, il tonfo della rana, il rumore dell'acqua»³²⁸. Tale simultaneità degli eventi s'inserisce, allora, all'interno di una struttura linguistica e formale che permette di non considerare le immagini separate l'una dall'altra, ma unite in uno speciale “modo indivisibile”: il lettore, infatti, è in grado di cogliere gli eventi simultaneamente, senza alcun grado di separazione di carattere cronologico. Da questo punto di vista, una simile organizzazione risveglia in chi legge o ascolta un'infinita rete di associazioni e immagini, che rinviano a tempi e luoghi differenti. Nel saggio *The Genealogy of Feelings. A Guide to Poetry* (1938), Kuki approfondisce il legame che intercorre tra la poesia e i sentimenti (*jōcho*), soprattutto quelli della felicità (*ureshii*), della tristezza (*kanashii*) e della solitudine (*sabishii*), soffermandosi anche sul significato delle emozioni (*kanjō*). Più in particolare, è la poesia *tanka* con le sue trentuno sillabe a rappresentare un imprescindibile punto di partenza: secondo il filosofo giapponese, infatti, gli haiku sarebbero più vicini a descrizioni oggettive del mondo naturale, mentre i componimenti *tanka*, in virtù di una maggiore musicalità, favorirebbero l'espressione lirica soggettiva, offrendo elementi di analisi per riflettere sullo scorrere del tempo ³²⁹. In realtà, come si è tentato di mostrare, gli haiku sono ben lontani dal riprodurre oggettivamente il mondo, innescando, al contrario, un continuo processo di trasfigurazione del reale. Per tali ragioni, non concordiamo pienamente con Kuki, che nella sua argomentazione tralascia il fondamentale elemento del taglio esercitato dal *kire-tsuzuki*, in grado di separare i tempi per poi unirli nuovamente tra loro, fondendoli con il tempo del poeta.

L'utilizzo di specifiche parole, invero, suscita nel lettore un'emozione profonda e inspiegabile sul piano della logica razionale, capace di assumere connotati infiniti; d'altra

³²⁷ Cfr. M. Ueda, *Matsuo Bashō. The Master Haiku Poet*, cit., pp. 50-53.

³²⁸ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit. p. 108.

³²⁹ S. Kuki, *The Genealogy of Feelings. A Guide to Poetry*, in M. Marra (edited by), *Kuki Shuzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004, p. 125.

parte, utilizzando le parole di Terada, proprio «il contenuto di quelle parole sottostà a limitazioni e specificazioni particolari»³³⁰. Siffatta resa poetica trova dunque il suo nucleo fondamentale in una precisa struttura formale e linguistica, contraddistinta da elementi che si ripetono costantemente, pur garantendo toni e sfumature sempre nuove. Un esempio, in questa direzione, è rappresentato dalle parole che alludono a una delle quattro stagioni dell'anno, *kigo*, o al carattere che taglia, *kireji*, identificabile nei termini di uno stacco tra concetti giustapposti, il cui significato può essere espresso attraverso una virgola, un punto, un trattino o tre puntini di sospensione. Si tratta di parole particolari, come *ya* o *kana*, per lo più intraducibili in italiano, che collegano due o più immagini in contrasto sul piano semantico e concettuale. Tale peculiare caratteristica del *kireji* permette «la compenetrazione degli elementi e, contemporaneamente, l'apertura della struttura che li connette»³³¹.

Ecco, allora, che questo carattere, apparentemente irrilevante, rivela un'importanza fondamentale all'interno del testo, costituendone la condizione necessaria: nel momento in cui crea uno spazio vuoto, uno sfondo dai contorni indefiniti, esso mostra, al contempo, la capacità di «dilatare questo stesso sfondo in modo da renderlo ulteriormente determinabile, da suggerire infinite possibilità di determinazione, in modo, insomma, da lasciarlo come spazio aperto, libero e vuoto a disposizione del lettore»³³². D'altro canto, come ricorda Ōhashi, grazie all'utilizzo della sillaba che taglia, la contiguità cronologica subisce un'interruzione e la forma originaria del tempo è portata alla sua massima espressione: da questo punto di vista, è lo stesso haiku, a rappresentare una fondamentale forma del *kire-tsuzuki*³³³.

Ed è proprio in quest'ampia cornice di riferimento che, sul piano teorico, può trovare spazio l'idea di una forma cinematografica profondamente legata al mondo degli haiku, volta a contenere la potenza della parola scritta, pur non configurandosi come mero passaggio da un sistema di segni all'altro. Nell'immagine poetica, allora, deve in qualche misura sopravvivere il rapporto dinamico tra simmetria e asimmetria che, secondo Matte Blanco, caratterizza in modo peculiare il componimento in versi, dando origine a un'emozione dai tratti infiniti. Allo stesso tempo, seguendo i passi percorsi da Ejzenštejn, tale immagine, grazie agli strumenti formali del cinema, è in grado di esprimere la convergenza di tempi e spazi diversi, offrendo allo spettatore la possibilità di percepire il mondo nella sua totalità, attraverso un singolare “pensiero sensuoso”. Prima di volgere lo

³³⁰ T. Terada, *Lo spirito dello haiku*, cit. p. 19.

³³¹ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. 110.

³³² *Ibidem*.

³³³ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 87.

sguardo a quel determinato momento del cinema classico giapponese in cui l'aspetto visivo e l'elemento poetico s'incontrano dando luogo a un singolare intreccio, è importante soffermarsi brevemente sulla riflessione condotta da Roland Barthes, che prende le mosse proprio da alcune esperienze personali vissute in Giappone. Il pensiero del filosofo francese offre, infatti, un altro tassello utile a completare il quadro, consegnando elementi innovativi per una più precisa definizione dell'immagine-haiku.

Tra le pagine del noto volume *L'impero dei segni* (1970), Barthes riflette sul problema della scrittura giapponese in chiave semiotica, cioè dal punto di vista di un'interpretazione dei segni, traendo ispirazione da alcuni viaggi intrapresi nel paese del Sol Levante a partire dal 1966. Alle forme brevi, come gli haiku, le citazioni o gli aforismi, l'autore era particolarmente affezionato al punto tale da voler dedicare a esse una serie di lezioni e seminari. Tale predilezione si riflette inevitabilmente anche sulla sua scrittura, che appare segnata da una mancanza di linearità, tanto da dare origine a una sorta di "poetica del pensiero". Al pari di altre opere dell'autore francese, il volume, infatti, si caratterizza per uno stile non sistematico, frammentario e incompleto, che lo rende in parte simile a un racconto di viaggio, in parte a un'annotazione di frasi e appunti sparsi: del resto, come ben ricorda Susan Sontag, il filosofo amava questo tipo di scrittura, arrivando a comporre «itinerari di argomenti più che trattazioni unitarie»³³⁴. In particolare, Barthes esplora qui il rapporto tra testo e immagine prendendo avvio da alcuni tratti distintivi della cultura giapponese, dalle esperienze artistiche come il *bunraku* (spettacolo di burattini) e il teatro *nō*, fino alla cucina e alle sale di *pachinko* (gioco di azzardo meccanico), che rintraccia non tanto nei libri o nelle forme istituzionali, quanto piuttosto nelle città, tra i vicoli, nei gesti degli sconosciuti e nei movimenti inattesi, con la consapevolezza che proprio laggiù, «nella strada, in un bar, in un negozio, in un treno accade sempre qualcosa»³³⁵.

Per il filosofo francese, il Giappone non assume il significato di un incontro con l'estraneità assoluta, un'esperienza in cui la dimensione dell'esotico costituisce lo stimolo per avvicinarsi a una realtà lontana e sconosciuta; al contrario, il viaggio diviene primariamente l'occasione per una riflessione più ampia di carattere tanto linguistico quanto filosofico, in grado di modificare l'orizzonte concettuale nel quale è inserito. D'altra parte, egli intravede nella scrittura ideografica un forte elemento di unicità, sicuramente da difendere e valorizzare, responsabile, allo stesso tempo, del divario tra Oriente e Occidente. Così l'autore commenta la propria esperienza personale in un'intervista pubblicata su una rivista giapponese nel 1969:

³³⁴ S. Sontag, *La scrittura come tale: su Roland Barthes*, in M. Consolini, G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, Marcos y Marcos, Milano 2003, p. 173.

³³⁵ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 93.

Questi viaggi hanno rappresentato nella mia vita un evento importante, e la scoperta del Giappone, malgrado il carattere necessariamente superficiale delle mie visite, attraverso una seduzione e un piacere d'ogni istante, ha modificato notevolmente il paesaggio intellettuale nel quale vivevo³³⁶.

Ci si domanda, allora, in che misura l'itinerario percorso da Barthes riesca a modificare il paesaggio intellettuale: è la potenza multiforme del segno, difficilmente accessibile a un lettore occidentale, a rappresentare un originale punto di partenza per studiare la cultura giapponese. In particolare, quel che colpisce il semiologo francese è proprio il complesso sistema di scrittura, che permea i differenti livelli di realtà: «segni molteplici, onnipresenti, agili, circolano in tutte le vene della vita giapponese senza mai impregnarsi di significato sostanziale»³³⁷. Nella scrittura giapponese, invero, egli scorge una faglia del simbolico, che si manifesta attraverso un continuo scivolamento del significato: tale livello semantico «che si traduce in una straordinaria finezza di trattamento del significante, non vuol dire nulla, in certo modo non dice nulla»³³⁸. Ricercando in Giappone quel che non è possibile ritrovare nel panorama occidentale, Barthes considera la scrittura ideografica nei termini di una grande forma concettuale, in cui l'effrazione del senso predomina sulla sua celebrazione.

Ed è in questo specifico orizzonte di riferimento che l'autore tiene a chiarire il proprio intento programmatico: come la parola scritta non ha la funzione di commentare le immagini, allo stesso modo queste ultime non devono semplicemente illustrare il testo. Già in questa breve premessa metodologica è rintracciabile il senso ultimo del lavoro di Barthes: la riflessione sull'impero dei segni passa attraverso un'immersione linguistica nelle vie senza nome della città di Tokyo. Per il filosofo, infatti, il contenuto della sua ricerca è racchiuso nell'interrelazione continua tra testo e immagine, che favorisce un'indagine sul linguaggio nella sua accezione più ampia. In questa prospettiva, egli intende evidenziare la capacità della lingua giapponese di provocare un "vuoto di parola": i caratteri e gli ideogrammi che compongono il complesso sistema di scrittura sono, a suo avviso, fondati su un vacillamento del linguaggio, in grado di ricondurre ogni cosa all'essenziale.

³³⁶ R. Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993-1995, p. 550.

³³⁷ M. Ferrier, (édité par), *Maurice Pinget. Le texte Japon, introuvables et inédits*, Éditions du Seuil, Paris 2009, p. 36 (traduzione nostra).

³³⁸ R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 13.

Ancora, in maniera più radicale, poiché si tratta di concepire quello che la nostra lingua non può concepire: come potremo immaginare un verbo che sia a un tempo senza soggetto. Senza complemento e ciononostante transitivo, per esempio un atto di conoscenza senza soggetto conoscente e senza oggetto conosciuto? ³³⁹

Pur rivolgendo l'attenzione a differenti esperienze artistiche, il semiologo francese ritrova negli haiku l'antico cuore spirituale del Giappone. Considerate alla stregua di vere e proprie "illuminazioni istantanee", in cui il tempo del soggetto sembra sospendersi, queste particolari forme di poesia esaltano la pregnanza del vuoto e del silenzio. Allontanandosi dalle vie dell'interpretazione occidentale, ritenute troppo «decifranti, formalizzanti e tautologiche» ³⁴⁰, Barthes coglie dunque il tratto identificativo degli haiku nella sospensione del senso. Puri frammenti del linguaggio, che ci fanno «ricordare ciò che non è mai capitato», lasciando emergere la possibilità di «una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una memoria senza persona»³⁴¹. Da questo punto di vista, gli haiku hanno il compito di fermare la macchina del linguaggio, consentendo di disattivare quel "lavorio" interiore che non cessa di iscriversi nella catena del simbolico, in cui a ogni significante se ne aggiunge un altro e così via: l'obiettivo primario consiste, allora, nell'«arrestare la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni»³⁴².

A ben vedere, il percorso intrapreso da Barthes non sembra tenere pienamente conto della dimensione asimmetrica dei componimenti, che ne costituisce, insieme ai tratti simmetrici, l'essenza: è proprio la struttura rigida, infatti, a separare gli haiku da tanti altri generi di poesia, come ad esempio il *kyōka*, (simile alla satira, alla parodia o alla commedia), che appare privo di stringenti regole metriche, consentendo così all'autore una maggiore libertà creativa. Ciò che manca nella lettura proposta dal filosofo francese è, dunque, il riconoscimento dell'imprescindibile struttura formale degli haiku, quel *kire-tsuzuki* di cui parla Ōhashi che si presenta inevitabilmente come un intervento tecnico sulla pura contingenza del mondo, pur non costituendo uno steccato rigido entro cui sostare. Insomma, l'indagine sulla contingenza del testo compiuta da Barthes sottovaluta il valore dell'elemento linguistico: la soglia dell'impensato si apre al confine tra simmetria e asimmetria. Come scrive precisamente Marco Vallora, mentre per Barthes «gli haiku

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ivi*, p. 84.

³⁴¹ *Ivi*, p.

³⁴² *Ivi*, p. 87.

vanno preservati dalla tradizione occidentale del significato», per Ejzenštejn, contrariamente, «la teoria del tradurre prende il sopravvento»³⁴³.

Se, da un lato, il ragionamento condotto dal cineasta sovietico rischia di attribuire un eccessivo valore all'elemento razionale, considerando l'ideogramma al pari di un antico geroglifico da decifrare attraverso gli strumenti del pensiero logico, dall'altro il pericolo insito nella lettura del filosofo francese è quello di proporre un'immagine fittizia del Giappone, contribuendo ad alimentare il mito della "differenza inconciliabile". In questo caso, la scrittura ideogrammatica, misteriosa e per lo più inaccessibile, sarebbe la principale responsabile del precario scambio culturale con l'Occidente, che si rivela sempre più complesso proprio a causa delle barriere linguistiche. In realtà, è riduttivo interpretare l'ideogramma nei termini di una pura effrazione del senso, senza tenere in considerazione il suo complesso rapporto con il registro del simbolico: d'altronde, pur comprendendo al proprio interno sia l'aspetto verbale sia la forma visiva, i *kanji* devono necessariamente combinarsi con i caratteri appartenenti ai due alfabeti sillabici per formare gli enunciati.

Provando a tenere insieme i molteplici elementi di riflessione emersi fino ad ora, si può tentare una prima definizione dell'immagine poetica. Come gli haiku permettono di percepire il mondo nella sua totalità attraverso un'originale configurazione del rapporto tra simmetria e asimmetria, così determinate immagini possono favorire l'insorgere di un'emozione profonda, protesa a raggiungere connotati infiniti, attraverso gli elementi tecnici del cinema, tra cui la natura combinatoria del montaggio. Non si tratta, beninteso, di operare una traslazione da un medium all'altro, ma di costruire un'immagine priva di connotazione meramente rappresentativa e didascalica in grado di contenere e far emergere quel "pensiero sensuoso" evocato da Ejzenštejn all'interno dei suoi scritti. In questa direzione, l'immagine-haiku dovrà parimenti essere capace di esprimere il vuoto e il silenzio mediante gli strumenti propri del cinema, tra cui l'ellissi, inteso come vero e proprio salto temporale all'interno della narrazione: specifici eventi saranno in questo modo omessi, lasciando allo spettatore il compito di completare il quadro in maniera autonoma.

Se, come ricorda Matte Blanco nei suoi scritti dedicati all'estetica, attraverso il testo è possibile raggiungere una dimensione "altra" del linguaggio, parimenti una determinata accezione dell'immagine, capace di contenere in sé la potenza della parola, può fare emergere la totalità dell'infinito. Nell'opera di Ozu, ad esempio, una particolare forma del

³⁴³ M. Vallora, *Il nipote di Diderot: Ejzenštejn o la scrittura delle emozioni*, in S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino p. XLVII.

vuoto è costituita dalle inquadrature di raccordo, quei *pillow shots* che sospendono l'azione, configurandosi alla stregua di peculiari *kireji* visivi in grado di suggerire allo spettatore infinite possibilità di determinazione. Inoltre, similmente agli haiku, anche l'immagine poetica è spesso fondata sulla confusione, la condensazione e l'immaginazione, racchiudendo al proprio interno elementi eterogenei, incompatibili secondo il pensiero logico, proprio come avviene nella nostra vita psichica.

Si rivela opportuno, a questo punto, soffermarsi più nel dettaglio sull'estrinsecazione dell'immagine-haiku, analizzando, al contempo, la natura dell'emozione a essa connessa. Nel corso degli anni Trenta in Giappone, autori come Shimazu Yasujirō, Gosho Heinosuke, Naruse Mikio e Ozu Yasujirō si rivelano particolarmente abili nell'indagare il mondo dei sentimenti, cogliendo con delicatezza espressiva le diverse sfumature dell'animo umano. Attraverso il racconto di piccoli drammi borghesi, questi autori ritraggono lo scorrere lento e monotono della vita quotidiana, prestando attenzione al sottile intreccio psicologico delle relazioni familiari. Tradizionalmente, si è soliti inserire tali opere all'interno dell'ampio genere cinematografico dello *shōshimingeki* (letteralmente, "film sulla classe medio-bassa"), apprezzato dalle case di produzione perché in grado di esprimere il senso di ansia e precarietà che si era diffuso in Giappone durante la crisi economica ³⁴⁴. In ogni caso, non è possibile stabilire con nettezza i confini cronologici del genere, che continua a riscuotere interesse tra il pubblico anche negli anni successivi (l'ultima opera di Ozu è del 1962). D'altra parte, oltrepassando il mero dato storico, simile tendenza definisce altresì una vera e propria forma cinematografica, al cui interno trova spazio, a nostro avviso, l'idea di un'immagine profondamente legata alla scrittura degli haiku. Apparentemente, infatti, queste opere presentano i caratteri distintivi del realismo: grandi città, spazi aperti, capannoni industriali, piccoli negozi costituiscono le ambientazioni principali.

In realtà i contorni appaiono molto più incerti e sfumati: solo a uno sguardo superficiale, infatti, le semplici raffigurazioni del mondo contemporaneo, il cui taglio è quasi documentario, assumono i contorni del puro realismo. L'immagine poetica, infatti, sprigiona una peculiare potenza espressiva, determinando un'apertura verso l'infinito mediante l'attenzione attribuita al sentimento del *mono no aware*, la cui prima formulazione risale, com'è ben noto, al *Genji monogatari* (Storia di Genji), opera redatta all'inizio dell'undicesimo secolo, durante il periodo Heian, da una dama della corte imperiale conosciuta con il nome Murasaki Shikibu. Un senso di evanescenza pervade

³⁴⁴ Cfr. M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 80-81

l'intero libro, senza tuttavia produrre nei personaggi un'immediata disperazione³⁴⁵. Ad ogni modo, la critica attribuisce la prima elaborazione ufficiale del *mono no aware* allo scrittore Norinaga Motori al punto da arrivare a ipotizzare che il suo celebrato significato estetico possa essersi sviluppato soltanto in un secondo momento³⁴⁶. Scrive a tal proposito Thomas J. Harper:

Come afferma Norinaga, “aware” era originariamente un'espressione pronunciata in risposta a un'emozione profondamente sentita che in seguito arrivò a significare emozione in senso astratto; “mono no” serviva a generalizzare il riferimento del termine. L'emozione provata poteva essere di qualsiasi tipo: gioia, paura, amore, tristezza. E nella società di corte giapponese, in cui si attribuiva grande importanza alla raffinatezza delle emozioni, la persona che rispondeva con emozione genuina in situazioni in cui ciò era previsto era meritevole di approvazione morale; mentre la persona insensibile era oggetto di disapprovazione³⁴⁷.

Il *mono no aware* è destinato a divenire uno dei concetti fondamentali dell'estetica giapponese, profondamente intrecciata con il buddhismo e contraddistinta da una varietà di forme non riconducibili a un'unica categoria, tra cui, ad esempio, *aware* (pathos), *yojō* (suggestione), *shibui* (ruvidità, ma anche sobrietà), *fūryū* (raffinatezza), *iki* (seduzione, eleganza)³⁴⁸. Il *mono no aware* indica in senso generale una particolare sensibilità per l'effimero e il transitorio, un “sentimento per le cose” (*lacrimae rerum*) che «lega il cuore dell'umano alla realtà che lo circonda»³⁴⁹. Grazie all'intervento del *kire-tsuzuki*, il *mono no aware* trasmesso dall'immagine poetica acquista un'intensa profondità, mostrando l'essenza dell'impermanenza nella sua forma pura.

Comincia gradualmente ad affiorare l'idea di un'immagine che appare legata alla poesia degli haiku senza tuttavia presentarsi come sua semplice traduzione visiva. Si tratta di un'immagine in grado di produrre un'emozione dai tratti infiniti, in cui l'individuo, pur nella sua finitezza, arriva a coincidere con il mondo nella sua totalità, sentendo ogni

³⁴⁵ L'estremo valore attribuito alla letteratura femminile in Giappone durante il periodo Heian è accuratamente approfondito da E. G. Seidensticker nel saggio *Eminent Women Writers of the Court. Murasaki Shikibu and Sei Shōnagon*, in H. Murakami, T. J. Harper, *Great Historical Figures of Japan*, Japan Culture Institute, Tokyo 1978, pp. 60-71.

³⁴⁶ Cfr. R. Terrosi, *La bellezza in Oriente. Introduzione all'estetica orientale*, Goware, Firenze 2014, p. 67.

³⁴⁷ T. J. Harper, *Scholars of the Tokugawa Period. Arai Hakuseki and Motoori Norinaga*, in H. Murakami, T. J. Harper (edited by), *Great Historical Figures of Japan*, Japan Culture Institute, Tokyo 1978, p. 204.

³⁴⁸ Cfr. F. Iannelli, *Beyond the western Ideal of Beauty. A Wabi sabi Aesthetics to survive the future*, cit., p. 104.

³⁴⁹ M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, p. 27.

elemento intrinsecamente connesso a un altro in una serie infinita d'insiemi. Un'immagine che condensa al proprio interno il carattere simmetrico dell'emozione mediante un uso non scontato della tecnica cinematografica, che si avvicina sempre più alla grazia poetica. Permettendo di incontrare il mondo nella sua contingenza, l'immagine-haiku rivela la propria pregnanza nel mostrare «la continua oscillazione tra la rappresentazione dell'essere individuale e l'appartenenza a una co-identità»³⁵⁰. Nelle prossime pagine ci si concentrerà più nel dettaglio su determinate pellicole in cui tale idea assume una forma concreta per poi soffermarsi su quell'originale fase della storia in cui l'immagine poetica raggiunge un momento di grande sviluppo: il cinema palindromo di Ozu Yasujirō, le cui immagini nascondono «una profonda tensione interna, sebbene siano legate in superficie dal più tranquillo dei sentimenti»³⁵¹.

3.2 Cinema e haiku

In un originale saggio dedicato a *Woman of the Mist (Oboroyo no onna, 1936)* di Gosho Heinosuke (1902-1981), Arthur Nolletti Jr. intravede un'affinità tra il montaggio del film e la logica strutturale degli haiku. Non a caso, il regista giapponese, considerato dalla critica un autore centrale nello sviluppo del cinema nel Sol Levante tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta insieme a figure sicuramente più note in Occidente, come Mizoguchi, Ozu e Shimazu, è ricordato altresì per essere un brillante autore di haiku, che era solito firmare con lo pseudonimo Gosho Tei ³⁵². All'utilizzo del dispositivo formale degli haiku come peculiare forma del montaggio filmico si aggiunge, dunque, una densa attività di scrittura, che rende particolarmente interessante il suo lavoro anche nell'ambito di una teoria delle immagini.

Nello specifico, la lettura di Nolletti Jr. mette in luce l'estrema originalità di questa pellicola, al cui interno lo sguardo rivolto alle vicende quotidiane, tipico dello *shōshimingeiki*, appare mitigato dal «pathos e dalla tragedia del melodramma romantico,

³⁵⁰ D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti*, cit., p. 170.

³⁵¹ T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokyo 1982, p. 192 (traduzione nostra).

³⁵² Come ricorda Maria Roberta Novielli, Gosho Tei è anche l'autore del soggetto originale del film. Cfr. M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia p. 84.

dando origine così a un'opera particolarmente ricca e commovente»³⁵³. In questa prospettiva, vale la pena soffermarsi su alcuni tratti distintivi della pellicola di Goshō, considerata come un fecondo caso di studio, con l'obiettivo di continuare a esplorare in profondità il complesso rapporto tra immagine cinematografica e haiku attraverso la chiave di lettura offerta dall'epistemologia bi-logica. Come si è osservato, tale legame non è da intendersi nella direzione di una mera trasposizione visiva del testo poetico: alle immagini non è affidato il compito di tradurre con esattezza il contenuto dei versi. Si tratta, al contrario, di valorizzare la potenza intrinseca dell'immagine cinematografica, che mantiene una certa affinità con il linguaggio della poesia, pur non identificandosi con la sua semplice rappresentazione visiva. Occorre, infatti, pensare a un rapporto dinamico, creativo tra le due entità, in cui «letteralmente prende corpo la potenza della parola, che dunque, secondo il movimento tipico del procedimento ejzenštejniano, “esce fuori di sé”»³⁵⁴. Da questo punto di vista, anche l'immagine, come la poesia, si configura alla stregua di un'esperienza bi-logica: al suo interno, convergono, infatti, in modo simultaneo, forme, elementi e tempi che appartengono non soltanto al pensiero cosciente, ma alla vita psichica nel suo complesso. Ecco, allora, che l'immagine poetica, grazie a un peculiare utilizzo degli strumenti tecnici del cinema, rende possibile l'insorgere di un'emozione dai connotati infiniti, che coincide, in questo caso, con il sentimento del *mono no aware*, inteso non tanto nei termini di una semplice malinconia quanto piuttosto come un'intensa consapevolezza del carattere effimero e transitorio di tutto ciò che esiste nel mondo.

Se, come afferma Pier Paolo Pasolini tra le pagine di *Empirismo eretico* (1972), il montaggio costituisce un peculiare strumento di selezione capace di sottrarre il reale alla sua incompiutezza e dargli senso, esso può essere definito, a nostro avviso, un *kire-tsuzuki*, cioè un intervento della tecnica sulla natura, volto a determinare una maggiore profondità del sentimento. Scrive a questo proposito Ōhashi: «il sentimento, nella misura in cui in esso si rispecchia la vita naturale, contiene in sé una profondità che colui che prova il sentimento non sempre nota»³⁵⁵. Secondo il filosofo giapponese, infatti, la naturalezza del sentimento deve essere tagliata dal *kire*, in modo tale che possa ottenere una maggiore intensità e raggiungere così la sua forma pura. Il *kire* assume dunque i tratti della dimensione asimmetrica dell'opera che permette il dispiegamento dell'elemento simmetrico, vale a dire dell'emozione. In questa direzione, precipua rilevanza ottiene altresì il concetto di *fūga*, il cui significato può essere associato alla grazia poetica. Per

³⁵³ A. Nolletti, Jr., *The Cinema of Goshō Heinosuke. Laughter through Tears*, Indiana University Press 2005, p. 64 (traduzione nostra).

³⁵⁴ D. Dottorini, *Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale*, cit., p. 95.

³⁵⁵ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 96.

esprimere la grazia poetica, l'autore deve, in primo luogo, «negare la sua naturalezza quotidiana superandola»³⁵⁶. Ecco, allora, che la contingenza del mondo riappare nella parola (o nell'immagine): l'infinito emerge attraverso il testo estetico. Naturalmente, il raggiungimento di un simile obiettivo richiede «un immenso sforzo nell'elaborazione del componimento poetico, nonché un'enorme maestria linguistica»³⁵⁷.

Per quel che riguarda l'immagine-haiku, nello specifico, possiamo interpretare l'intervento del *kire* nei termini di un sapiente uso del montaggio e degli strumenti tecnici del cinema attraverso i quali la realtà quotidiana si rivela nella propria profondità spirituale, pur non perdendo la sua realtà oggettiva. Si tratta, lo ricordiamo, di una trascendenza immanente, assimilabile a un preciso sentimento che, come scrive Nishida tra le pagine del volume *Luogo* (1927), abita da sempre nel cuore dell'umano. In questa direzione, lo schermo sarebbe in grado di riprodurre quel peculiare mondo della psiche in base al quale elementi simmetrici e asimmetrici si ritrovano a convergere, dando luogo a intrecci dalla differente intensità. Tale necessaria negazione della realtà quotidiana tipica degli haiku ritrova nel cinema di Ozu la propria magistrale applicazione: solo in apparenza, infatti, nell'opera del cineasta giapponese tutto è logico bivalente. D'altronde, come ricorda Matte Blanco, nelle profondità più remote della psiche le strutture bi-logiche s'insinuano surrettiziamente, travestite da divisibilità. Prima di volgere lo sguardo al cinema palindromo di Ozu è utile, allora, soffermarsi su una serie di elementi rilevanti all'interno della pellicola *Woman of the Mist*, ripercorrendone brevemente la trama.

Ambientato nel caotico quartiere operaio di Shitamachi (letteralmente “città bassa”, comprendente le odierne zone di Daitō, Chiyoda, Chūō e Minato), a Tokyo, il film di Goshō ruota intorno alle vicende di due famiglie appartenenti alla piccola borghesia: da un lato, Bunkichi e sua moglie Okiyo, una coppia di mezza età che gestisce una lavanderia, dall'altro, Otoku, sorella vedova di Bunkichi, e suo figlio Seichi, disincantato studente di giurisprudenza. Per Otoku, che lavora come domestica, il suo più grande trionfo coincide con la realizzazione professionale del figlio, il quale, tuttavia, preferisce passare il tempo a leggere romanzi che a studiare. Preoccupata per le sorti di Seichi, la donna si rivolge allora al fratello, invitandolo a parlare con il ragazzo per cercare di convincerlo a impegnarsi seriamente nello studio. Mostrando una certa comprensione nei confronti di Otoku, intuendo, al contempo, la ribellione giovanile di Seichi, Bunkichi spiega al nipote che può continuare a leggere romanzi, se vuole, purché non tralasci gli studi. La vicenda subisce un'evoluzione drammatica non appena lo studente s'innamora di Teruko, una giovane

³⁵⁶ *Ivi*, p. 93.

³⁵⁷ *Ibidem*.

cameriera che lavora in un locale elegante, frequentato anche dallo stesso Bunkichi. Così, nel momento in cui Teruko scopre di essere incinta, Seichi, preoccupato, non esista a rivolgersi allo zio per chiedere aiuto.

Woman of the Mist costituisce, senza dubbio, una delle opere più rappresentative di Gosho negli anni Trenta, autore conosciuto per aver dato origine al genere *shitamachi* (dal nome del quartiere operaio di Tokyo), una sottocategoria appartenente alla più ampia classe dello *shōshimingeki*, vero e proprio tratto identificativo della casa di produzione Shochiku, al cui nome sono legati, tra gli altri, anche Ozu e Shimazu³⁵⁸. In questi anni, l'autore si concentra su una serie di film dedicati alle vicende quotidiane, pur continuando a realizzare altre pellicole, tra le quali si ricorda, nel 1933, l'adattamento del racconto *La danzatrice di Izu* (*Izu no odoriko*, 1926) di Kawabata Yasunari. Si tratta, infatti, della prima trasposizione cinematografica del popolare testo, rappresentando, allo stesso tempo, un punto di avvio del cosiddetto *jun bungaku*, ossia il movimento incentrato sulla pura letteratura. Pur mantenendo intatte le caratteristiche proprie dei film dedicati ai “piccoli drammi” della gente comune, Gosho si rivela altresì un profondo conoscitore del cinema occidentale, apprezzando in particolare le opere di Ernst Lubitsch, fonte d'ispirazione e punto di riferimento per diversi cineasti giapponesi dell'epoca. Infatti, come ricorda il critico Satō Tadao, fino agli anni Quaranta era prassi comune in Giappone modellare i propri lavori sui grandi successi americani dell'anteguerra, tra cui ricordiamo, ad esempio, *Matrimonio in quattro* di Ernst Lubitsch, (1924), *Settimo cielo* di Frank Borzage (1927), *Aurora* di Friedrich Wilhelm Murnau, (1927), *I dannati dell'oceano* di Josef von Sternberg (1928) e *Signora per un giorno* di Frank Capra (1933)³⁵⁹.

Ad ogni modo, la peculiarità dello stile di Gosho consiste nel rendere visibile sullo schermo quel “sapore agrodolce della vita” che, a detta dello stesso autore, tanto affascina il pubblico giapponese³⁶⁰. Nei suoi lavori, infatti, il cineasta esplora le diverse sfumature dell'animo umano, concentrandosi in particolare su sentimenti ed emozioni, mostrando, al contempo, uno sguardo rivolto all'esistenza quotidiana delle classi medie e un'attenzione precipua per la condizione femminile. Tali elementi contribuiscono a rendere l'opera di Gosho complessa e variegata, lasciando emergere la sua capacità di suscitare nello spettatore “un sorriso attraverso le lacrime”. In questo senso, lo sguardo rivolto all'ordinarietà delle vicende umane comprende, al contempo, una chiara consapevolezza di

³⁵⁸ Dal 1925 al 1941 Gosho lavora esclusivamente presso la casa di produzione Shochiku, che intravede nel genere *shōmin-geki* uno dei suoi tratti di unicità. Cfr. A. Nolletti, *The Cinema of Gosho Heinosuke. Laughter through Tears*, cit., p.

³⁵⁹ Cfr. T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokyo 1982, p. 32.

³⁶⁰ D. Richie, *Japanese Cinema. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 52.

tutte quelle contraddizioni che rendono l'esistenza unica nelle sue difficoltà: soltanto attraverso una sapiente mescolanza tra riso e pathos, tra umorismo e sentimento, tra lacrime e sorrisi è possibile attribuire una forma a quella materia caotica e disordinata che costituisce la vita stessa. Da questo punto di vista, diversi studiosi hanno messo in luce l'unicità del lavoro di Gosho, che invita a cogliere il carattere del tutto effimero e transitorio dei sentimenti umani, senza ricorrere a effetti speciali o particolari stratagemmi narrativi per accentuare tali manifestazioni.

In questo quadro di riferimento, la lettura di Nolletti Jr. si sofferma sul modo in cui gli haiku e il *découpage* di Lubitsch, contraddistinto da una tendenza a suggerire più che a mostrare, interagiscono dialetticamente all'interno di un film come *Woman of the Mist*, costituendone i tratti di originalità. Specificamente, la caratteristica degli haiku consiste nella capacità di condensare in soli tre versi le infinite vibrazioni del mondo, producendo in chi legge o ascolta un'emozione intensa legata al mondo della natura. Come si è osservato, in questi brevi componimenti dal carattere solo apparentemente semplice e immediato, il vincolo formale non è da intendersi nei termini di un limite, ma costituisce esso stesso uno strumento che consente al poeta di accentuare l'efficacia espressiva dei suoi versi. A tal proposito, utilizzando i concetti della teoria bi-logica, si assiste, in queste brevissime opere, a un'inedita riconfigurazione del rapporto tra simmetria e asimmetria: entrambe le dimensioni, infatti, sono presenti, dando origine a un inestricabile intreccio tra forma e contingenza (l'immagine sfuggente dell'istante trascorso).

Nel momento della creazione artistica, infatti, il poeta «deve inscrivere la propria esperienza nel linguaggio resistendo alla tentazione di rendere la materia poetica o naturale metafora, di infiltrarvi un valore sentimentale o morale»³⁶¹. Questo processo, lo abbiamo visto, appare come un movimento consapevole e inconsapevole al contempo. A tale rigoroso sistema di regole non può che uniformarsi anche uno degli ultimi haiku composti nel 1981 dallo stesso Gosho poco prima di morire:

Lungo la strada nebbiosa e cosparsa di fiori
Buddha invita –
vieni a passeggiare³⁶².

³⁶¹ S. Kuki, *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (Una riflessione sul fūryū)*, a cura di L. Marinucci, il Melangolo, Genova 2012, p. 19.

³⁶² La fonte di questo haiku, citato da Nolletti all'interno del saggio, è da rintracciarsi nel testo di Kakehi Masanori, *The World of Gosho Heinosuke: about his Work* "Where Chimneys are seen". Il lavoro è pubblicato nel volume *Reading Japanese Film: Heritage of the Pioneers*, Dagereio shuppan, Tokyo 1984, curato dallo stesso Kakehi.

Nonostante la gravità delle sue condizioni, il poeta sembra chiedere al lettore di «vedere e sentire in queste particolari immagini il senso di calma e pace, la promessa di tranquillità che emerge solo dopo aver attraversato l'austerità della vita stessa»³⁶³. Se le immagini sono chiare e distinte, il loro significato si rivela, tuttavia, ambiguo ed evocativo al contempo: al lettore, infatti, è attribuito il compito di creare connessioni tra le diverse figure richiamate dall'autore. Si tratta, infatti, di un “modo indivisibile”, che trova il proprio principio fondamentale nella singolare capacità dello spettatore di ricondurre a unità una serie d'immagini dalla potenza evocativa. Come allo spettatore è chiesto di percepire le immagini nella loro interezza, così il lettore di haiku deve ricondurre a unità le figure evocate dal poeta. Nella sua analisi, lo studioso americano si concentra, allora, su una sequenza che mostra le fasi dell'innamoramento tra i due giovani in sette scene diverse (dall'istante in cui Seichi riceve una lettera da Teruko fino al momento in cui la ragazza gli confessa di essere incinta), presentando un inedito legame con gli haiku in almeno due sensi diversi, eppure direttamente connessi.

Dal punto di vista strutturale, in primo luogo, la sequenza «si basa su principi di omissione, condensazione e suggestione, fornendo agli spettatori solo “momenti importanti” e aspettandosi che riempiano il resto»³⁶⁴. In questo senso, assume particolare rilevanza il meccanismo dell'ellissi, ossia un salto temporale tra due sequenze che invita lo spettatore a completare il quadro. Sul piano della tonalità emotiva, secondariamente, la sequenza è abile nel creare «uno stato d'animo e un'atmosfera specifica nella sua rappresentazione dell'ambiente fisico»³⁶⁵. Tale atmosfera, in parte riconducibile ai ricordi della giovinezza trascorsa dallo stesso autore nei sobborghi di Tokyo, può essere rintracciata, ad esempio, nella scena in cui Seichi e Teruko camminano lungo una strada affollata per poi svoltare in un vicolo laterale e sedersi per qualche istante su una panchina all'interno di un parco. Come evidenzia precisamente Nolletti Jr., «nonostante i due personaggi siano soli e nonostante lui le faccia un regalo – dei cosmetici, che lei accetta più con gentilezza che con entusiasmo – la situazione non sembra né romantica né spensierata»³⁶⁶. Al contrario, le immagini trasmettono un'affannosa incertezza, determinata altresì da una dimensione temporale sospesa ed evanescente che appare priva di coordinate precise. In particolare, nel momento in cui i due giovani si dirigono verso l'appartamento di Teruko, le strade sono immerse in una profonda desolazione e all'improvviso sembra

³⁶³ A. Nolletti, *The Cinema of Gosho Heinosuke. Laughter through Tears*, cit., p. 72 (traduzione nostra).

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 74.

sopraggiungere l'oscurità della notte. Lo spettatore si ritrova così immerso in un'atmosfera rarefatta più vicina all'universo onirico che alla realtà, sebbene non ci siano incursioni nel mondo del soprannaturale.

L'immagine poetica ritrova poi la propria concretezza nell'opera cinematografica di un autore come Naruse Mikio, le cui pellicole appaiono ancora poco conosciute in Occidente, sebbene negli ultimi anni si sia assistito a un incremento di rassegne e saggi in suo omaggio. A differenza di Goshō, Naruse non è uno scrittore di poesie, eppure il suo cinema presenta alcuni elementi caratteristici di quella che abbiamo definito come immagine-haiku. Considerato il cineasta più vicino a Ozu, Naruse si concentra prevalentemente sullo *shōshimingeiki* e il melodramma sentimentale, realizzando adattamenti di opere letterarie: tra le scrittrici più apprezzate si ricorda Hayashi Fumiko, alla quale egli dedica un'intera pellicola³⁶⁷. La prospettiva di Naruse si caratterizza per una certa sfiducia nei confronti del mondo, che si tinge inevitabilmente di grigio: il suo cinema può essere definito poetico e malinconico al contempo. Le vicende personali dell'autore influiscono profondamente sulla sua visione del mondo, che appare ancorata a un presente oscuro e intollerabile per i personaggi: «Fin da quando ero ragazzo, ho capito che il mondo in cui viviamo ci tradisce, e questo pensiero è più radicato in me»³⁶⁸. La macchina da presa segue, dunque, lo svolgimento di vicende umili e banali, lasciando emergere la precarietà di un mondo fluttuante fondato sull'evanescenza dei sentimenti: «la vita, in Naruse, è un'esperienza al limite della sopravvivenza e non meramente fisica, quanto piuttosto psicologica e morale, o ancora, per utilizzare il criterio giapponese dominante, estetica»³⁶⁹.

Rinunciando a utilizzare strumenti tecnici appariscenti o stravaganti, Naruse riproduce sullo schermo la precarietà dell'esistenza, che, tuttavia, guadagna un carattere estetico per mezzo delle immagini, proprio come gli haiku permettono di avvicinarsi alla contingenza del mondo attraverso il montaggio delle parole. Il *mono no aware* assume così i tratti di un sentimento universale, che spinge lo spettatore a perdere i propri tratti individuali, assumendo le caratteristiche appartenenti all'intera classe. A tal proposito, è possibile rintracciare l'origine di un'emozione intensa e, apparentemente, indecifrabile proprio nell'inedito lavoro sullo sguardo compiuto dall'autore giapponese: in questo caso, il *kire-tsuzuki* si sostanzia nel comportamento visivo, che sostituisce l'evidenza degli scambi

³⁶⁷ Cfr. M. Tessier, *Le cinéma japonais*, Armand Colin, Paris 2018, p. 65.

³⁶⁸ L'intervista a Naruse compare nel catalogo redatto dalla Japan Foundation di Tokyo in occasione della rassegna dedicata al cineasta, tenutasi presso l'Istituto di Cultura di Roma nei mesi di marzo e di maggio 1984.

³⁶⁹ S. Hasumi, S. Yamane, *Mikio Naruse*, Festival Internacional de San Sebastia, Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Educación 1998, pp. 91-92.

verbali e la risolutezza delle azioni. Si pensi, ad esempio a un'opera come *La madre* (Okasan, 1952), in cui l'intreccio è ridotto al minimo: dopo la morte del padre Ryōsuke e del figlio maggiore Susume, Masako si ritrova a gestire la lavanderia di famiglia insieme alle due figlie Toshiko e Hasako, e allo zio Kimura. Per far fronte alle difficoltà economiche, Masako decide di affidare la figlia minore proprio a Kimura e a sua moglie. Al termine della vicenda, madre e figlia restano sole alla lavanderia insieme a un nuovo dipendente: nell'osservare la madre mentre gioca con il cuginetto Tetsu, Toshiko si domanda se sia veramente felice.

L'intensità dell'emozione prodotta dallo sguardo si manifesta nel momento in cui Toshiko, sconcertata per le voci riguardanti una relazione tra la madre e lo zio, distoglie lo sguardo in sua presenza. Consapevole del significato racchiuso in quel gesto minimo, l'uomo si allontana con discrezione, accennando a un lieve sorriso. Si tratta di un movimento impercettibile degli occhi, eppure in grado di provocare un'intensa emozione. Come scrive a riguardo Satō, «questa enfasi sul comportamento degli occhi è una tecnica superlativa che non ha eguali in letteratura, teatro o pittura»³⁷⁰. In questo modo, grazie a un lieve movimento dello sguardo, lo spettatore prova un'emozione intensa, che lo spinge ad afferrare immediatamente lo stato d'animo di Toshiko, cogliendo al contempo l'universalità di tale sensazione, che non appartiene soltanto al mondo giapponese, ma all'intero genere umano.

Se, come sostiene Satō, il gesto è da ricondurre a una possibile teoria cinematografica giapponese per il suo legame con l'abitudine di distogliere lo sguardo come riflesso di un determinato schema sociale, tale costruzione assume altresì caratteristiche astratte e generali: d'altra parte, ogni spettatore è in grado di percepire un barlume di turbamento, che acquista elementi infiniti, divenendo una fonte di arricchimento dell'esperienza umana. Si assiste, in questo caso, a un'originale applicazione del principio di simmetria, che conduce «all'identificazione dell'individuo con la classe, all'assenza di tempo e spazio nell'emozione, alla visione dell'emozione come insieme infinito»³⁷¹. Attraverso un impercettibile movimento degli occhi, dunque, l'immagine è in grado di produrre un'emozione intensa in chi osserva ed è proprio la forza del *kire-tsuzuki* a conferirle una qualità estetica.

³⁷⁰ T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, cit., p. 195.

³⁷¹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., p. 278.

3.3 La forma della contingenza

L'immagine-haiku raggiunge la sua vetta più alta nel cinema di Ozu, la cui opera magistrale è caratterizzata da una struttura fissa e in apparenza rigida, che si ripete costantemente, soprattutto nelle pellicole del periodo postbellico, garantendo ad ogni modo toni e sfumature di volta in volta diverse. A prima vista, nel cinema del maestro nipponico, tutto assume connotati logico-bivalenti: le vicende raccontate, i personaggi e le ambientazioni permettono allo spettatore d'immergersi nella vita giapponese, osservandone ritmi e abitudini. Com'è noto, la critica ha definito Ozu "il più giapponese tra i registi giapponesi", soffermandosi principalmente sui temi trattati: «storie domestiche, incentrate sulla struttura tradizionale della famiglia e sull'individuazione dei sintomi della sua progressiva scomposizione»³⁷².

A ben vedere, il mondo costruito dall'autore giapponese, pur inserendosi all'interno di un orizzonte culturale tipicamente nipponico, assume in realtà connotazioni universali. L'universo di Ozu appare segnato dalla ripetizione: motivi, temi, elementi, forme ricorrono incessantemente, subendo di volta in volta minime variazioni. Prendendo in prestito le chiavi interpretative offerte dall'epistemologia bi-logica, esso sembra dunque rivelare allo spettatore la "presenza invisibile del modo indivisibile", presentando una serie di affinità con i percorsi della psiche e il mondo della poesia. Gli stati d'animo e le emozioni trasmesse dai personaggi scorrono, infatti, in modo fluido, pur inserendosi sempre all'interno di un riquadro dai confini precisi. Quest'ultimo, tuttavia, non rappresenta un ostacolo, configurandosi al contrario come uno strumento in grado di favorire l'insorgere di un'emozione profonda.

Prima di volgere lo sguardo al ruolo assunto dalla cornice nelle pellicole del maestro giapponese, occorre, innanzitutto, ripercorrere i tratti fondamentali del suo cinema, il cui corpus originario, comprendente in totale cinquantaquattro opere, girate tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento, attraversa i numerosi cambiamenti del Giappone moderno durante l'anteguerra, la guerra e il dopoguerra³⁷³. Se, tradizionalmente, si è soliti ascrivere il lavoro di Ozu entro i confini della quotidianità, portando così alla massima espressione i codici dello *shōshimingeki*, un genere, come si è osservato, solo apparentemente

³⁷² C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, 2002, p. 59.

³⁷³ Cfr. W. Joo, *The cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, p. 5.

riconducibile al realismo, in realtà i contorni della sua opera appaiono più complessi e sfaccettati, lasciando emergere elementi eterogenei fin dalle prime produzioni.

Nella fase iniziale della sua carriera, Ozu sperimenta diversi generi cinematografici giapponesi, tra cui si ricordano i *sararīmen eiga* (film sugli impiegati), il *gakuseimono* (film di studenti), il melodramma criminale, la commedia sociale e lo *shōshimingeki*, mostrando, al contempo, una profonda fascinazione per i modelli americani ³⁷⁴. Questi ultimi, infatti, costituiscono un imprescindibile punto di riferimento per il cineasta nipponico, che, ancor prima di diventare un grande autore, in occasione di una proiezione, ebbe modo di affermare:

Aprivo la porta del cinema e sentivo l'odore dell'aria viziata. Mi faceva sempre venire il mal di testa ma non potevo starne lontano. Il cinema ha avuto una presa magica su di me...I film a quel tempo non facevano altro che seguire la trama...Ma poi è stato proiettato un film americano, *Civilization* di Thomas Ince ed è stato allora che ho deciso che volevo fare il regista ³⁷⁵.

Dai primi anni Trenta, in particolare, Ozu inizia a condensare le forme estetiche tradizionali con le influenze statunitensi preponderanti nella sua produzione degli anni Venti. Si pensi, in questo senso, al film muto *La donna della retata* (*Hijosen no honna*, 1933), in cui elementi provenienti dal sinistro mondo dei *gangster* e della malavita sono considerati in virtù di una peculiare concezione delle immagini in movimento ³⁷⁶. In una Tokyo immersa nell'atmosfera *noir* tipica di un certo cinema americano, come dimostrano le numerose riprese di *boxing club*, sale da biliardo, locali notturni e insegne luminose, Jōji, un ex pugile appartenente a una gang criminale, entra in crisi non appena conosce Kazuko, sorella di Hiroshi, studente da poco aggiuntosi al clan. Preoccupata per le sorti del fratello, Kazuko decide di rivolgersi allo stesso *gangster*, chiedendogli di parlare con il giovane per convincerlo a riprendere gli studi.

Sono proprio i sentimenti puri della ragazza a far nascere nell'animo di Jōji il desiderio di uscire dal mondo della criminalità per iniziare una nuova vita. Lontano dal proporre un'esaltazione del mondo dei *gangster*, Ozu dimostra, al contrario, di apprezzare il cambiamento interiore avviato dal protagonista: precipuo significato assume, in questo senso, l'inquadratura di una locandina, molto probabilmente autentica come tutti gli altri

³⁷⁴ Cfr. D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, il Castoro – La nuova Italia, Roma 1996, p. 19.

³⁷⁵ La citazione compare all'interno del volume di D. Richie, *Japanese Cinema. An introduction*, Oxford University Press, Hong Kong 1990, p. 4, traduzione nostra.

³⁷⁶ Cfr. D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 53.

poster dedicati al mondo hollywoodiano, del film *All'Ovest niente di nuovo* (Milestone, 1930), chiara espressione di un cinema pacifista. Tuttavia, nel momento in cui Hiroshi si rende responsabile di un furto di denaro nel negozio in cui lavora Kazuko, Jōji decide di compiere un'ultima rapina con la collaborazione della fidanzata Tokiko allo scopo di restituire la cifra sottratta. Se, da un lato, tale gesto rivela senza dubbio la nobiltà d'animo dell'ex pugile, dall'altro la sua azione non può che costituire un reato, innescando inevitabilmente l'intervento della polizia. Al termine della pellicola, dopo un'estenuante fuga insieme, è la stessa Tokiko a convincere l'uomo a consegnarsi nelle mani della giustizia, dando avvio così al proprio percorso di redenzione.

In una fase di grande sperimentazione espressiva, il film riflette l'interesse del cineasta per il genere *noir*, evidente, ad esempio, nell'originale utilizzo della luce e delle ombre, che trae ispirazione dalle opere di un autore come Josef von Sternberg, particolarmente apprezzato nel Giappone dell'epoca. In questa direzione, proprio il *noir* diviene, nelle mani di Ozu, una lente attraverso cui osservare la società: d'altronde, per il maestro giapponese, «il passaggio attraverso il cinema americano non è solo un segno di esterofilia (o cinefilia), ma anche un modo per gettare uno sguardo sui processi di occidentalizzazione che il paese attraversa in quegli anni»³⁷⁷. Eppure, lo sguardo rivolto alle vicende umane, l'interesse per i sentimenti, mostrati sullo schermo con estrema discrezione e compostezza, l'attenzione per i dettagli, come ad esempio gli orologi, le numerose riprese in interno sembrano prefigurare alcuni tratti identificativi della più celebrata produzione cinematografica di Ozu nel dopoguerra.

In una pellicola appartenente al periodo del muto, allora, ciò che emerge con particolare evidenza è proprio la grande potenzialità del cinema dell'autore giapponese: lungi dal configurarsi come una mera assenza del suono, il silenzio, infatti, instaura con le immagini una relazione dinamica, in grado di rivelare una profonda vitalità. In questa direzione, *La donna della retata* rappresenta un esempio della mirabile polifonia che caratterizza tutto il lavoro compiuto da Ozu nel corso della sua produzione, al cui interno convergono sincronicamente elementi diversi. In questa direzione, il critico Hasumi Shiguheiko scorge nell'opera dell'autore giapponese uno dei più importanti melodrammi criminali della storia, evidenziando acutamente il limite metodologico della ricerca di Paul Schrader, che nel volume *Lo stile trascendentale. Ozu, Bresson, Dreyer* (2010), sembra ascrivere ogni

³⁷⁷ D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 53.

aspetto della produzione cinematografica di Ozu alle strette restrizioni della quotidianità, non tenendo conto, ad esempio, delle opere appartenenti al periodo del muto³⁷⁸.

D'altra parte, come afferma Basile Doganis, in questa pellicola è proprio il peculiare uso del silenzio ad attribuire un nuovo significato a «tutte le zone d'ombra, ma sempre con discrezione e sottigliezza, che preservano la densità e la complessità tipiche dei sentimenti»³⁷⁹. Com'è ben noto, sebbene il sonoro fosse già conosciuto e utilizzato nel paese del Sol Levante, Ozu mette definitivamente da parte il muto soltanto nel 1936 all'interno del film *Figlio unico* (Hitori musuko)³⁸⁰. Dopo aver lavorato a lungo con il silenzio, dunque, egli inserisce anche la parola, senza tuttavia nascondere un'iniziale reticenza, legata per lo più alla sua attrazione originaria per l'atmosfera e lo stile del cinema privo di suoni. Così l'autore giapponese commenta l'uscita di *Figlio unico*:

Mi è piaciuto molto, ma poiché non riuscivo a liberarmi dell'atmosfera e dello stile del muto, ero completamente perso. Sebbene capissi perfettamente che nel sonoro tutto era diverso, questo lavoro aveva l'aspetto di un film muto. A un certo punto, mi sono sentito addirittura fuori passo rispetto agli altri registi. Soltanto adesso mi rendo conto che la mia attenzione al silenzio mi ha davvero aiutato in quello che voglio fare³⁸¹.

In questo senso, come scrive ancora Doganis, «l'utilizzo da parte di Ozu delle immagini e del silenzio – poi del suono e della parola – rimane in perfetta continuità con questa forza silenziosa, soffocata così presto dal cinema parlante, che già lo caratterizzava nel suo periodo muto»³⁸². In altri termini, in *Figlio unico* e nei lavori successivi, il silenzio trova un'inedita espressione, la cui potenza non è pregiudicata dalle nuove tecniche, risultando, al contrario, affinata e approfondita. La trama di questa pellicola ruota intorno alla figura di Otsune che, rimasta vedova, si ritrova a lavorare duramente in una fabbrica di produzione della seta nel proprio villaggio d'origine per garantire un'esistenza dignitosa al figlio Ryōsuke, trasferitosi a Tokyo con l'obiettivo di completare gli studi. Tuttavia, la realtà che si dischiude davanti agli occhi della donna appena giunta nella capitale giapponese appare ben diversa da quella che aveva immaginato negli anni precedenti: il

³⁷⁸ Cfr. S. Hasumi, *Directed by Yasujiro Ozu*, University of California Press, Oakland 2024, pp. 18-19.

³⁷⁹ B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, L'Harmattan, Paris 2005, p. 50 (traduzione nostra).

³⁸⁰ Rispetto ad altri noti registi giapponesi appartenenti alla casa di produzione Shochiku come Kinugasa Teinosuke, Naruse Mikio e Shimazu Yasujiro, Ozu è stato l'ultimo a passare al sonoro. Cfr. W. Joo, *The cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, cit., p. 63.

³⁸¹ M. Tessier, *Yasujiro Ozu*, in *Anthologie du cinéma*, n. 64, Paris 1971, p. 195 (traduzione nostra).

³⁸² B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, cit., p. 68 (traduzione nostra).

giovane, ormai adulto, insegna in una scuola serale, è sposato con la figlia del proprietario di un ristorante occidentale e ha un figlio di un anno. Cionondimeno, le umili condizioni di vita non impediscono alla piccola famiglia di accogliere con sincera benevolenza la vedova Otsune, nei cui occhi affiora una profonda delusione per le proprie speranze disattese.

Si tratta di un'opera dalle tinte fosche che riflette, in un'atmosfera mesta e avvilita, alcuni tra i principali temi affrontati dal cineasta giapponese nel corso della sua produzione (l'interesse per i legami familiari, il distacco dei figli dai genitori, l'ineluttabilità del cambiamento), cui si aggiunge la questione del sacrificio, interpretabile anche in chiave autobiografica. La pellicola, infatti, richiama alla mente il periodo in cui il padre di Ozu si era trasferito a Tokyo per mantenere la famiglia, che continuava a risiedere in un piccolo paese di campagna, Matsusaka, nella regione del Kansai. Da questo punto di vista, come hanno messo in luce taluni studiosi, *Figlio unico* può essere posto in relazione con un altro lavoro del maestro giapponese dal titolo *C'era un padre* (Chichi Ariki, 1942), incentrato sul medesimo problema dell'inserimento sociale³⁸³. L'andamento strutturale delle due pellicole è per lo più identico, fatta eccezione per qualche minima variazione: nel film del 1942, infatti, il ruolo del protagonista è assunto da un insegnante di provincia, Horikawa Shuhei, anch'esso vedovo, costretto a trasferirsi in un'altra città per provvedere al mantenimento del figlio.

Se, da un lato, è opportuno ricondurre la produzione di *Figlio unico* alle scelte di politica giapponese nel periodo del secondo dopoguerra, orientate a raggiungere ambiziosi obiettivi economici, dall'altro, però, si rivela opportuno evitare il rischio di una «storicizzazione eccessiva»³⁸⁴. Pur incarnando gli ideali giapponesi che il «governo militare aveva incoraggiato a proporre come argomenti principali»³⁸⁵, anche questa pellicola non si discosta da alcuni temi cari a Ozu, che hanno reso noto il suo cinema ben oltre i confini del paese del Sol Levante. Più in particolare, allora, sono proprio l'affezione, il sacrificio, l'importanza del legame tra genitori e figli a dare origine a forme e significati dal valore generale³⁸⁶. Il sacrificio costituisce, invero, un motivo ricorrente in diverse opere realizzate da Ozu nel periodo antecedente la guerra fino alla ripresa post-bellica, come dimostra anche il film *Una donna di Tokyo* (Tokyo no onna, 1933), mediometraggio di appena quarantasette minuti incentrato sulle rinunce e le privazioni compiute da due sorelle per il bene dei propri fratelli. A tal proposito, la grande attenzione rivolta alla

³⁸³ Cfr. M. R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 87; D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., pp. 68-69.

³⁸⁴ D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 85.

³⁸⁵ W. Joo, *The cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, cit., p. 130 (traduzione nostra).

³⁸⁶ Cfr. G. Sili, *Industrie, cinema e vita, Figlio unico di Ozu*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema, immagini, idee, n. 51, 2023, p. 212.

famiglia, considerata un valore supremo e inestinguibile, può essere interpretata come un tentativo di «inserire un elemento positivo in una radiografia della situazione medio e piccolo borghese sotto molti aspetti disperata»³⁸⁷.

In *Figlio unico*, dunque, la tragedia personale vissuta dalla vedova Otsune s'inserisce all'interno di una realtà sociale ed economica complessa e in continua trasformazione: il volto della capitale giapponese negli anni Trenta appare, ormai, del tutto simile a quello delle grandi metropoli occidentali in piena industrializzazione, lasciando emergere diverse contraddizioni. Sul piano lavorativo, ad esempio, la città non sembra riuscire ad accogliere tutti i desideri dei giovani che, dopo aver conseguito il diploma e la laurea, si ritrovano spesso senza lavoro: «la Tokyo di *Figlio unico* è una squallida periferia fatta di erbacce, campi abbandonati, case cadenti e sgangherate, tristi capannoni industriali, inceneritori di immondizie»³⁸⁸. Eppure, il sentimento di accettazione nutrito dalla povera Otsune, è funzionale a illuminare quella che un autore come Amédée Ayfre definisce «intensità umana»³⁸⁹, mediante una forma narrativa in grado di «rappresentare quel fondamento comune al quale prendono parte tutte le cose»³⁹⁰. Per comprendere in profondità il significato attribuito da Ozu al concetto d'«intensità umana», è utile, allora, soffermarsi brevemente sui suoi scritti dedicati alla settima arte.

Nei saggi sul cinema elaborati tra il 1931 e il 1964, Ozu compie una serie di riflessioni preziose nell'ambito della teoria cinematografica, sottoponendo ad analisi critica il concetto polisemico di grammatica, da intendersi nei termini di un insieme di regole cui il regista deve con fatica attenersi. Seppur contraddistinti da una certa brevità, legata al carattere occasionale della loro genesi (un invito da parte di una rivista, una richiesta di un amico), gli scritti sul cinema di Ozu si rivelano un imprescindibile punto di riferimento per chi desidera approfondire l'enigma insondabile della sua arte³⁹¹.

Anche nel cinema ci si comporta dando per scontato che esistano delle regole come nella scrittura. Per comodità chiameremo queste regole «grammatica del cinema», ma io non credo che nel cinema esista una grammatica. Ciò che viene chiamata grammatica in realtà non lo è in senso stretto e mi sento di dire che non ci si deve preoccupare di attenersi a essa³⁹².

³⁸⁷ L. Miccichè, *A proposito di Yasujirō Ozu*, in *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza 1979, p. 20.

³⁸⁸ D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 67.

³⁸⁹ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, in H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Editions du Cerf, Paris 1961, p. 165.

³⁹⁰ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2010, p. 43.

³⁹¹ Cfr. Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, a cura di F. Picollo, H. Yagi, Donzelli, Roma 2016.

³⁹² *Ibidem*.

Ozu, al contrario, afferma di prediligere il concetto di sensibilità, considerato alla stregua di un'attenzione peculiare alla vita attraverso un originale lavoro di sperimentazione espressiva: una rivoluzione al contempo sommessa e tenace, quella portata avanti negli anni dal cineasta giapponese, che lo avvicina idealmente a un regista come Suzuki Seijun, sostenitore della non esistenza di una grammatica cinematografica. Così, nell'opera *Figlio unico*, la tragedia vissuta dalla vedova Otsune, mostrata sullo schermo con estremo pudore e compostezza, è riconducibile a un orizzonte più ampio, che coinvolge l'intera umanità, determinando, secondo la prospettiva bi-logica, una fusione tra l'individuo e la classe cui appartiene. È ancora una volta la poetica del *mono no aware*, intesa nell'accezione di una *pietas* per le cose, che «lega il cuore dell'umano alla realtà che lo circonda»³⁹³. Riprendendo le parole di Donald Richie, tale sentimento si richiama «agli aspetti della natura (o della vita, o dell'arte) che spingono un individuo sensibile verso la consapevolezza della bellezza effimera di un mondo che trova nel mutamento la sua unica costante»³⁹⁴.

Sullo sfondo di un mondo che cambia rapidamente, Ozu, dunque, restituisce importanza alle vicende umane. Con le sue riprese in esterno, il cineasta è abile nel mostrare il carattere anonimo delle moderne aree industriali, che acquistano una propria identità soltanto nel momento in cui sono attraversate dai personaggi. Così, sono le immagini dei panni stesi ad asciugare, vero e proprio tratto distintivo della sua opera, a testimoniare la presenza umana nello scorrere lento della vita quotidiana in contrapposizione con la grigia automazione del paesaggio industriale.

Seppur contraddistinte da una certa tristezza e drammaticità, le storie dei personaggi non colpiscono l'attenzione dello spettatore mediante l'utilizzo di elementi spettacolari o eccessivo sentimentalismo. Del resto, non è riscontrabile nell'opera del maestro giapponese il desiderio di produrre emozioni intense attraverso intricati stratagemmi narrativi perché è la forma stessa a determinare la profondità degli stati d'animo. In un momento di alta intensità di *Figlio unico*, mentre in lontananza spiccano i profili degli inceneritori dei rifiuti, Ryōsuke confida alla madre di averla delusa, affermando che non avrebbe mai dovuto lasciare il proprio villaggio per cercare fortuna nella capitale. In quest'opera, il problema dell'inserimento lavorativo è osservato attraverso la tragedia personale vissuta dalla vedova Otsune: agli occhi dello spettatore Tokyo appare desolante e triste, con le sue ciminiere e i suoi prefabbricati industriali.

³⁹³ M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 27.

³⁹⁴ D. Richie, *Sull'estetica giapponese*, Lindau, Torino 2017, p. 45.

Ozu inquadra le sagome dei due personaggi dal basso, anticipando così la nota posizione della macchina da presa ad altezza *tatami* che contraddistinguerà le opere successive, divenendo uno degli elementi riconoscibili del suo cinema. In una fredda realtà industriale, l'autore attribuisce valore ai sentimenti umani, ben consapevole che un grande prato abbandonato, immerso nella grigia decadenza del paesaggio urbano, costituisca un «residuo senza funzione», ma che può diventare «un rifugio per due persone deluse»³⁹⁵. Da un punto di vista tecnico-stilistico, questa sequenza è costruita pertanto in modo tale da indurre lo spettatore a non rivolgere particolare attenzione al dialogo tra i personaggi, come dimostrano gli sguardi della madre e del figlio che si disperdono nel vuoto senza mai incrociarsi. Scrive a questo proposito Yoshida Kiju:

Sebbene questa conversazione sia drammatica, la sagoma degli attori sullo schermo assume un rilievo ancora più netto e si presenta liberamente al nostro sguardo senza alcun collegamento con la narrazione del film. Ozu stava cercando di creare immagini che “fossero viste” dal nostro sguardo innocente. [...] Questo atteggiamento passivo dell'essere visto e del “rovesciamento dello sguardo”, questa estetica passiva che è messa in opera, finisce per diventare il meccanismo fondamentale che struttura il mondo dei film di Ozu³⁹⁶.

Si è osservato come in due film poco noti realizzati negli anni Trenta, *La donna della retata* (1933) e *Figlio unico* (1936), siano già presenti, in forme diverse, determinate caratteristiche del più noto cinema di Ozu nel periodo postbellico. A tale proposito, ricorda giustamente Lino Micciché, con questa espressione si è soliti riferirsi soprattutto ai lavori realizzati tra il 1949 e il 1962, anni in cui l'autore «ripresero una regolare attività cinematografica dopo il silenzio assoluto del periodo tra il 1942 e il 1947 e i due primi film realizzati nel dopoguerra: *La storia di un inquilino* (Nagaya shinshi roku, 1947) e *Un gallina nel vento* (Kaze no nake no mendori, 1948)»³⁹⁷. Se, negli anni Trenta, le vicende familiari acquistano talvolta una marcata connotazione sociale, in seguito temi dal carattere più specificamente comunitario, come ad esempio la disoccupazione, assumeranno una sfumatura per così dire esistenziale, diventando «poco più che pretesti per dar forma a sentimenti che sono il vero oggetto d'attenzione del regista»³⁹⁸.

³⁹⁵ L. Bandirali, *Medium loci. Spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, Pellegrini, Cosenza 2022, p. 67.

³⁹⁶ K. Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, Paris 2004, pp. 56-57 (traduzione nostra).

³⁹⁷ L. Micciché, *A proposito di Yasujirō Ozu*, cit., p. 16.

³⁹⁸ D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 12.

Nello specifico, sul piano tecnico le opere più conosciute del maestro giapponese sono contraddistinte da uno stile sobrio ed essenziale, al cui interno trova spazio la nota posizione “bassa” della macchina da presa, che appare lontana dal configurarsi come una mera semplicità stilistica, rivelandosi piuttosto proficua per rompere la tradizionale dicotomia tra soggetto e mondo. Si tratta, infatti, di una vera e propria presa di posizione, che può essere interpretata come «strettamente legata alla volontà di Ozu di escludere qualsiasi carattere di eccezionalità all’occhio della cinepresa, identificandolo appunto con lo sguardo di un osservatore che, seduto sul *tatami*, assiste allo spettacolo»³⁹⁹. Com’è noto, nella fase matura della sua produzione, Ozu predilige inquadrature statiche e moderate, prive del tutto o quasi di movimenti di macchina. Si tratta di una scelta che, come scrive precisamente Hasumi, non è dettata semplicemente da inclinazioni personali del cineasta, ma concerne un più ampio orizzonte sociale. In questi lavori, egli affronta temi legati al fluire dell’esistenza (la separazione dei figli dai genitori, l’ineluttabilità del cambiamento, l’interesse per i legami familiari e la capacità delle diverse generazioni di adattarsi a esso), non indugiando quasi mai sugli avvenimenti, come matrimoni e funerali, dei quali lo spettatore ha conoscenza prevalentemente ascoltando i dialoghi dei personaggi. Nel rinunciare a complesse strategie narrative, Ozu traspone sullo schermo l’emozione del transitorio come pura sensazione, lasciando emergere «legami senso-motori deboli» e sostituendo «l’immagine-azione con immagini ottiche e sonore pure»⁴⁰⁰. In questo senso, riprendendo le note parole di Deleuze, nel cinema dell’autore giapponese, la vita quotidiana è letta nel suo fluire, che scopre sempre nuove connessioni, capaci di «rendere sensibili il tempo e il pensiero»⁴⁰¹. Lo sguardo rivolto all’ordinarietà dell’esistenza non si traduce, beninteso, in una rappresentazione naturalistica del mondo: al pari degli haiku, le opere di Ozu si muovono sempre sul filo dell’ambivalenza, mostrando un singolare intreccio tra forma e contingenza.

Al riguardo, Kathe Geist mette in luce come queste vicende apparentemente semplici siano in realtà raccontate in modo sconcertante, rivelando un’ambivalenza sostanziale: scene a prima vista insignificanti occupano una notevole quantità di tempo, mentre ai personaggi importanti è spesso riservato uno spazio del tutto marginale⁴⁰². Una certa innaturalità sembra allora caratterizzare molte scene a prima vista prive di equivocità e punti oscuri. Basti pensare, a titolo esemplificativo, alla scena iniziale del film *Inizio di*

³⁹⁹ L. Miccichè, *A proposito di Yasujirō Ozu*, cit., p. 24.

⁴⁰⁰ G. Deleuze, *L’immagine-tempo*. *Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 20.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 22.

⁴⁰² K. Geist, *Narrative Strategies in Ozu’s Late Films*, in A. Nolletti Jr., D. Desser (eds), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Indiana 1992, p. 91.

primavera (Sōshun, 1956): folle d'impiegati si dirigono verso la stazione ferroviaria nell'ora di punta. Nell'osservare attentamente queste immagini, si rimane colpiti dalla straordinaria somiglianza tra le persone che si muovono rigidamente verso la stessa destinazione. Colonne di uomini e donne della stessa età procedono con ritmo cadenzato, guardando costantemente verso un'unica direzione. Tale sequenza produce un effetto di straniamento: se, da un lato, le immagini consentono di osservare il tragitto mattutino di un impiegato giapponese negli anni Cinquanta, dall'altro affiora il carattere profondamente innaturale di questa scena ⁴⁰³. Tali immagini producono, infatti, un vero e proprio disorientamento dello sguardo, lasciando emergere una sensazione difficilmente spiegabile in termini linguistici: l'emozione e il senso di estraneità crescono d'intensità proprio nel momento in cui si abbassa il livello di coscienza critica.

Il nucleo della vita ripreso da Ozu, invero, si presenta come l'esito di una complessa e ricercata operazione formale, che trova il suo sviluppo nell'interrelazione continua tra spazio e tempo, tra pieni e vuoti saldamente intrecciati: così, oggetti d'uso comune in apparenza banali come bollitori, tazze, tavolini, cuscini, vasi ottengono una propria significatività, rappresentando blocchi indefiniti di tempo. Ecco, allora, che un semplice orologio con le lancette ferme appeso alla parete di un ufficio non è simbolo di una successione cronologica, non rimanda allo scorrere lineare del tempo tipico del pensiero logico, richiamando, come un vaso o un braciere, «gli impercettibili momenti della mente in contemplazione»⁴⁰⁴.

Uno stile sicuramente originale, quello riconducibile all'opera matura di Ozu, che «è tutt'uno con ciò che rappresenta, che sa esprimere ogni situazione e ogni sentimento messo in scena in modo da coglierne l'essenza»⁴⁰⁵. In questa prospettiva, la cornice della scena, formata da una serie di linee precise e squadrate che compongono i piani interni della casa giapponese, oppure all'esterno, contraddistinta comunemente da locali e ristoranti, profili di ciminiera e lunghe reti di cavi elettrici, assume un'importanza centrale. È proprio nella ripetizione costante dei quadri intrecciati l'uno all'altro, infatti, che si determina lo scorrere lento di un tempo non rettilineo, vero e proprio tratto identificativo del suo cinema. La dimensione temporale, intesa in termini ciclici e rituali, ha dunque un ruolo fondamentale nell'opera di Ozu. Si pensi, ad esempio, alle sequenze finali di *Tarda primavera* (Banshun, 1949), un'opera che, secondo taluni studiosi, segna l'inizio della fase matura dell'autore. In realtà, come evidenzia ancora una volta Hasumi, anche questo film può essere considerato uno sviluppo dell'originale fonte *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* (Toda-

⁴⁰³ Cfr. S. Hasumi, *Directed by Yasujirō Ozu*, cit., p. 111.

⁴⁰⁴ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, cit., p. 26.

⁴⁰⁵ D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 16.

ke no kyōdai, 1941), storia di disfacimento familiare distribuita in tempo di guerra che «presenta un rapporto di reciproca implicazione anche con *Viaggio a Tokyo* (Tōkyō monogatari, 1942) del dopoguerra, almeno per quel che concerne la somiglianza delle strutture narrative»⁴⁰⁶.

Subito dopo le nozze dell'unica figlia Noriko, il professor Somiya rientra a casa da solo. Prima che l'uomo faccia il suo ingresso nella piccola abitazione, la macchina da presa indulgia per qualche secondo sulle geometrie vuote della casa. Lo spettatore, allora, ha il tempo di osservare l'intarsio delle pareti e delle tradizionali porte in carta di riso (*shōji*) che compongono il quadro della scena. L'assenza umana è poi colmata con l'apparizione della domestica, che accoglie l'uomo nei locali dell'appartamento. Nell'immagine successiva, mentre sbuccia meticolosamente una mela seduto sulla sedia, Somiya crolla con il capo proteso in avanti, proprio come una marionetta attaccata ai fili. Lo stato d'animo del padre di Noriko, trattenuto ma fulmineo nel suo manifestarsi, mette in luce come il movimento della vita si accompagni inesorabilmente al distacco.

Così, il mare increspato raffigurato nella scena finale della pellicola è interpretabile come un «equivalente dell'ideogramma *mu* (無), iscritto sulla tomba di Ozu, una possibile traduzione del quale è “impermanenza”»⁴⁰⁷. L'ineluttabilità del cambiamento definisce, infatti, l'essenza stessa della vita, considerata dal punto di vista della poetica del *mono no aware*, che, pur appartenendo a un orizzonte strettamente nipponico, sembra riuscire ad assumere nel cinema di Ozu una connotazione universale. Riprendendo le parole di Laura Ricca, tale sentimento «fa parte di una visione estetica in cui la vita è letta nel flusso incessante del tempo che scorre inarrestabile, segnando l'irreversibilità dei fenomeni trasformativi»⁴⁰⁸. L'onda che s'infrange sulla sabbia terminando il suo percorso è così associata alla figura dell'anziano professore giunto alla fine della vita, mentre l'onda che ancora deve formarsi rappresenta Noriko, nel pieno della giovinezza, eppure soggetta al medesimo destino⁴⁰⁹.

Occorre domandarsi, a questo punto, in che modo l'insorgere di un'emozione profonda possa emergere con notevole intensità proprio all'interno di una struttura fissa e apparentemente rigida come la cornice della scena, che si ripete costantemente soprattutto nelle opere del dopoguerra, garantendo toni e sfumature diverse, che aprono nuovi orizzonti di senso. D'altro canto, riprendendo le parole di Kuki, «ci troviamo di fronte alla

⁴⁰⁶ H. Hasumi, *Directed by Yasujiro Ozu*, cit., p. 97 (traduzione nostra).

⁴⁰⁷ J.-M. Frodon, *Treize Ozu. 1949-1962*, Cahiers du cinéma, Paris 2023, p. 40.

⁴⁰⁸ L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Carocci, Roma 2015, p. 127.

⁴⁰⁹ Cfr. J.-M. Frodon, *Treize Ozu. 1949-1962*, cit., p. 40

poesia solo quando i sentimenti che non possono essere frenati traboccano»⁴¹⁰. In altri termini, è necessario chiedersi che tipo di relazione intercorra tra la struttura asimmetrica della cornice e la dimensione simmetrica dell'emozione. Basti pensare, a titolo esemplificativo, al film *Il gusto del sakè* (Samma no aji, 1962), ultima opera di Ozu, la cui sceneggiatura presenta elementi affini a quella di *Tarda primavera*, evidenti, soprattutto nello sviluppo del rapporto tra padre e figlia. Al centro della vicenda vi è, ancora una volta, un padre vedovo, Shohei Hirayama, che, dopo una serie di tentativi, riesce infine a convincere la figlia maggiore Michiko a sposarsi, rassegnandosi così al proprio destino di solitudine⁴¹¹. Come ha affermato con precisione il critico Enrico Ghezzi in un'intervista, i due film, infiniti non certamente nella durata, ma nella risonanza, fanno crollare, nello spettatore, la convinzione di vivere in un tempo rettilineo, permettendo di percepire nella dissolvenza di un quadro nell'altro, nell'"abisso quieto della forma", la profondità di un'emozione appena accennata⁴¹².

Ecco, allora, che all'interno di un universo complesso e sfaccettato come il cinema di Ozu, in cui elementi in apparenza contraddittori si ritrovano a convergere dando luogo a emozioni capaci di assumere connotazioni generali, l'apparato concettuale della teoria biologica di Matte Blanco offre un'originale chiave d'interpretazione: rileggendo il rapporto tra simmetria e asimmetria, l'opera del maestro giapponese è, a nostro avviso, in grado di creare un'atmosfera favorevole in cui «nascono i primi abbozzi del sentire-pensare»⁴¹³. L'esperienza del puro sentire trova un'inedita riconfigurazione all'interno della cornice, che non deve essere intesa come un mero processo di formalizzazione, rappresentando, al contrario, un'organizzazione capace di rendere assoluti gli stati d'animo. Si può affermare, in questa direzione, che nell'opera del cineasta giapponese «più che un personaggio che soffre a essere rappresentata è la sofferenza»⁴¹⁴. Ed è proprio l'apparente assenza di punti oscuri a determinare nello spettatore l'insorgere di un'emozione profonda e inspiegabile, capace di raggiungere connotati infiniti. Affiora, dunque, un "modo indivisibile", composto dai seguenti elementi: un uso non simbolico e rappresentativo della lingua, una concezione non lineare e cronologica del tempo, coordinate geometriche semplici e

⁴¹⁰ S. Kuki, *The Metaphysics of Literature*, in M. F. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, cit., p. 203.

⁴¹¹ A queste due opere è possibile aggiungere una terza, *Tardo autunno* (Akibiyori, 1960), la cui trama presenta alcune caratteristiche affini a *Tarda primavera*, tanto da essere considerato un suo diretto rifacimento. Ancora una volta, al centro della vicenda vi sono il matrimonio di una figlia e la solitudine di un genitore. Mentre nel film del 1949, protagonisti sono la giovane Noriko e suo padre Somiya, nella pellicola del 1960 i personaggi principali sono Akiko e sua figlia Ayako.

⁴¹² <https://www.youtube.com/watch?v=9vc2oyUUb3o>

⁴¹³ P. Bria, F. Oneroso, *Introduzione*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Matte Blanco*, cit., p. 10.

⁴¹⁴ D. Tomasi, *Il gusto del sakè. Ozu Yasujiro e il suo cinema*, Utet, Milano 2024, p. X

ripetute, che «sostanzia il “sentire-emozionale” nel senso in cui è considerato da Matte Blanco, cioè come radice originaria generatrice di ogni esperienza del “tutto”»⁴¹⁵.

Proprio la cornice, intesa, anche in questo caso, come una speciale forma di *kire-tsuzuki* permette al quotidiano di assumere un valore spirituale, cioè estetico. Da questo punto di vista, i piani vuoti, funzionali a creare la sensazione dell’attesa, possono essere considerati veri e propri *kireji* visivi, in grado di dilatare lo sfondo in modo da renderlo ulteriormente determinabile. D’altra parte, proprio come avviene negli haiku, tali inquadrature non si esauriscono in sé, ma acquistano un preciso valore nel momento in cui sono poste in relazione con gli altri elementi dell’opera. Uno sviluppo ellittico, questo, capace di evocare «situazioni o aspetti che non si mostrano esplicitamente», evidenziando così «l’importanza di ciò che non viene detto, di quello che non succede»⁴¹⁶. Scrive a tal proposito Octavio Paz:

l’Occidente ci insegna che l’essere si dissolve nel senso, mentre l’Oriente che il senso si dissolve in qualcosa che non è né l’essere né il non essere: in un Medesimo che nessun linguaggio può definire se non quello del silenzio. Noi umani, dunque, siamo fatti in maniera tale che per noi anche il silenzio è un linguaggio⁴¹⁷.

Interpretabili come tanti haiku dal carattere solo apparentemente semplice e immediato, tutte le opere di Ozu sono in realtà l’esito di una complessa operazione formale, capaci di far emergere l’infinito mediante una struttura rigorosa, come la cornice della scena, che si ripete continuamente dando origine a sempre nuove variazioni. Il carattere ambivalente del suo lavoro, costantemente in bilico tra l’ordinario e l’innaturale, sembra, allora, riuscire a esprimere con estrema efficacia quell’antinomia costitutiva che si situa da sempre al cuore dell’umano e ne costituisce l’essenza: talvolta, infatti, il mondo può essere osservato come uno solo e indivisibile e, allo stesso tempo, come formato da aspetti e parti distinguibili tra loro.

In questa prospettiva, l’intero cine-pensiero di Ozu assume i contorni di una lunga riflessione sul tempo, che lascia trasparire l’infinito nell’incontro con una piccola porzione dell’esistente: nella fugacità di uno sguardo appena accennato, nella risoluzione di un conflitto o nella preparazione del riso al tè verde è racchiuso l’enigma del suo cinema. A tal proposito, nel testo *L’infinito nell’espressione artistica giapponese* (1928), Kuki scrive che la manifestazione più evidente dell’estetica nipponica risiede nella possibilità di

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴¹⁶ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, cit., p. 63.

⁴¹⁷ O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Circulo de Lectores, Madrid 1971, p. 232.

rappresentare l'infinito. Una consapevolezza che lo avvicina idealmente al pensiero estetico di Matte Blanco, che al Giappone e all'Oriente in generale, non rivolge uno sguardo specifico, ad eccezione di alcuni brevi riferimenti. Eppure, proprio il concetto d'infinito costituisce, a nostro avviso, un prezioso anello di congiunzione tra due prospettive di pensiero solo apparentemente distanti e inconciliabili.

Secondo Kuki, in particolare, il tratto distintivo dell'opera d'arte consiste nella creazione dell'eternità anziché nel rendere immortale un istante fugace ⁴¹⁸. L'eternità, si potrebbe aggiungere attraverso gli strumenti offerti dall'epistemologia bi-logica, è costituita da un "modo indivisibile", caratterizzato dall'assenza di distinzioni spazio-temporali e da esperienze infinite. Da questo punto di vista, prosegue Kuki, l'artista ha il compito di insegnare all'umano a liberarsi dal tempo e a vivere nella bellezza attraverso la forza dell'immaginazione e della suggestione:

L'artista crede quindi nel valore della suggestione, nel potere dell'immaginazione; sa provocare una spontaneità attiva da parte degli spettatori. Disegna solo linee e mostra loro solo la direzione in modo che possano seguirla da soli ⁴¹⁹.

Per il filosofo giapponese, è precipuamente la poesia, grazie agli strumenti del linguaggio, a esprimere con estrema efficacia il ritmo di quel presente eterno (*genzaiteki genzai*) che non conosce contiguità logica. Sebbene nell'analisi di Kuki tutte le forme d'arte presentino in buona sostanza la medesima struttura, il componimento poetico mostra un'inedita sinergia tra intuizione (*chokkan*) ed emozione (*kandō*) dell'istante presente ⁴²⁰. Proprio come avviene nella profondità più remote della psiche, la dimensione temporale acquista i tratti della non linearità: il presente è già passato e il passato è ancora presente. Se è vero che una determinata accezione dell'immagine rivela una singolare vicinanza con il mondo degli haiku, allora il cinema e la poesia sono in grado di esprimere altresì una simile concezione del tempo mediante gli strumenti a disposizione (immagini il primo, parole la seconda).

Per tali ragioni, a nostro avviso, il cinema di Ozu si rivela un esempio luminoso per lasciare emergere quella "trascendenza immanente" impressa nel cuore dell'umano. Un'affermazione soltanto in apparenza incomprensibile e priva di senso che deve essere intesa nei termini di un'identità contraddittoria tra individuo e tutto, tra vita e morte, tra

⁴¹⁸ Cfr. S. Kuki, *L'expression de l'infini dans l'art japonais*, in T. Amano, *Œuvres complètes de Kuki Shūzō*, Iwanami shoten, 1982, volume 1, pp. 268-269.

⁴¹⁹ *Ibidem* (traduzione nostra).

⁴²⁰ Cfr. M. Marra, *Worlds in Tension. An Essay on Kuki Shūzō's Poetry and Poetics*, cit., p. 37.

affermazione e negazione ⁴²¹. Si potrebbe parlare al riguardo di una dimensione mistica del tempo, contrapposta da Kuki a quello scorrere orizzontale rappresentativo del mondo occidentale: nello sfuggire continuamente a se stesso, il “tempo senza tempo” proprio dell’esperienza artistica implica una paradossale fusione dell’eterogeneità ⁴²². Come negli haiku, «l’apertura al modo indivisibile avviene tramite una struttura rigorosa, al cui interno s’inseriscono versi brevi, ma folgoranti»⁴²³, così il cinema di Ozu è emblema di una struttura formale soltanto in apparenza rigida, in grado di lasciare emergere l’infinito attraverso l’immagine.

⁴²¹ Scrive a questo proposito Nishida nel volume *La logica del luogo*: «Vedere la propria natura significa penetrare fino al fondo di questa identità contraddittoria e ciò richiede una comprensione radicale della ragione dell’assurdo». K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, L’Epos, Palermo 2005, p. 203.

⁴²² Cfr. S. Kuki, *The Metaphysics of Literature*, in M. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher’s Poetry and Poetics*, cit., p. 213.

⁴²³ G. Sili, *L’infinito del linguaggio. La poesia come esperienza bi-logica e la scrittura degli haiku*, cit., p. 117.

Capitolo quattro

L'immagine onirica

4.1 Un mondo multidimensionale: il concetto di yūgen

Nel capitolo trentatreesimo del volume *L'inconscio come insiemi infiniti*, Matte Blanco scrive precisamente che chi sogna ignora la categoria dei contrari e dei contraddittori. Nel riprendere la nota affermazione di Freud secondo cui il sogno è in grado di riprodurre un *nesso logico* come *simultaneità*, l'autore mette in luce l'assenza di contiguità che definisce il caotico pensiero onirico: tale principio non è valido, beninteso, soltanto per il tempo, ma coinvolge anche la dimensione spaziale. Si può parlare allora di una vera e propria abolizione della successione, che è sostituita dalla con-presenza di elementi differenti, tra loro consecutivi.

Contiguità e successione sono disprezzate in forma simile dai sogni; per tale motivo è interessante notare il salto che Freud fa da una metafora spaziale (*nesso logico*) ad un riferimento temporale (*simultaneità*) per descrivere quello che fa il sogno: sta combinando due metafore. La successione temporale può essere espressa (come, per esempio, in una rappresentazione geometrica) in termini di contiguità spaziale (che mostra anche l'intima relazione tra spazio e tempo). Così può essere rappresentato il nesso logico nel sogno ⁴²⁴.

All'interno di un'approfondita indagine sui processi del sogno, lo psicoanalista cileno giunge a così a teorizzare la possibilità di uno "spazio multidimensionale": in questo modo, come sostengono opportunamente Bria e Oneroso, «la relazione tra inconscio e

⁴²⁴ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 465.

coscienza si trasforma in una dialettica tra spazi di dimensione diversa»⁴²⁵. Ciò che non è rappresentabile (l'inconscio affettivo o non rimosso), infatti, cerca di manifestarsi alla coscienza, dispiegandosi proprio nella rete tridimensionale tipica del pensiero onirico. Se, tra le pagine della *Traumdeutung*, Freud coglie nel sogno una sorta di compromesso tra il desiderio inconscio e la censura operata dalla coscienza, nel suo percorso di ricerca Matte Blanco, pur considerando tale opera fondamentale per comprendere il linguaggio dei pensieri onirici, rivede alcune posizioni, interessandosi soprattutto alla natura cognitiva ed emozionale dell'esperienza onirica. D'altronde, per lo psicoanalista cileno l'inconscio non si configura come un mero contenitore del rimosso o un confuso calderone dell'Es, costituendo, al contrario, un peculiare modo di essere, di sentire e di conoscere il mondo virtualmente aperto all'infinito.

Una teoria costantemente aperta, dunque, che, da un lato, non smette mai di ricordare al lettore l'estrema necessità della logica bivalente o aristotelica, dall'altro intende «studiare le caratteristiche speciali delle idee inconscie»⁴²⁶, con l'obiettivo di giungere a una più approfondita comprensione dei fenomeni psichici nella loro totalità. Ciò che caratterizza il lavoro compiuto da Matte Blanco è proprio una continua oscillazione tra queste due logiche, che s'incontrano dando origine a combinazioni sempre diverse in base ai gradi d'intensità. Si tratta di una proposta radicale, il cui nucleo fondamentale, portato alle sue estreme conseguenze, sembra stabilire l'assoluta impossibilità per l'umano di giungere a una piena consapevolezza del proprio mondo interiore: seguendo i principi della bi-logica, infatti, gli abissi remoti della psiche sono per definizione inaccessibili, perché inevitabilmente destinati a cadere sotto il dominio delle relazioni asimmetriche, fondate sulla separazione e la successione. All'esposizione di quest'antinomia impietosa e irrisolvibile l'autore cileno dedica tutto il suo insegnamento: un disegno per certi aspetti sconvolgente, quello di un mondo logico completamente nuovo, che egli dimostra comunque di accettare pur nella sua indecifrabilità, senza mai nascondere una certa dose d'inquietudine.

Nel proseguire il proprio ragionamento, Matte Blanco afferma che la maggior parte delle contraddizioni scompare se «ci spostiamo in un mondo di dimensioni maggiori poiché cose che sono contraddittorie in termini di tre dimensioni non lo sono

⁴²⁵ P. Bria, F. Oneroso, *Introduzione*, in *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 104.

⁴²⁶ E. Rayner, D. Tuckett, *Introduzione alla riformulazione di Matte Blanco dell'inconscio freudiano e del concetto di mondo interno*, in I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995 p. 11.

necessariamente in termini di dimensioni superiori»⁴²⁷. Il sogno rivela, ancora una volta, una singolare complessità, costruendo la propria dimora nei luoghi più remoti della nostra vita psichica; talvolta, infatti, le immagini oniriche appaiono nebulose, velate, non adeguatamente delimitate. Si pensi, per esempio, a una lastra fotografica in cui sono state scattate diverse foto, una dopo l'altra: l'effetto finale consisterà proprio in una certa nebulosità del contorno⁴²⁸. Vale la pena allora ripercorrere brevemente il sogno di un paziente in analisi, che fornisce alcuni elementi utili per continuare a ragionare intorno al modo di considerare determinati eventi in relazione con lo spazio: il racconto, infatti, sembra invitare il lettore ad accogliere con fiducia la tesi, in apparenza paradossale, secondo cui differenti pensieri onici si sviluppano simultaneamente nelle aree remote dell'inconscio.

Il paziente ricorda di aver sognato una bambina di nome Annie Rooney, in piedi, su un pezzetto di terra, di fronte a una palude con un cane alla sua destra, intento a osservare nella cavità di un albero secolare. Tutto ciò che si può vedere all'interno del tronco è la faccia di un signore anziano, simile al pirata Morgan, protagonista del romanzo *Plan della Tortilla* (1935) di John Steinbeck. L'uomo racconta di trovarsi sulla terraferma, anche se c'è soltanto acqua intorno a lui. Tuttavia, egli non si trova in essa e neppure sulla terra. Nell'osservare il vecchio, il paziente si rende conto che i suoi capelli grigi si sono trasformati improvvisamente nel guscio corneo di una lumaca; nello stesso momento, anche l'albero assume la forma del guscio. A un certo punto, la misteriosa figura scivola nelle cavità dell'albero, lasciando all'uomo la sensazione di essere proprio lui quell'anziano e di poter fare del male alla bambina. Da sveglia, il paziente ricorda nitidamente di aver in qualche modo condiviso un'identità, ma di non essersi mai trovato all'interno dell'albero.

In effetti, ciò che il paziente vede è simultaneamente reale e irreali, proprio come un quadro o un'immagine cinematografica, mentre l'albero e i capelli dell'anziano sono un guscio, nonostante rappresentino allo stesso tempo entità distinte. Nella lettura offerta da Matte Blanco, il sogno mostra dunque una completa mancanza di attenzione per le identità: «esse si fondono e si separano al tempo stesso, sono differenti e sono la stessa cosa»⁴²⁹. Occorre ricordare, ad ogni modo, che la pura immediatezza del sogno è sempre «riorganizzata, già nel suo presentarsi, dalle regole del linguaggio e della narrazione che lo

⁴²⁷ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981, p. 468.

⁴²⁸ Cfr. *ibidem*.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 470.

dicono»⁴³⁰. La logica asimmetrica ricopre inevitabilmente la pura contingenza del sogno, che non può in ogni caso presentarsi alla memoria nella sua forma originaria: il mondo tridimensionale e discreto della coscienza appare, infatti, incompatibile per definizione con l'esperienza della simultaneità. Soltanto nelle regioni profonde della mente può trovare spazio l'idea di una totalità indivisibile, in base alla quale crollano le consuete distinzioni tra interno ed esterno, tra soggetto e mondo, tra persone e cose. Eppure, una traccia di quella tridimensionalità percepita permane nella memoria del paziente: la lucida narrazione del sogno, in questa direzione, ne costituisce una prova. È in gioco, allora, la possibilità di concepire una stratificazione della mente che consente di tenere assieme l'aspetto dividente del pensiero logico con il carattere omogeneo degli insiemi infiniti: se la coscienza conosce il mondo mediante relazioni spazio-temporali, il regno dell'inconscio crea connessioni tra elementi in contrasto, considerando la stessa nei termini di una continuità omogenea. Talvolta, il sogno può rivelare tracce simmetriche ben dissimulate, che appaiono meno perspicue rispetto alle tradizionali connessioni logiche: un'opportuna interpretazione consente, in questo caso, di approfondire il grado d'implicazione del pensiero logico-razionale nell'elaborazione onirica ⁴³¹.

Ciò che in apparenza può sembrare assurdo e insensato, trova quindi una spiegazione se applichiamo il concetto di spazio multidimensionale, che permette di scorgere un'unità nella molteplicità e, al tempo stesso, una pluralità nell'unità. D'altra parte, il paziente e il vecchio sono persone diverse, eppure, in una certa misura, tra loro fluiscono emozioni comuni, che «come un mantello avvolgente fanno di essi un'unità»⁴³². Il concetto di "spazio multidimensionale" mostra così una grande fecondità per il pensiero in generale, costituendo una sfida ambiziosa per la filosofia della mente. A prima vista illogica, tale argomentazione rivela, infatti, una propria coerenza interna, come si evince anche dal celebre romanzo *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni* (1884) di Edwin A. Abbott, menzionato dallo stesso Matte Blanco nelle sue opere e dedicato alla storia di uno studente di un mondo bidimensionale in contatto con un nativo tridimensionale: gli abitanti dell'immaginaria realtà di Flatlandia sono, non a caso, figure geometriche (triangoli, quadrati, pentagoni, esagoni, linee), che si muovono lungo un piano.

Se, per il lettore tridimensionale, in virtù della propria apparente superiorità, tale universo appare bizzarro e ridicolo, analogamente, per l'ipotetico abitante di un mondo

⁴³⁰ R. Màdera, *Il metodo biografico come formazione, cura, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2022, p. 198.

⁴³¹ Per una disamina articolata del sogno e delle emozioni nell'ottica un'applicazione clinica dell'epistemologia bi-logica, cfr. A. Ginzburg, *La stoffa di cui sono fatti i sogni e le emozioni. Per un'applicazione clinica del pensiero di Matte Blanco*, Alpes, Roma 2020, p. 59.

⁴³² *Ibidem*.

multidimensionale, la nostra limitata realtà è osservata con indifferenza. Il volume ha ottenuto un notevole successo soprattutto tra i logici e i matematici, sollevando allo stesso tempo diverse perplessità e obiezioni, tra cui la seguente:

quando si trova davanti una Linea, un flatlandese vede un qualcosa che deve per forza possedere per lo sguardo non solo una certa *lunghezza*, ma anche *spessore* (altrimenti se non avesse spessore non sarebbe visibile), e di conseguenza, gli si obietta, dovrebbe ammettere che i suoi conterranei non sono soltanto lunghi e larghi ma anche, per quanto senza dubbio a livelli infinitesimali, provvisti di *spessore*, o *altezza* che dir si voglia. È un'obiezione plausibile, e pressoché irrefutabile per gli spaziolandesi, tanto che, lo confesso, quando l'ho sentita sollevare per la prima volta non ho saputo cosa ribattere ⁴³³.

Eppure, grazie al suggerimento di un collega, l'autore statunitense riesce a confutare abilmente l'obiezione: se è vero che, nello strano universo di Flatlandia, i residenti ignorano la dimensione dell'altezza, d'altra parte essi stessi non possono esserne consapevoli più di quanto gli abitanti dello spazio siano a conoscenza della propria natura multidimensionale. Il concetto di "dimensione", infatti, implica un ordine, una direzione, una misura, ma le linee di Flatlandia possiedono il medesimo e infinitesimale spessore. Per tale ragione, le loro menti non sono in grado di concepire la dimensione: perfino un ipotetico "micronometro di precisione", spiega Abbott, si rivelerebbe inutile, perché gli abitanti non saprebbero in ogni caso «che cosa o in quale direzione misurare»⁴³⁴. Una dialettica dimensionale, quella messa in gioco abilmente da *Flatlandia*, che indaga i limiti dell'esperienza umana, invitando il lettore a mettere in discussione i propri punti fermi: a questo proposito, alcuni critici hanno intravisto nel libro un'anticipazione della teoria della relatività elaborata da Einstein pochi anni più tardi, che aggiunge il tempo alle tre dimensioni della geometria tradizionale.

Ad ogni modo, lo strano universo costituisce, come ricorda lo stesso autore, un contributo all'arricchimento dell'immaginazione e alla diffusione dell'umiltà nell'eventuale dialogo tra eterogenei sistemi di pensiero, disseminando al contempo indizi utili per un'indagine più ampia sulle forme della conoscenza. A tal proposito, Abbott suggerisce ai propri lettori di trattare con estrema cautela ciò che non è possibile spiegare razionalmente, trovandosi per così dire oltre i limiti dell'esperienza umana: nella parte finale della prefazione alla seconda edizione del volume, invero, egli invita in modo

⁴³³ E. A. Abbott, *Flatlandia*, Adelphi, Milano 1966.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 26.

ironico a non prestare ascolto a coloro che, di fronte a questioni irrisolvibili per la limitata ragione, si rifiutano, da un lato, di credere che le cose non possano essere lette in una determinata maniera, dall'altro «che deve essere esattamente così, e che loro sanno ormai tutto quello che c'è da sapere»⁴³⁵. L'opera offre un punto di partenza per ragionare intorno al problema della conoscenza: come i bizzarri abitanti di Flatlandia non possono concepire la dimensione, allo stesso modo gli umani guardano con sospetto alla possibilità di accogliere quella "totalità indivisibile" che, non rientrando negli spazi delimitati dal pensiero logico, deve inevitabilmente sottoporsi a un processo di traduzione per essere afferrata.

Affiora gradualmente una peculiare concezione del sogno e dell'inconscio, in grado di determinare l'apertura di differenti percorsi interpretativi, che travalicano i confini stessi del panorama psicoanalitico, coinvolgendo ambiti del sapere eterogenei. Si tratta di immaginare un'altra, possibile espansione della teoria bi-logica, fondata sull'intreccio inestricabile tra simmetria e asimmetria: i due modi di essere presenti nell'umano, infatti, sono tra loro incompatibili, eppure co-esistono insieme nel medesimo soggetto. Da questo punto di vista, essi sono «come l'azoto e l'ossigeno nell'aria: insieme e tuttavia separati e mai combinati a formare biossido di azoto»⁴³⁶. Se, da un lato, l'antinomia costitutiva dell'umano pone di fronte all'effettiva impossibilità di raggiungere una completa conoscenza della logica simmetrica, senza scivolare nella psicosi, dall'altro, però, essa stessa ha il merito di estendere la riflessione sul funzionamento della mente oltre un campo d'azione noto, offrendo innovativi elementi di analisi per il dibattito filosofico contemporaneo. Ecco, allora, che la tradizionale dicotomia freudiana tra conscio e inconscio ottiene una diversa configurazione mediante i concetti di simmetria e asimmetria: in altre parole, l'inconscio non rimosso è considerato un unico insieme di strutture bi-logiche, grazie al quale si possono comprendere più a fondo molte rappresentazioni individuali e sociali⁴³⁷.

Pur rivendicando l'importanza del sostrato terapeutico e clinico alla base della teoria bi-logica, Matte Blanco è abile nel metterne in luce al contempo le varie implicazioni filosofiche. Nel presentare al lettore il volume *Pensare, sentire ed essere* (1995), ad esempio, egli lo paragona al personaggio mitologico di Giano Bifronte, custode delle porte, dei passaggi e dei ponti, protettore di ciò che ha un inizio e una fine. Da un lato, infatti, il

⁴³⁵ *Ivi*, p. 28

⁴³⁶ I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995, p. 81.

⁴³⁷ Cfr. I. Matte Blanco, *Sigmund Freud: capostipite di una nuova epistemologia*, in "Rivista di Psicoanalisi", 1986, XXXII, vol.3, p. 340.

libro si compone delle esperienze concrete vissute dai pazienti, delle loro emozioni e dei loro pensieri, dall'altro questi elementi si rivelano preziosi esempi filosofici, intorno ai quali è possibile costruire nuovi percorsi di ricerca ⁴³⁸. Le strutture bi-logiche, infatti, sono innanzitutto il frutto di singolari esperienze biografiche, che lasciano emergere al contempo una valenza speculativa. Da questo punto di vista, utilizzando le parole di Romano Màdera, è la vita con le sue tracce psichiche profonde e inaccessibili a costituire il materiale di partenza per una riflessione più ampia: il carattere singolare di ogni esperienza umana è sempre il risultato di proiezioni, idealizzazioni, ripetizioni del trauma, trasfigurazioni e rimozioni. L'esperienza singolare rimette continuamente in gioco i concetti: d'altra parte, il soggetto che ricorda e racconta la propria storia è sempre «preceduto dalle impressioni del mondo e degli altri, dunque entra in una raffigurazione che è già stata sentita e messa in prospettiva dai gesti, dallo sguardo, dal linguaggio, dalla fantasia di chi lo fa crescere»⁴³⁹. La costante interrelazione tra vita e pensiero costituisce il nucleo fondamentale della pratica analitica che si configura come una vera e propria *talking cure*, fondata sul potere salvifico della parola e della narrazione.

Proprio in questa cornice, s'inserisce l'esplorazione del sogno come spazio multidimensionale, che consente di ampliare l'indagine sulle infinite manifestazioni del modo di essere simmetrico, offrendo una griglia interpretativa per la comprensione dei vari processi di pensiero. Come ricorda Alessandra Ginzburg, è nel mondo onirico che «si manifesta, in modo più evidente, quella che Matte Blanco ha definito la presenza invisibile del modo indivisibile» ⁴⁴⁰. Attraverso un'analisi di tutte quelle alterazioni del ragionamento logico si può giungere a una più articolata comprensione dei processi che regolano il pensiero. Appare evidente, allora, il carattere intrinsecamente creativo, fruttuoso di tale impostazione metodologica: attribuendo una valenza anche agli aspetti emozionali che rendono l'esperienza umana unica nella propria singolarità, la teoria bi-logica permette di osservare la natura eterogenea della vita psichica da un'altra prospettiva, offrendo al tempo stesso una chiave per analizzare il nostro rapporto con il mondo. In questo senso, come ben ricorda Remo Bodei, nonostante le molteplici difficoltà legate a un linguaggio – quello della matematica – ritenuto eccessivamente complesso fino a

⁴³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 82.

⁴³⁹ R. Màdera, *Il metodo biografico come formazione, cura, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2022, p. 45.

⁴⁴⁰ A. Ginzburg, *La stoffa dei sogni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 147.

raggiungere i limiti dell'accessibilità, l'attraversamento della psicoanalisi compiuto dall'autore cileno, «resta un'affascinante e fruttuosa avventura intellettuale»⁴⁴¹.

Lo “scompiglio spazio-temporale” prodotto dal sogno diviene, dunque, una lente originale per continuare a esplorare il legame tra emozione e pensiero, rivolgendo un'attenzione precipua al mondo della creazione artistica. Tale indistinzione propria della confusa logica simmetrica sembra trovare una singolare convergenza nella predilezione giapponese per tutto ciò che appare sfocato, vago e sconosciuto. Questa indistinzione, beninteso, non è sinonimo d'insipienza, ma determina, al contrario, l'apertura di uno spazio d'immaginazione, che genera una risonanza di sentimenti (*yosei*) ed emozioni capaci di assumere tratti infiniti. Si rivela opportuno, allora, soffermarsi più nel dettaglio sul ruolo esercitato delle ombre nell'estetica giapponese al fine di metterne in luce il legame con quella peculiare idea d'immagine e di cinema fondata sul sogno, l'allusione e l'indistinzione.

Il celebre *Libro d'ombra* (1933) di Tanizaki Jun'ichirō, ritenuto ormai un classico non solo dell'immaginario nipponico, ma della letteratura mondiale, costituisce a tal proposito una fonte d'ispirazione. Prendendo avvio dall'analisi di alcuni luoghi avvolti dalle ombre, dai monasteri alle case delle *geisha*, dai templi buddhisti ai ristoranti di Kyoto, dal teatro *nō* agli spettacoli di *bunraku*, Tanizaki elabora quello che si potrebbe definire un vero e proprio elogio dell'indistinzione: se gli occidentali mostrano una predilezione per tutto ciò che è luminoso, gli orientali amano indugiare sui colori dell'oscurità⁴⁴². Si pensi, ad esempio, a quel “mito bianco” legato all'antica Grecia, teorizzato da Johann Joachim Winckelmann nei suoi scritti e rinsaldato dalle celebri lezioni di filosofia dell'arte tenute da G.W.F. Hegel a Berlino. Nella lettura offerta dall'archeologo tedesco, è proprio la potenza del bianco ad attenuare «l'impatto sensoriale della scultura, rendendola eterea e leggiadra»⁴⁴³. Per Tanizaki, al contrario, la bellezza si nasconde nelle infinite sfumature dell'ombra: un'emozione profonda e intima, infatti, è connessa a tutto ciò che appare inghiottito dalle tenebre. Pur riconoscendo i benefici del progresso e dell'illuminazione, l'autore giapponese, nelle ultime pagine del libro, non nasconde al lettore le proprie inquietudini, facendo appello al potere della letteratura e dell'arte in generale per evitare che il ricordo del mondo d'ombra scompaia per sempre nei recessi della memoria.

⁴⁴¹ R. Bodei, *Prefazione*, in I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. XXIX.

⁴⁴² Curiosamente, in origine il titolo in italiano dell'opera di Tanizaki era proprio *Elogio dell'ombra*. L'editore è stato poi costretto a cambiarlo poiché con quel titolo era già stata pubblicata una raccolta di poesie firmata da Jorge Luis Borges. Cfr. G. Mariotti, *Introduzione*, in J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2017, p. VII.

⁴⁴³ F. Iannelli, *Policromia e soggettività nella filosofia di Hegel: i colori della storia e lo sviluppo dello Spirito*, in “Revista Eletronica Estudos Hegelianos”, n. 20, 2015, p. 3.

Vorrei che non si spegnesse anche il ricordo del mondo d'ombra che abbiamo lasciato alle spalle; mi piacerebbe abbassare le gronde, offuscare i colori delle pareti, ricacciare nel buio gli oggetti troppo visibili, spogliare di ogni ornamento superfluo quel palazzo che chiamiamo Letteratura ⁴⁴⁴.

Su questa lunghezza d'onda, nel volume *Stile Giappone* (2002), per esempio, Gian Carlo Salza indaga gli aspetti nascosti della cultura nipponica, ponendo le basi per quella che si potrebbe definire un'estetica dell'indefinito. Nello specifico, lo studioso italiano guarda con ammirazione all'opera di scrittori e romanzieri, tra cui Murasaki Shikibu, Saikaku Ihara, Kawabata Yasunari, Sōseki Natsume, in grado di mostrare il valore di quelle zone grigie in cui domina la realtà sfumata e la penombra. Se, come si è osservato, negli *haiku*, è l'elemento del *kireji* a suggerire infinite possibilità di determinazione, nei romanzi di questi autori sono determinate parole-concetti a condurre il gioco, trasportando il lettore in una situazione d'incompiutezza che fornisce, al contempo, un'occasione per le potenzialità dell'immaginazione. In questo senso, Salza rivendica l'aspetto fecondo, produttivo dell'indistinzione, attraverso la quale è possibile giungere a una più approfondita conoscenza del reale: «per il gioco dei vuoti, reso da nebbie e foschie, le immagini secondarie possono divenire, così, primarie, a seconda delle chiavi di lettura impiegate dall'osservatore e dalle risonanze che egli è capace di produrre nel proprio animo» ⁴⁴⁵.

Sogni veri e propri rappresentano poi il materiale di riferimento privilegiato da gran parte della letteratura nipponica dedicata al fantastico, che affonda le sue radici nel folklore. Quest'ultimo, infatti, è notoriamente ritenuto l'esito di una peculiare mescolanza insulare tra buddhismo e animismo shintoista, comprendendo al proprio interno numerose figure, fantasmi, spiriti e altre creature soprannaturali (*yūrei*, *kami*, *yōkai*, *onryō*), le quali hanno contribuito a creare una determinata percezione della realtà. A tal proposito, Massimo Soumaré ricorda come all'interno di antiche raccolte, tra cui il *Kojiki* (Cronache di antichi eventi, 711-712) e il *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720), siano confluite storie e leggende dalla profonda tradizione orale, che richiamano alla memoria l'abitudine di comunicare con gli spiriti degli antenati mediante il *kotodama* (letteralmente, “spirito insito nelle parole”). Simile espressione, soltanto apparentemente priva di logica, ritrova il suo significato nella convinzione che le parole, in virtù della propria forza creatrice, contengano una valenza spirituale.

⁴⁴⁴ J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2017, p. 66.

⁴⁴⁵ G. C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, p. 58.

D'altra parte, la straordinaria potenza inventiva del linguaggio emerge se si pensa a un termine ampiamente conosciuto in Occidente come *monogatari*, il cui principale significato è “racconto”, “narrazione”. In questa cornice, lo scrittore Inoue Masahiko ricorda precisamente che in origine la parola *mono*, utilizzata per designare cose concrete (persone e oggetti), aveva altresì il significato etimologico di “spirito”, riferendosi in particolare a tutte quelle cerimonie in cui si accoglievano gli spiriti degli antenati e altre figure soprannaturali. Il *monogatari* rappresenta così un'antica forma d'intrattenimento fondata quasi esclusivamente sul potere dell'immaginazione, in grado di esercitare una grande influenza su altre esperienze artistiche, dal dramma del teatro *nō* fino alle invenzioni del *kabuki*. È la forza della parola, in questo senso, a stabilire una connessione tra il pensiero logico e la dimensione del soprannaturale, determinando una reciproca interrelazione tra i due mondi ⁴⁴⁶.

In questa direzione, è possibile, a nostro avviso, parlare di una natura multidimensionale che caratterizzerebbe la stessa lingua giapponese: si pensi, ad esempio, alla grande quantità di omofoni e omonimi presenti, che ne aumentano senza dubbio la complessità, costituendo al contempo un'opportunità per la potenza dell'immaginazione. Così, la parola *hana* può significare sia “fiore” sia “naso”: se, nella lingua scritta, è il differente *kanji* a offrire una chiave d'interpretazione, nella lingua parlata la pronuncia è la stessa ed è soltanto la specifica situazione che permette di stabilire con precisione il significato del termine. Ancora una volta, lo spazio linguistico di riferimento è decisivo per una corretta interpretazione del senso: chi parla, infatti, deve conoscere determinate informazioni sui propri interlocutori. Se, infatti, la grammatica giapponese è abbastanza semplice, non prevedendo, ad esempio, la concordanza di nomi, aggettivi e verbi con genere e numeri, e comprendendo soltanto due tempi (passato e non passato), «ciò che può essere estremamente complicato è invece la scelta del registro da utilizzare: intimo, cortese, di deferenza o di omaggio»⁴⁴⁷.

Proprio la presenza di omofoni riveste un ruolo decisivo nelle rappresentazioni del teatro *nō*, i cui testi consegnano allo spettatore molteplici possibilità d'interpretazione. Similmente al linguaggio della poesia, i brani cantati del *nō* ignorano le associazioni logiche grazie a una sintassi che consente di giustapporre concetti e immagini diverse, giocando sull'ambiguità dei significati di una parola e sui suoni ⁴⁴⁸. Inserita inizialmente

⁴⁴⁶ Cfr. M. Soumaré, *La letteratura fantastica giapponese, antica, moderna e contemporanea*, Lindau, Torino 2023, pp. 12-13.

⁴⁴⁷ M. Mariotti, *La lingua giapponese*, Carocci, Roma 2014, p. 93.

⁴⁴⁸ Cfr. R. Sieffert, *Introduzione*, in M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 65.

all'interno di un panorama prettamente religioso, questa peculiare esperienza artistica coglie nel principio della transitorietà di tutto ciò che esiste uno dei propri tratti distintivi: sia nella sua elaborazione teorica sia nella sua concreta realizzazione, il teatro *nō* esprime l'evanescenza della vita, alludendo all'eterno e all'infinito ⁴⁴⁹. In questa cornice, assume particolare rilevanza il concetto di *yūgen*, inteso generalmente nei termini di una profondità misteriosa, il cui impiego affonda le proprie origini nelle gare di poesia (*utawase*), determinando effetti artistici diversi. Sul piano etimologico, il concetto si compone di due parti: la prima (*yū*) suggerisce inconsistenza, vaghezza richiamando la qualità rarefatta della concretezza fisica, mentre la seconda (*gen*) ricorda un'oscurità talmente profonda che la nostra vista, per quanto si sforzi, non può raggiungere pienamente ⁴⁵⁰.

L'importanza di tale concetto si ritrova anche in altre esperienze artistiche, tra cui la cerimonia del Tè (*sadō*), configurandosi come uno dei suoi principi ispiratori: in virtù della propria natura multidimensionale, la nozione di *yūgen* è notoriamente uno dei più celebrati valori estetici all'interno dell'arte e della poesia giapponese. Come scrive Hisamatsu Shin'ichi, allievo di Nishida all'università di Kyoto, «anche nei saluti e nelle parole scambiate durante la cerimonia del tè, se il loro modo di parlare è appropriato, c'è naturalmente il sapore di *yūgen*»⁴⁵¹. Nella capacità di gradire ciò che è offerto mostrando apprezzamento e ammirazione, nella ricercata e attraente irregolarità delle tazze *raku*, nella lenta preparazione del tè verde *matcha*, si cela l'intima essenza di una prassi che ha nell'eleganza della sobrietà una delle sue più alte aspirazioni. D'altra parte, accanto all'elemento della grazia riscontrabile anche nel linguaggio poetico, è opportuno valorizzare la pregnanza estetica dell'ombra: troppa luminosità non è ben vista nel mondo del Tè, che predilige i contorni sfumati, l'indistinzione, la suggestione.

L'oscurità, in ogni caso, non coincide semplicemente con la tristezza, acquisendo ancora una volta i tratti di una vaghezza che apre infinite possibilità d'interpretazione. Scrive a tal proposito Hisamatsu: «anche nei movimenti per eseguire il rito del tè, deve esserci l'oscurità in cui è inclusa una certa dimensione umbratile. Questo elemento può essere pensato come una seria gravità, eppure il concetto di *yūgen* non si pone in contraddizione con la semplicità»⁴⁵². D'altra parte, come si è osservato, anche nella cerimonia del Tè ci si trova di fronte all'azione del *kire-tsuzuki*: la quotidianità appare al contempo tagliata e rinnovata grazie all'intervento della tecnica sulla natura.

⁴⁴⁹ Cfr. D. Kondo, *The Way of Tea: a symbolic analysis*, in "Man", vol. 20, n. 2, 1985, p. 292.

⁴⁵⁰ Cfr. T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Springer 1981, p. 27.

⁴⁵¹ S. Hisamatsu, *The nature of Sadō culture*, in "The Eastern Buddhist", vol. 3, n. 2, 1970, p. 16 (traduzione nostra).

⁴⁵² *Ibidem*.

L'ampio significato di *yūgen* emerge all'interno di una più generale interpretazione estetica della realtà ordinaria. In questo senso, come ricorda precisamente Toyo Izutsu, anche il mondo in cui ci muoviamo d'abitudine può assumere una sfumatura di *yūgen*, «perdendo la solidità empirica dell'autosussistenza, fluttuando per così dire nell'aria, indicando così la presenza della realtà primordiale e inarticolata che sta alla loro base»⁴⁵³. La percezione estetica implica uno sguardo capace di cogliere l'intima natura dei fenomeni per afferrarli nella loro totalità: da un lato, dunque, il concetto di *yūgen* si presenta come un ideale, un modo di percepire il mondo, dall'altro esso stesso coincide con il fondamento originario della realtà epistemologica riconosciuta da artisti e poeti. In questa direzione, è possibile, a nostro avviso, riscontrare un'affinità con la percezione del mondo dischiusa dal modo indivisibile teorizzato da Matte Blanco: il fine ultimo dell'estetica, infatti, coincide proprio con la possibilità di avvicinarsi a quell'indivisibile infinito che si configura come radice originaria di ogni esperienza del tutto. In questa direzione, il concetto di *yūgen* non è da intendersi solamente alla stregua di un ideale o di un principio ispiratore, ma assume i contorni di una vera e propria esperienza in cui il mondo si offre nella sua realtà inarticolata.

Per quel che riguarda più direttamente il teatro *nō*, il concetto di *yūgen* è al centro delle riflessioni elaborate da Zeami Motokiyo (1363- 1445), autore di una serie di testi dalla vocazione sia pratica sia teorica. Non a caso, nei suoi numerosi saggi, Zeami eleva il fiore a principio ispiratore di tutta la sua poetica: proprio come la breve vita dei fiori di ciliegio ricorda la finitezza dell'esistenza umana, allo stesso modo il teatro *nō* ritrova il suo supremo compimento nell'espressione della transitorietà del mondo. Ed è proprio l'esperienza del transitorio a suscitare in chi osserva una gioia profonda: se, indubbiamente, la contemplazione dei ciliegi in fiore (*hanami*) o della luna d'autunno (*otsukimi*), produce una sensazione di dolce malinconia, essa non deve però essere considerata in termini negativi. È la consapevolezza del carattere unico e non ripetibile di quell'esperienza a determinare l'insorgere di un'emozione dai tratti infiniti, che si rafforza nel momento in cui è condivisa con gli altri. La contemplazione dei fiori, infatti, è un'esperienza sempre uguale e, al contempo, ogni volta diversa: non soltanto i fiori, ma «tutto si trasforma e passa, inclusi coloro che li osservano, li ammirano e condividono insieme il *mono no aware*»⁴⁵⁴.

Una bellezza struggente dunque, quella trasmessa dal *nō*, che, tuttavia, appare come l'esito di una rigorosa elaborazione formale: il fiore di cui parla Zeami, infatti, non si trova

⁴⁵³ T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, cit., p. 27.

⁴⁵⁴ L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, cit., p. 129.

liberamente nel mondo naturale, ma è una ricercata costruzione artistica. Si tratta di un'arte antica e misteriosa, le cui rappresentazioni, in determinate condizioni, possono provocare «nella mente della gente un'emozione improvvisa»⁴⁵⁵. A tal proposito, l'estetica del fiore elaborata da Zeami nel suo itinerario teorico rivela un'attenzione specifica per i processi mentali e le emozioni dello spettatore. All'interno del suo saggio più conosciuto, *Lo specchio del fiore* (Kakyō), ad esempio, egli distingue le rappresentazioni che si richiamano soltanto all'udito e al visivo da quelle che fanno leva anche sulla mente. Se le prime si basano essenzialmente sul piacere dell'occhio, le seconde sono incentrate sull'efficacia dei brani musicali, ma è il terzo gruppo di rappresentazioni a costituire, secondo Zeami, la vetta più alta del *nō*, che rivela aspetti di meraviglia all'interno di una “sobria povertà”.

Per l'autore giapponese, infatti, il teatro oltre a suscitare emozioni, dovrebbe anche stimolare la mente e il pensiero del pubblico: mentre le prime due forme espressive rischiano di provocare un turbamento eccessivo, il *nō* per così dire “intellettuale” è, al contrario, «teatro che concede spazio di riflessione e immaginazione allo spettatore, che consente la possibilità di giudizio»⁴⁵⁶. In ogni caso, è lo stesso Zeami a ricordare che l'emozione autentica si situa ben oltre i limiti della mente: così, ad esempio, nel testo classico cinese *I ching*, si legge *kan* (il carattere ottenuto che significa “emozione”), eliminando nella parte inferiore del carattere l'elemento *kokoro*, il cui significato è “cuore”, ma anche “mente”⁴⁵⁷. A differenza dei modelli occidentali fondati prevalentemente sull'intreccio e la *suspense*, il teatro *nō* è costruito intorno a sequenze che spesso non rispettano il consueto ordine spazio-temporale. Lo sviluppo scenico è in genere caratterizzato dal dialogo tra una persona reale e un fantasma, come si vede nell'opera *Izutsu* (La vera da pozzo), che porta alla massima espressione una simile atmosfera: «sogno e realtà s'intrecciano e s'incontrano, e il coinvolgimento emotivo del pubblico si focalizza ben di più su questo peculiare contesto, che non sullo sviluppo della *pièce* teatrale»⁴⁵⁸.

Anche nel teatro *nō* si assiste, allora, all'intervento del *kire-tsuzuki*, inteso come quel precipuo rapporto tra continuità e discontinuità, che consente a concetti apparentemente in contrasto secondo il pensiero logico di convergere nello spazio scenico. Su questa lunghezza d'onda, Ōhashi intravede la presenza del *kire*, per esempio, nell'incedere lento e

⁴⁵⁵ M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 146.

⁴⁵⁶ Cfr. B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015, p. 64.

⁴⁵⁷ Cfr. M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 173.

⁴⁵⁸ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 26.

innaturale dell'attore sul palcoscenico, un movimento che si configura come il risultato di una pratica lunga e costante. Proprio il palcoscenico, da un lato, appare separato, "tagliato via", dalla realtà quotidiana grazie alla ghiaia (*shirasu*) che, analogamente all'acqua, lo circonda, dall'altro, quello stesso divario è di nuovo colmato mediante l'introduzione di una piccola scala (*shirasu hashigo*), che si unisce alla ghiaia nella parte anteriore. Ecco che, in modo simile alla catarsi, «sacro e profano vengono nettamente separati l'uno dall'altro, ma nello stesso tempo acqua e ponte creano un legame tra i due ambiti»⁴⁵⁹. Un simile intreccio tra continuità e discontinuità si riscontra parimenti nel dialogo tra la persona reale e il fantasma, il cui compito consiste nel condurre lo spettatore all'interno di una realtà onirica e immaginifica.

Un altro esempio, in questo senso, è costituito dalle vesti sfarzose ed eleganti che avvolgono il protagonista della rappresentazione, in contrasto con il carattere spoglio, disadorno del palcoscenico: «sfarzo e semplicità, benché, di fatto, si contraddicano, si compenetrano qui vicendevolmente, e ciò non di meno sono scissi tra loro e pertanto rimangono indipendenti»⁴⁶⁰. Nonostante la ricercata eleganza dei tessuti, gli abiti dell'attore presentano, al tempo stesso, una linea sobria, che richiama la semplicità dello spazio scenico, accentuandone così la profondità. In questa cornice, anche la maschera utilizzata dagli attori del teatro *nō*, particolarmente efficace nel consentire a stati d'animo, tensioni, attaccamenti, pulsioni che si celano negli abissi della psiche di affiorare in superficie, rivela l'importanza del *kire*. Com'è noto, la presenza della maschera costituisce uno degli elementi più rappresentativi del teatro *nō*, il cui utilizzo ne influenza al contempo le tecniche.

Ciò che contraddistingue la maschera è un'essenzialità figurativa, che tuttavia favorisce l'insorgere di una grande espressività, lasciando intravedere differenti sfumature. È proprio l'indefinibilità di tale stratagemma, allora, a determinare la sua potenza espressiva: «l'incanto sottile di queste maschere sta nel loro rappresentare una forma educativa di arte insegnando, come fanno, a stare di fronte ai mutamenti di stato d'animo senza evitarli, anzi accettandone la realtà come via per la conoscenza delle proprie, intime contraddizioni»⁴⁶¹. Grazie a un singolare gioco incentrato sulla rifrazione della luce in base alle inclinazioni, la maschera assume così molteplici configurazioni, lasciando emergere i diversi aspetti dell'esperienza umana. Scrive René Sieffert a proposito della maschera di una giovane donna:

⁴⁵⁹ R. R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 28.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 30.

⁴⁶¹ G.C. Salza, *Stile Giappone*, cit., pp. 54-55.

Essa obbliga a una recitazione molto stilizzata, poiché i giochi di fisionomia realistici ne vengono esclusi. [...] Basta vedere il sorriso dolce, un poco ambiguo, di una maschera di giovane donna, sorriso che, con una leggerissima modifica dell'angolo d'incidenza, si carica di una malinconia grave, per rendersi conto dell'infinita varietà delle sfumature possibili ⁴⁶².

Nel teatro *nō*, la capacità dell'attore consiste dunque nel favorire l'insorgere di emozioni intense nello spettatore grazie all'uso di una maschera. Nel momento in cui la maschera e l'attore si sovrappongono, diventando un tutto indistinto, l'estetica del fiore raggiunge il suo compimento. Per illustrare questo passaggio, Ōhashi si richiama alle opere cosiddette *Kazura*, in cui il ruolo più importante è attribuito proprio a un personaggio femminile. Si tratta per lo più di antichi brani incentrati sulle vicende di una donna, che, giunta all'età della vecchiaia, guarda con nostalgia alla sua bellezza ormai appassita. Secondo il filosofo giapponese, è «nella sovrapposizione fra la bellezza un tempo fiorente e la bellezza ormai sfiorita che appare l'autentico luogo d'origine di entrambe e, pertanto, la vera bellezza»⁴⁶³. Nel presente della donna convive, infatti, anche il suo passato, come lascia intravedere la maschera del *nō*, che ottiene la propria forza espressiva soltanto nel momento in cui è indossata: dissimulando la naturale umanità degli attori, la maschera fa in modo che essi stessi divengano tali.

In questo senso, il fiore di cui parla Zeami nei suoi scritti costituisce un'immagine efficace per descrivere il gioco tra realtà e irrealtà messo in scena nelle rappresentazioni teatrali: «la maschera», afferma Ōhashi, «rende reale una sottrazione di realtà»⁴⁶⁴. Appare evidente, allora, il carattere intrinsecamente multidimensionale del teatro *nō*: tempi diversi si ritrovano a coincidere, confondendosi nello spazio fantasmatico. D'altra parte, nella riflessione di Zeami, l'autenticità del fiore è connessa proprio a ciò che “non si lascia smarrire”: la vita naturale del fiore appare, infatti, tagliata per mezzo dell'arte (*gei*). Il taglio nel flusso consente così di portare alla sua massima espressione l'essenza stessa dell'impermanenza: l'atmosfera rarefatta tipica del concetto di *yūgen* rende reale la bellezza dell'irreale. Il fiore imperituro del *nō* si mostra allora nel mondo multidimensionale dell'arte, acquisendo una più profonda spontaneità, da intendersi nella precisa accezione di *jinen* (“ciò che è a partire da sé). Prendendo in prestito il termine dal panorama buddhista, Ōhashi mette in luce il valore del rapporto di reciproca interdipendenza tra “natura” e “tecnica”. In questa direzione, il concetto di *kire-tsuzuki*

⁴⁶² R. Sieffert, *Introduzione*, in M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 23.

⁴⁶³ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 33.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

rivela ancora una volta la propria gravidanza: la naturalezza del sentimento deve essere tagliata dall'elemento artistico in modo tale da raggiungere una maggiore intensità. Scrive allora il filosofo giapponese:

L'essenza dell'impermanenza diviene visibile nel *nō*, nel momento in cui la realtà del mondo vivente temporale viene vista assieme con il mondo non reale dei morti. Il dolore dell'anziana donna che racconta il passato e il rancore dei guerrieri defunti sono solo forme diverse dell'unico "fiore" che compare come in sogno. «Vita e morte» giocano l'una con l'altra, cosicché la vita non viene intesa come il contrario della morte, né la morte come l'al di là della vita. Il gioco una nell'altra di «vita e morte» viene messo in scena nel *nō* e come gioco del *nō*⁴⁶⁵.

Ed è proprio dall'intreccio fruttuoso tra natura multidimensionale della lingua, elemento del *kire* e teatro *nō*, che occorre partire per sviluppare un percorso di riflessione originale intorno all'immagine onirica, intesa, a nostro avviso, come peculiare idea di cinema fondata sull'indistinzione, la suggestione e l'immaginazione. Un'idea d'immagine, in altre parole, che contiene al suo interno, coppie di elementi opposti e inconciliabili secondo il pensiero logico-razionale: presenza e assenza, vita e morte, realtà e irrealtà. Ontologicamente definita come il luogo in cui presenza e assenza convergono simultaneamente, la settima arte è in grado di mostrare la bellezza dell'irreale attraverso un uso peculiare dell'elemento tecnico, che lascia emergere la natura. In questa direzione, una determinata accezione dell'immagine in movimento si rivela particolarmente proficua per fare emergere il multidimensionale. Grazie al linguaggio del cinema, considerato dal nostro punto di vista come una speciale forma di *kire-tsuzuki*, l'atmosfera evocata dal concetto di *yūgen* acquista una nuova connotazione: nello spazio dello schermo, la naturalezza quotidiana appare rinnovata nella sua forma più viva e profonda. Tale riflessione consente altresì di continuare a interrogarsi su quella precipua "zona d'indivisibile" dischiusa dalle immagini in movimento, i cui tratti distintivi, come si è osservato, appaiono profondamente intrecciati con la teoria bi-logica sviluppata da Matte Blanco.

Se, su un piano prettamente storico-culturale, è stata approfondita l'influenza del teatro giapponese sul cinema – si pensi, ad esempio, al ruolo esercitato dai *benshi*, che prestavano la voce ai vari personaggi e spiegavano le tecniche utilizzate all'epoca delle prime proiezioni – il legame inscindibile tra la natura multidimensionale della lingua,

⁴⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 105.

l'elemento tecnico del *kire* e le potenza immaginifica del *nō* costituisce un punto di partenza per ragionare attorno all'idea di immagine onirica, considerata alla stregua di una forma concettuale che si ripete in alcune opere di autori noti come Kobayashi Masaki, Mizoguchi Kenji e Kurosawa Akira ⁴⁶⁶. D'altra parte, in contrasto con quell'"eccesso d'illuminazione" proprio del mondo occidentale di cui parla Tanizaki nel suo saggio, le variegata esperienze artistiche giapponesi si contraddistinguono per la loro capacità di muoversi all'interno di un reale evanescente, popolato da ombre e fantasmi, un mondo che al predominio della vista, sembra anteporre altre sensazioni: auditive, olfattive, tattili.

Tale caratteristica, come si è osservato a proposito dell'immagine poetica, è attribuibile, a nostro avviso, proprio alla natura polisemica della lingua giapponese e all'opportunità che quest'ultima offre al parlante di ricorrere a un apparato espressivo legato alla circostanza entro cui si svolge la comunicazione. Il carattere combinatorio e multidimensionale della lingua favorisce, infatti, un'indagine sulla potenza dell'immaginazione, che consente di creare intrecci e connessioni impreviste tra le parole. In questa cornice di riferimento, il cinema si configura, ancora una volta, come uno straordinario laboratorio attraverso cui osservare la manifestazione di determinati processi psichici, come ad esempio il lavoro onirico: la tradizionale affinità tra il dispositivo cinematografico e il sogno, a lungo esplorata nel corso del Novecento, diviene, infatti, perspicua quando al montaggio d'immagini si accosta l'elemento narrativo, che si avvale di un sistema linguistico dalla forte vocazione combinatoria e multidimensionale. Così, i confini che separano il sogno dalla realtà si rivelano labili, la cui unità si mostra in un mondo irreal proprio come avviene nel teatro *nō*.

Ecco, allora, che un certo cinema giapponese diviene un'occasione preziosa per fare emergere la potenza dell'immaginazione. Si tratta, in altri termini, di concepire l'idea di un'immagine contraddistinta dalla presenza di sfumature, sovrapposizioni, lunghe pause, paradossi cognitivi, giochi di luci e ombre volti a rendere indistinguibili i confini tra reale e irreal, proprio come avviene nel sogno e nelle profondità della coscienza. Similmente al teatro *nō*, inoltre, una determinata accezione dell'immagine onirica tiene assieme elementi inconciliabili secondo il pensiero logico, ma ricondotti a unità grazie all'intervento del *kire*. L'elemento asimmetrico della rielaborazione formale attuata dal montaggio, presente,

⁴⁶⁶ Nel volume *Japanese Classical Theater in Films* (1994), Keiko I. McDonald indaga l'influenza esercitata dai principali generi teatrali giapponesi (*nō*, *kabuki* e *bunraku*) sulla produzione cinematografica. Prendendo avvio da un'analisi storica, l'autrice approfondisce l'impatto del teatro classico sullo sviluppo della settima arte per poi soffermarsi più nel dettaglio sul legame tra le caratteristiche formali del teatro e la questione dell'adattamento cinematografico. Cfr. K.I. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 1995.

come si è osservato, anche nelle profondità della coscienza, diviene, in questo senso, decisivo per portare alla sua massima espressione quella “profondità misteriosa” insita nel concetto polisemico di *yūgen*. Quest’ultimo, infatti, non si dissolve nel nulla, non scompare senza lasciare traccia, ma si cristallizza nell’immagine in movimento, che ne consente l’espressione in una forma rinnovata. Come scrive precisamente Ōhashi, «l’essenza dell’impermanenza diviene visibile nel *nō*, nel momento in cui la realtà del mondo vivente temporale è vista insieme al mondo non reale dei morti»⁴⁶⁷. Allo stesso tempo, nello spazio del cinema, l’essenza dell’impermanenza è mostrata per mezzo della tecnica artificiale, che rende possibile la presenza simultanea di elementi antitetici secondo il pensiero logico: l’immediatezza del mondo si lascia così osservare grazie alla natura mediata del dispositivo cinematografico, travalicando allo stesso tempo i confini del panorama culturale giapponese per assumere una connotazione universale.

Al pari dell’immagine poetica, anche quella onirica si arricchisce del richiamo a una differente forma d’arte, rappresentata in questo caso dal teatro, lasciando emergere la vocazione all’“impurità” propria del cinema. D’altra parte, come afferma Dario Tomasi, «sin dagli inizi il cinema fu visto in Giappone più come un’estensione del teatro, che non della fotografia»⁴⁶⁸. Il percorso tracciato fino ad ora mostra così l’estrema rilevanza e, insieme, la grande complessità del legame che intercorre tra il dispositivo cinematografico e le altre esperienze artistiche, tra cui la poesia, la pittura, il teatro e la letteratura. Tale intreccio, non deve essere inteso alla stregua di una mera trasposizione, quanto piuttosto, sulla scia dell’itinerario condotto da Ejzenštejn, come “inedita polifonia” tra linguaggi e forme differenti. Riavvolgendo i fili del ragionamento, è allora possibile individuare all’interno della lunga e policroma tradizione cinematografica giapponese una determinata idea d’immagine che racchiude l’ambivalenza dei processi onirici, sfumando i confini tra sogno e realtà, tra presenza e assenza, tra vita e morte.

Se il cinema per sua natura si sviluppa nell’intermezzo tra queste coppie di opposti, l’immagine onirica, propria di una certa tradizione nipponica, può essere considerata un’estrinsecazione della natura enigmatica e paradossale della psiche: gli elementi simmetrici legati alla pura contingenza del mondo, infatti, s’intrecciano con la sua rielaborazione formale. Il *kire* si configura, in questo senso, come una peculiare struttura in cui elementi in contrapposizione entrano l’uno nell’altro e allo stesso tempo appaiono distinti l’uno dall’altro. In questa direzione, non concordiamo pienamente con il pensiero di un autore come Martin Heidegger, che nel saggio *Da un colloquio nell’ascolto del*

⁴⁶⁷ R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 105.

⁴⁶⁸ D. Tomasi, *Il cinema asiatico. L’estremo oriente*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 68.

linguaggio (1988), scritto sotto forma di dialogo tra un giapponese e un interrogante, arriva a sostenere che «il mondo orientale e il prodotto tecnico-estetico dell'industria cinematografica sono tra loro inconciliabili»⁴⁶⁹. Grazie al taglio esercitato dal *kire-tsuzuki*, definito come un intervento della tecnica cinematografica sull'indistinta contingenza del mondo, la profondità misteriosa insita nel tradizionale concetto di *yūgen* acquista una forza espressiva nuova: nelle immagini del cinema l'idea paradossale di una bellezza irreali che si mostra nel reale trova il proprio, concreto fondamento.

4.2 La scrittura del fantasma

L'immagine onirica rivela una straordinaria mescolanza di simmetria e asimmetria: senza ricorrere a particolari effetti speciali, colpevoli, talvolta, di determinare quell' "effetto di risveglio" che si definisce come un'interruzione dello stato para-onirico indotto dal cinema in generale, le alterazioni del ragionamento logico (sogni, visioni e fantasmi) sono mostrate sullo schermo grazie agli elementi propri del linguaggio cinematografico. Se nell'immagine-haiku si assiste a una peculiare elaborazione del legame tra forma e contingenza grazie all'elemento del *kire*, nell'immagine onirica, quest'ultimo, ugualmente presente, assume una configurazione leggermente diversa: è il rapporto dialettico tra ciò che si vede e ciò che è soltanto suggerito a costituire un elemento decisivo. Il montaggio assume, ancora una volta, il significato di una necessaria rielaborazione asimmetrica del materiale empirico, che raggiunge così una più profonda espressione: la naturalezza del mondo, incluso il suo carattere misterioso (*yūgen*), richiede ancora una volta la maestria del *kire* per essere portato alla luce. La vita naturale è così tagliata per mezzo dell'arte, capace di rendere accessibile allo spettatore l'essenza stessa dell'impermanenza. In altre parole, è il ruolo del visibile a costituire un'utile chiave di lettura per ragionare intorno al problema del rapporto tra pensiero logico ed emozione: da questo punto di vista, l'immagine onirica assume i contorni di una più ampia idea di cinema fondata sull'indistinzione.

In ogni caso, tale classificazione non è da intendersi alla stregua di una separazione rigida: le due idee d'immagine (poetica e onirica), infatti, s'intrecciano continuamente,

⁴⁶⁹ M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 2014, p. 95.

mescolandosi tra di loro. In via preliminare, occorre evidenziare come nel cinema classico giapponese, l'indistinzione si ritrovi frequentemente nel genere *kaidan eiga* (letteralmente, film sui fantasmi), in cui l'elemento visivo sembra caratterizzato da una dimensione antinomica: gli incerti confini tra reale e sovrannaturale, infatti, si mescolano reciprocamente, fondendosi e confondendosi. Ad ogni modo, l'immagine onirica, intesa, come si è osservato, nei termini di una costruzione per natura paradossale che si richiama al carattere multidimensionale della lingua giapponese tenendo assieme aspetti inconciliabili secondo il pensiero logico-razionale, travalica i rigidi confini dei generi e si propone come vera e propria forma concettuale.

Il fantasma costituisce un autentico topos della letteratura nipponica, la cui presenza capillare durante il periodo Edo (1603-1868) è legata altresì alla circolazione del fortunato volume dedicato alla storia di Genji. Proprio a quest'ultimo, infatti, si deve il successo riscosso dal genere *hyaku monogatari* (letteralmente, "cento racconti"), che tanto appassionerà il pubblico giapponese negli anni a venire⁴⁷⁰. La tradizione cinematografica legata al soprannaturale, con specifico richiamo alle figure fantasmatiche, ha alle spalle una lunga storia, raggiungendo un primo, grande momento di clamore negli anni Trenta – si pensi, in tal senso, a un'opera come *Shinban Yotsuya Kaidan* (1928) di Ito Daisuke – per poi affermarsi definitivamente tra gli anni Cinquanta e Sessanta grazie ad autori come Nakagawa Nobuo, Shiro Toyoda e Shinoda Masahiro. Nel 1949, ad esempio, si diffonde l'opera *Shinshaku Yotsuya Kaidan* di Kinoshita Keisuke, in cui creature evanescenti tormentano la psiche del protagonista sotto forma d'inquietanti visioni: dopo aver commesso un crimine atroce, un samurai si ritrova a fare i conti con il proprio senso di colpa, fornendo così all'autore l'occasione per una riflessione più ampia sul destino di sofferenza che coinvolge tutti gli umani. La pellicola, infatti, rivela una vocazione intimista, contribuendo a mettere in luce la debolezza della natura umana e la sua transitorietà.

Al 1964, ancora, risale il contributo intitolato *Kwaidan*, firmato da Kobayashi Masaki e tratto da quattro racconti fantastici di Lafcadio Hearn, il cui stile glaciale coincide con un sapiente uso del colore capace di esprimere al contempo una commovente delicatezza. I racconti dell'autore irlandese naturalizzato giapponese si rivelano particolarmente efficaci nel mostrare i confini labili e provvisori di ciò che separa il mondo degli umani dall'universo immaginifico alla base di gran parte della letteratura nipponica. Curiosamente, l'autore, originario dell'isola greca di Lefkada e giunto in Giappone come

⁴⁷⁰ M. Soumaré, *La letteratura fantastica giapponese antica, moderna e contemporanea*, Lindau, Torino 2023, p. 143.

giornalista corrispondente, non vedeva bene. Un incidente avvenuto da ragazzo lo aveva privato della vista da un occhio, eppure una simile difficoltà non ostacola il suo desiderio di cogliere e approfondire tutto ciò che riguarda l'umano. In questo senso, proprio la sua «percezione della realtà da alterata, è divenuta *altra*, rendendolo sensibile a quell'invisibile ricamo che unisce culture diverse sul comune piano del fantastico, attraverso il mito, la fiaba, la leggenda»⁴⁷¹. Si tratta, ancora una volta, di un'opera multiforme, abile nel presentare al lettore occidentale la ricchezza dell'immaginario nipponico, senza tuttavia assimilarlo a un mero orizzonte folkloristico attraverso uno stile schietto, asciutto, quasi documentario, che tuttavia non rinuncia alla potenza dell'emozione.

Un altro lavoro meritevole di attenzione è *La leggenda di Narayama* (Narayama Bushiko, 1958), di Kinoshita Keisuke, che costituisce una nuova variazione sul tema: in questo caso, è l'intera struttura dell'opera a presentare un'atmosfera, per così dire, fantasmatica che richiama gli scenari del teatro *kabuki*. Si tratta di un adattamento dell'eccentrico romanzo pubblicato soltanto pochi anni prima su rivista da Fukazawa Shichirō, autore poco incline agli ambienti intellettuali e accademici, eppure in grado di riscuotere uno straordinario clamore tra il pubblico. Ispirata a un'antica leggenda folkloristica e ambientata in un arco temporale imprecisato, la storia narra le vicende dell'anziana Orin, costretta a recarsi in pellegrinaggio sulla montagna del Narayama per abbandonarsi alla morte, liberando così la famiglia, ridotta in uno stato di estrema miseria, dal peso del suo sostentamento. Pungente e spietato, il racconto dischiude passi di fugace poesia, come quello che descrive lo sconforto provato dal figlio Tatsuhei di fronte alle tragiche sorti della madre. L'avvilimento dell'uomo, che non si rassegna a lasciare la povera Orin in balia dei corvi sulla montagna, è in parte mitigato dall'arrivo della neve: la tempestività con cui il fenomeno sorprende il villaggio è tale da spingere l'uomo a mettersi in cammino per raggiungere la madre, contravvenendo alle norme crudeli che lo impediscono. Seduta su una roccia ricoperta dal candore della neve, la donna non sembra mostrare alcun segno di cedimento, accettando con spirito di rassegnazione l'ineluttabilità del proprio destino. Quella di Fukazawa è senza dubbio un'opera conturbante, illogica, priva dell'umana *pietas* che dovrebbe contraddistinguere ogni relazione, eppure in qualche modo abile nel trasfigurare i recessi della psiche, lasciando affiorare i luoghi più oscuri dell'inconscio⁴⁷².

⁴⁷¹ M. G. Belli, A. Cassini, *Giappone magico*, in L. Hearn *Storie giapponesi di paura*, BUR, Milano 2023, p. 6.

⁴⁷² Cfr. G. Amitrano, *Guardando la luna che splende sul monte Obasute*, in S. Fukazawa, *Le ballate di Narayama*, Adelphi, Milano 2024, pp. 85-115.

In questo eterogeneo panorama, è il capolavoro di Mizoguchi, *I racconti della luna pallida d'agosto* (Ugetsu Monogatari, 1953), a rivelare con estrema efficacia quell'identità contraddittoria tipica dell'immagine onirica. L'opera costituisce un vero e proprio caso di studio per il percorso sviluppato fino ad ora, presentando tutte le principali caratteristiche di quel "modo indivisibile" teorizzato da Matte Blanco, la cui manifestazione negli strati più profondi della coscienza, si mostra, talvolta, sotto forma di divisibilità. Proprio come avviene nelle zone oscure della mente e nei sogni, infatti, la totalità s'insinua ambigualmente, ricoperta da elementi asimmetrici che ne consentono la traduzione. Su un piano prettamente strutturale gli elementi asimmetrici dell'opera sono costituiti dallo stesso linguaggio cinematografico: sebbene la settima arte appaia popolata fin dall'inizio da spettri e personaggi evanescenti, la pellicola di Mizoguchi si propone l'obiettivo di attribuire una forma oggettiva a ciò che per definizione è indistinto, sfumato, privo di sussistenza. Nel rinunciare a utilizzare stratagemmi narrativi ed effetti speciali, come filtri deformanti ed effetto flou, *I racconti della luna pallida d'agosto* fa dunque ricorso a espedienti tecnici atti soltanto a «rendere vero il fantasma e indecidibile la sua distinzione con la realtà»⁴⁷³.

L'opera di Mizoguchi ha ottenuto un notevole successo in Occidente, contribuendo a far conoscere il cinema giapponese nel mondo grazie alla propria capacità di insegnare versatilità e multiformità. I primi ad ammirare le potenzialità dell'autore nipponico sono i critici dei "Cahiers du cinéma": tra questi, Eric Rohmer riconduce le sue immagini all'espressionismo e all'astrattismo, mentre Jean Luc-Godard parla al proposito di realismo⁴⁷⁴. Com'è noto, l'autore di *Adieu au langage* (2014), elabora la propria percezione concettuale delle immagini in movimento: ripetendo la celebre frase "Le cinéma, une forme qui pense", Godard ritiene che il cinema non sia un semplice mezzo di espressione o di narrazione, uno strumento volto a creare rappresentazioni di eventi puramente fittizi, ma possa essere considerato una forma pensante che genera costantemente qualcosa di nuovo. Del resto, secondo l'autore francese, la composizione filmica non è il frutto di una meccanica riproduzione di sequenze, ma scaturisce dal montaggio, inteso come atto generativo di uno schema organico. L'opera di Godard è dunque incentrata sul contrasto tra dualismi concettuali, tecnici, espressivi che trovano un punto di convergenza proprio nel lavoro di montaggio. Quest'ultimo, in accordo con la poetica di Mizoguchi, segue due direttrici operative: in primo luogo, è favorita la scomposizione e la discordanza, in seguito, come nella dimensione onirica, ha luogo

⁴⁷³ R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, Marsilio, Venezia 2022, p. 67.

⁴⁷⁴ Il primo riferimento ufficiale dei "Cahiers du cinéma" a Mizoguchi concerne l'opera *Vita di O-Haru, donna galante* (Saikaku ichidai onna, 1952).

un'opera di condensazione, che riconduce elementi difformi e lontani in immagini dense e riconoscibili.

La ricca produzione di Mizoguchi, segnata da un'attenzione precipua all'universo femminile, non può dunque essere imbrigliata entro rigidi raggruppamenti, ma s'inserisce all'interno di «uno spazio creativo, inconsueto e imprevedibile»⁴⁷⁵. Cionondimeno, la pellicola può essere sicuramente considerata un unicum nel corpus dell'autore: il realismo che contraddistingue le altre opere, da intendersi come desiderio di rappresentare «la vita e i costumi di una data società»⁴⁷⁶, lascia spazio in questo caso a un continuo gioco di luci e ombre, in cui la fascinazione esercitata dalle immagini crea un'atmosfera sospesa, in bilico tra sogno e realtà. Erodendo i confini del visibile, il contributo offerto dall'autore nipponico dischiude orizzonti imprevisi, mostrando al contempo una vocazione universale, che travalica i confini geografici del paese del Sol Levante: l'unità compositiva che contraddistingue *Ugetsu monogatari* favorisce, infatti, un'originale connessione tra la dimensione corporea e quella trascendentale, mostrando sullo schermo le differenti articolazioni dell'animo umano.

Tra le letture critiche dedicate a Mizoguchi, è interessante richiamare alla memoria l'illuminante studio intermediale condotto da Adriano Aprà che prende avvio da un'altra opera dell'autore nipponico, *Storia dell'ultimo crisantemo* (*Zangiku monogatari*, 1939), incentrata sulla vita di un giovane attore di *kabuki*, abbandonato dalla famiglia per aver intrecciato una relazione con una domestica. Ricorrendo a uno strumento ipermediale come il computer, il gruppo di ricerca guidato dallo studioso italiano ha condotto un'originale analisi del testo filmico, che consente di raggiungere una minuziosa conoscenza delle varie inquadrature, rielaborando commenti sparsi offerti dalla critica. Attraverso una tecnica chiamata “stilometria”, che aspira a confrontare i tratti peculiari di quello che genericamente è inteso come stile, il progetto è stato animato dal desiderio di smontare letteralmente il testo filmico per indagarne il funzionamento. Il lavoro ideato da Aprà rappresenta un'altra possibile espansione della teoria bi-logica di Matte Blanco: le immagini in movimento dialogano attivamente con il linguaggio della matematica, consentendo una più complessa interpretazione del reale⁴⁷⁷. Nel nostro lavoro, il pensiero dello psicoanalista cileno è interpretato in una prospettiva prettamente estetica, che attribuisce precipua rilevanza al legame tra infinito e pensiero, considerando sullo sfondo il

⁴⁷⁵ G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*, cit., p. 113.

⁴⁷⁶ T. Hazumi, *Trois interviews de Mizoguchi*, in “Cahiers du cinéma”, febbraio 1961, n. 116, p. 21 (traduzione nostra).

⁴⁷⁷ A. Aprà, *Per un'analisi intermediale di Zangiku monogatari*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, cit., pp. 126-132.

linguaggio della matematica. Nell'epoca segnata dallo sviluppo dell'intelligenza artificiale, in ogni caso, la ricerca condotta da Adriano Aprà apre interessanti prospettive di studio, offrendo elementi fruttuosi nell'ottica di un'indagine più ampia sul rapporto tra parola e immagine.

La pellicola di Mizoguchi trae origine dalla raccolta *Racconti di pioggia e di luna* (1768), pubblicata dallo scrittore del Giappone premoderno Akinari Ueda, il cui nome è spesso accostato al genere *ukiyozōshi* (racconti del mondo fluttuante). Il volume si compone di otto racconti che, in parte, riprendono spunti e suggestioni offerte da antiche storie cinesi raccontate all'epoca della dinastia Tang, in parte se ne distaccano, lasciando emergere uno stile originale in cui predomina l'ambiguità grazie all'uso di allusioni, omissioni e anticipazioni. D'altra parte, come ricorda Maria Teresa Orsi, Akinari si rivela particolarmente abile nel calare situazioni e personaggi appartenenti al mondo cinese nel Giappone a lui contemporaneo, mettendo in scena una trasposizione perfettamente coerente con il periodo storico e il panorama sociale dell'epoca. In questa direzione, le storie narrate attingono al materiale preesistente rivelando elementi di originalità, tra cui proprio le atmosfere fantastiche: alcune volte, al centro delle vicende vi sono figure scomparse che riprendono sembianze umane per fare ritorno nel mondo dei mortali, altre volte, i personaggi mostrano fin da subito una certa ambiguità, lasciando il lettore nel dubbio se si tratti di esseri umani o di creature soprannaturali ⁴⁷⁸.

Segnatamente, il cineasta giapponese si rivolge all'opera di Akinari selezionando due brevi componimenti: *La casa fra gli sterpi*, incentrato sulla storia di un uomo che, tornato a casa dopo anni di vagabondaggio, si ritrova di fronte allo spettro della moglie e *La passione del serpente* dedicato alle peripezie di un giovane aristocratico vittima di un demone dalle sembianze umane. Entrambi i racconti raggiungono un discreto successo nel Giappone dell'epoca, tuttavia è grazie al successivo lavoro di unificazione e adattamento realizzato da Mizoguchi che ottengono un vero e proprio riconoscimento: la grande prerogativa dell'opera consiste proprio nel restituire allo spettatore sentimenti ed emozioni profondamente umane, ricorrendo in maniera creativa a elementi appartenenti al mondo del soprannaturale. In questo senso, il titolo della pellicola allude a una stagione dell'anno, facendo leva altresì sugli aspetti emotivi e poetici a essa connessi: il passaggio dal testo scritto all'immagine filmica deve essere intesa, allora, nei termini di una rielaborazione

⁴⁷⁸ Cfr. M. T. Orsi, *Introduzione*, in U. Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Marsilio, Venezia 2001.

delle atmosfere presenti nei racconti più che come una sterile ripresa degli elementi letterari ⁴⁷⁹.

La pellicola di Mizoguchi continua a offrire importanti elementi di riflessione per ragionare sulla potenza espressiva delle immagini cinematografiche, idonee, in determinati momenti, a «far vedere ciò che non si mostra» ⁴⁸⁰. L'unità compositiva che contraddistingue *I racconti della luna pallida d'agosto* rivela un'originale sinergia tra la dimensione corporea e quella trascendentale, rispecchiando in un'atmosfera allegorica, severa, ricercata e dalla forte vocazione redentrice, le complesse articolazioni dell'animo umano. Nel rivolgersi alla tradizione buddhista, che intravede nel tempo l'evoluzione interiore di un flusso costante di dolori e desideri, passati e presenti e accogliendo una peculiare concezione spaziale che si ricompone nel procedere delle immagini, il film «ricorre a figure dirompenti e insieme vitali, in un persistente movimento di coscienza che rivela una pregnante carica narrativa»⁴⁸¹. Attraverso il riferimento alla teoria bi-logica, è, dunque, possibile analizzare in profondità l'ambivalenza che pervade l'opera nel suo insieme al fine di giungere a una più accurata comprensione della stessa. D'altra parte, le due differenti rappresentazioni del fantasma dischiudono al contempo una dimensione cognitiva, che permette di riflettere su determinati processi psichici.

Nel silenzio della notte avvolta dalla nebbia, una piccola imbarcazione solca le acque del lago Biwa. Il gruppo di personaggi sulla barca scorge all'orizzonte un'altra sagoma, che in un primo momento sembra rivelare l'avvicinamento di un veliero fantasma. In realtà, si tratta di una comune canoa, al cui interno un pescatore in fin di vita esorta il gruppo a stare in guardia dalle aggressioni dei pirati. Per il vasaio Genjurō partito dal villaggio d'origine dilaniato dalle guerre civili con l'obiettivo di vendere le proprie ceramiche, tale apparizione si configura come un presagio degli eventi che, di lì a poco, sconvolgeranno il suo viaggio. È l'inizio di un percorso cinematografico capace di condurre lo spettatore in una zona d'indistinzione, in cui i confini tra luce e buio, certezza e incertezza, presenza e assenza, visibile e invisibile, diventano labili, mescolandosi reciprocamente.

Il protagonista incontra il primo fantasma al mercato presso il quale si trova per vendere le proprie ceramiche: accompagnata dall'anziana domestica, Lady Wakasa compare improvvisamente davanti ai suoi occhi, invitandolo a seguirla nella propria dimora. Nonostante il volto della principessa riveli fin dall'inizio un'espressione statica, che richiama alla memoria le maschere del teatro *nō*, la sua natura corporea non sembra poter

⁴⁷⁹ J.-P. Jackson, *Les contes de la lune vague après la pluie. Etude critique*, cit., p. 26.

⁴⁸⁰ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, cit., p. 282.

⁴⁸¹ G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*, cit., p. 107.

essere messa in discussione. La macchina da presa, infatti, conferma l'esistenza della sua presenza, senza instillare nello spettatore il dubbio che possa trattarsi di una visione immaginaria o un abbaglio. Nel momento in cui il vasaio arriva a palazzo Kutsuki, un'antica residenza nobiliare ormai in stato di abbandono, il sole è già tramontato, ma non è ancora sopraggiunta l'oscurità della notte: è l'ora del crepuscolo, in cui i cambiamenti prodotti dalla diffusione e dalla rifrazione dei raggi solari creano un'atmosfera soprannaturale. A tale proposito, come scrive precisamente Giacomo Calorio, «la natura fantastica del crepuscolo, nel folclore giapponese direttamente connesso alla comparsa di mostri e spiriti, è tale proprio perché si colloca in un tempo indistinto, nel quale vanno a sfumare due categorie nette come il giorno e la notte»⁴⁸².

Varcata la porta di accesso alla residenza, Genjurō oltrepassa altresì il confine simbolico che divide il mondo degli umani da quello degli spettri, l'esperienza concreta dall'universo onirico e immaginifico in cui è immersa Wakasa. Scomparsa del tutto la luce solare, anche la vecchia residenza abbandonata inizia ad assumere un'altra conformazione: sono le candele accese una dopo l'altra dalle fedeli ancelle della principessa ad animare la villa, rendendola apparentemente più luminosa e accogliente per il visitatore. Nelle immagini successive, il vasaio è introdotto nell'universo onirico della principessa, il cui fascino ammaliante sembra al contempo rivelare un tratto oscuro e impenetrabile che rimanda alla sua natura fantasmatica. Sono gli elementi stilistici tipici del teatro *nō* (musiche, abiti, messinscena) ad accrescere questa sensazione, rivelando una dimensione spazio-temporale sospesa ed evanescente, del tutto simile a un sogno⁴⁸³. In effetti, come osserva Jean-Pierre Jackson, nel trattamento di Wakasa, sia sul piano estetico sia dal punto di vista del comportamento, è evidente l'utilizzo da parte di Mizoguchi delle atmosfere che contraddistinguono il *nō*⁴⁸⁴. Ad ogni modo, l'autore non intende servirsi dell'opera di Akinari per illustrare semplicemente il mondo del teatro e i suoi diversi elementi narrativi. Si tratta, al contrario, di concepire una peculiare forma cinematografica, in cui elementi contraddittori secondo il pensiero logico convergono: il concetto polisemico di *yūgen*, in questo senso, traduce una vera e propria idea d'immagine, che rivela l'essenza dell'impermanenza grazie all'intervento degli strumenti tecnici.

La macchina da presa riprende dunque i due personaggi intenti dapprima a trovare refrigerio nelle acque termali di una sorgente e poi distesi sull'erba per un picnic: il vasaio

⁴⁸² G. Calorio, *Il gusto del crepuscolo: Ugetsu Monogatari e il fantastico giapponese*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, il Castoro, Milano 2009, p. 205.

⁴⁸³ Cfr. I. Yomota, *Mizoguchi e l'immaginazione nei racconti premoderni*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, il Castoro, Milano 2009, p. 146.

⁴⁸⁴ Cfr. J.-P. Jackson, *Les contes de la lune vague après la pluie. Étude critique*, cit., p. 27.

appare prigioniero dell'ammaliante fascino di Wakasa, tanto da arrivare ad affermare che, se anche la principessa fosse la reincarnazione di qualche spirito diabolico, a lui non importerebbe proprio niente. Gli aspetti asimmetrici garantiscono, ad ogni modo, l'apparente naturalezza della sequenza: il patto di fiducia con lo spettatore ancora una volta non sembra poter essere messo in discussione. Prendendo le distanze dal racconto di Akinari, Mizoguchi decide di non trasformare il personaggio femminile in un serpente, attribuendole invece i tratti del fantasma. D'altro canto, come scrive Yomota Inuhiko, la principessa «non insegue il protagonista a casa, non ricorre a maledizioni soprannaturali, non s'impadronisce di altre persone»⁴⁸⁵. Eppure, nell'espressione immobile, nei tratti enigmatici, nei movimenti automatici che richiamano alla memoria la bambola Olimpia protagonista del racconto *L'uomo della sabbia* (1915) di E.T.A. Hoffmann, è racchiusa l'impossibilità di stabilire se si tratti veramente di un essere umano. La figura misteriosa di Wakasa sembra, allora, condensare i principali tratti del perturbante indagato da Freud, sfiorando la barriera invisibile che separa il mondo naturale dall'universo onirico e immaginifico. Nel celebre saggio del 1919, *Il Perturbante*, lo psicoanalista austriaco riflette su una determinata esperienza umana, provocata da quelle manifestazioni letterarie e artistiche in generale che insistono sul tema del sovrannaturale e dello spaventoso.

Il punto di avvio della ricerca condotta da Freud risiede, infatti, nello studio di determinati espedienti letterari, che pongono il lettore di fronte a quella specie di "paradosso cognitivo", nel quale egli stesso non sa dire se i personaggi del racconto siano esseri umani o meno. Nel riferirsi soprattutto a figure di cera, bambole ingegnose e automi, Ernst Jentsch fu il primo a introdurre il concetto di perturbante, esprimibile, appunto, nell'incertezza di comprendere se un oggetto in apparenza animato sia effettivamente tale o, in alternativa, se un oggetto inanimato possa, in qualche modo, essere dotato di vita autonoma⁴⁸⁶. Per descrivere questo fenomeno, Freud compie un'analisi linguistico-etimologica del termine *unheimlich* (perturbante) che, sul piano semantico, si pone in antitesi con l'aggettivo *heimlich* (da *heim*, casa), il cui significato letterale è "domestico, familiare", alludendo a un senso di agio e di sicura protezione. Proseguendo nella sua indagine, lo psicoanalista austriaco si rende conto, tuttavia, che tra i significati traslati di *heimlich*, presenti all'interno del dizionario redatto dal lessicografo Daniel Sanders, compare anche quello di "tenuto in casa, nascosto, celato".

La ricerca etimologica compiuta da Freud mette in luce la mancanza di univocità del termine *unheimlich*, che appartiene a due differenti cerchie di rappresentazione: «quella

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ Cfr. S. Freud, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 277.

della familiarità e dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato»⁴⁸⁷. Sulla scorta della definizione fornita da Friedrich Schelling, il perturbante sembra allora comprendere tutto ciò che dovrebbe rimanere nascosto, ma che invece per qualche motivo emerge in superficie. In questo senso, Freud sostiene precisamente come non vi sia nulla di nuovo o sconosciuto nel perturbante, considerando quest'ultimo «qualcosa di familiare nella vita psichica fin dai tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione»⁴⁸⁸. Il carattere perturbante di Wakasa è mostrato così nella sua costitutiva ambivalenza: da un lato, la vicinanza e l'apparente affabilità della donna, dall'altro le espressioni del volto, gli automatismi del corpo, lo sguardo imperscrutabile, infondono nello spettatore una sensazione d'inquietudine.

Secondo il critico Felix Martialay, Wakasa può essere considerata una “creatura della lussuria”, rappresentando «un amalgama di fantasia, follia, fascinazione e fuoco»⁴⁸⁹. Allo stesso modo, la sua personalità si contraddistingue per una certa dignità morale traducibile in una capacità di autoaffermazione, idonea a mettere in dubbio l'ordine preesistente. La condotta della principessa, infatti, sfida le norme di comportamento, i costumi e le consuetudini tradizionali, traducendosi in gesti e azioni che non sembrano lasciare spazio ad alcuna resistenza esterna. Il suo modo di apparire è esemplificativo di una manifestazione ultraterrena che suscita al contempo curiosità e spavento, mentre l'aspetto esteriore è direttamente riconducibile al *magojirō*, una tipica maschera *nō*, risalente al XVI secolo che raffigura una giovane ragazza. Emerge, allora, un profilo complesso e risoluto, che «tra il conformismo e la ribellione diviene agente del cambiamento pur non alterando nulla»⁴⁹⁰.

In una delle sequenze più intense e ricche di poesia che il cinema abbia offerto, Genjurō si ritrova davanti al fantasma della moglie, Miyagi. Lo spettatore segue il rientro a casa del vasaio mentre la macchina da presa indugia per qualche istante sui dettagli della stanza buia, che appare tuttavia perfettamente in ordine. Dopo averla chiamata a lungo, egli finalmente scorge Miyagi in ginocchio davanti al fuoco, la cui voce presenta un suono rincuorante e familiare: “Non importa più niente, ora”, afferma la donna senza esitare, interrompendo i tentativi di spiegazione avviati dall'uomo. Con delicatezza, Miyagi invita poi Genjurō a sedersi accanto a lei, porgendogli una coppa di *sake*: mentre il vasaio beve, tenendo tra le braccia il piccolo Genichi addormentato, la donna, in disparte nell'oscurità,

⁴⁸⁷ *Ivi*, p.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 294.

⁴⁸⁹ F. Martialay, *The master Mizoguchi in six critical perspectives: Ugetsu*, in K.I McDonald (edited by), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993, p. 138.

⁴⁹⁰ G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari* di Mizoguchi, cit., p. 110.

piange in silenzio. La sua natura incorporea non è ancora resa nota allo spettatore, che ha l'impressione di vedere il personaggio nella sua esistenza concreta: sono, ancora una volta, gli elementi propri del cinema, i corpi, le luci, i movimenti a ingannare la percezione.

Nelle immagini successive, il protagonista dorme vicino al figlio, mentre Miyagi veglia teneramente su di loro, cucendo davanti alla fiamma ancora accesa. Intanto, i primi bagliori del giorno filtrano tra le crepe del muro, sancendo in modo progressivo il passaggio dal buio alla luce. Ed è proprio al sorgere del sole che lo spettatore scopre la natura evanescente e incorporea di Miyagi: svegliato dal capo del villaggio, Genjurō viene così a sapere che la moglie è stata uccisa qualche tempo prima da un gruppo di soldati in ritirata. In evidente antitesi con le inquadrature precedenti, la macchina da presa svela ora la casa in preda all'incuria, evidenziando come lo spazio domestico sia, in realtà, fatiscente e spoglio. Visibilmente turbato, Genjurō tocca con la mano il posto vuoto, un tempo occupato da Miyagi: la rivelazione della sua natura fantasmatica è dunque compiuta.

Le immagini descritte mostrano innanzitutto una sovrapposizione tra piani spaziali e temporali: lo spazio dischiuso attraverso gli occhi del vasaio rappresenta, infatti, il «luogo del passato-psichico diegetico del protagonista»⁴⁹¹, in grado di stimolare la memoria fino a rendere visibile ciò che non può essere presente. Tale sequenza è segnata da una continua oscillazione tra il vedere e il mostrare, dando origine a un paradigma espressivo che ne esclude ogni forma di automatismo: attraverso un'aspirazione volta a restituire vita al passato, infatti, il visibile e il non visibile s'intersecano e confluiscono in un insieme unitario, dove ogni elemento si confonde con il resto. La vicenda di Genjurō, così, non è solo testimonianza di un'esperienza bi-logica vissuta dal personaggio, ma costituisce una via d'accesso alla bi-logica stessa che si apre allo spettatore. In altre parole, si tratta di un'altra manifestazione cinematografica del “modo indivisibile”, inteso nei termini di una percezione del mondo come totalità assoluta. Una percezione che si manifesta attraverso un'emozione intensa, al cui interno s'insinua qualcosa d'indistinguibile, che il pensiero dividente qualifica come “infinito”. L'emozione, del resto, nel suo stato primordiale può essere soltanto percepita, ma non concepita con gli strumenti propri del pensiero logico-razionale. Prendendo avvio dall'indistinzione che contraddistingue l'emozione, il pensiero logico inizia a individuare tratti comuni tra gli enti: l'accesso al modo indivisibile, in questo senso, costituisce il motore del pensiero. Nel solco del principio di simmetria, infatti, accomunando entità distinte secondo il pensiero logico-razionale, il modo indivisibile appare al tempo stesso come l'origine delle attività di astrazione e generalizzazione, tramite le quali il pensiero umano esprime le proprie potenzialità.

⁴⁹¹ L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, cit., p. 280.

Il pensiero costituisce dunque l'elemento più rappresentativo della logica bivalente, mentre l'emozione è altamente permeata dal modo indivisibile: sospensioni, ellissi, mancanza di caratterizzazioni forti e definite – tutte figure ben note alla letteratura, all'arte e naturalmente al cinema giapponese –, costituiscono un veicolo per il fantastico, grazie alla loro capacità di stimolare l'immaginazione. Ecco che l'opera di Mizoguchi può essere intesa come una straordinaria dimostrazione di questi fenomeni: grazie a una mirabile maestria tecnica, s'intersecano diversi piani di coscienza e il consueto regime del visibile appare depotenziato. In questa cornice, il modo indivisibile analizzato da Matte Blanco costituisce il sostrato fondamentale della bi-modalità pura: solo prendendo le mosse dagli aspetti indivisibili del pensiero, è possibile valorizzare la sua capacità dividente, lasciando emergere come «la scambievole alternativa costituisca il tratto distintivo dell'esperienza umana»⁴⁹².

La scena del ritorno a casa di Genjurō può essere definita un cronotopo, inteso, secondo Michail Bachtin, nei termini di una «interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»⁴⁹³. Tra le pagine del volume *Estetica e romanzo* (1975), egli sviluppa un ampio ragionamento intorno a quel concetto di “tempospazio” che rappresenta una categoria centrale all'interno dell'universo letterario, contribuendo a determinare l'unità dell'opera. Si tratta di un intreccio inestricabile tra due diverse dimensioni, il tempo e lo spazio, in grado di mostrare la natura dei fenomeni nel loro divenire, producendo nuovi orizzonti di senso. In questa direzione, Bachtin intravede la presenza del cronotopo nello stesso tratto mediatore della parola (elementi spaziali sono trasferiti nel tempo), invitando in ogni caso i propri lettori a consultare il volume *Filosofia delle forme simboliche* (1923-29) di Ernst Cassirer per un'indagine più ampia. Nella sua analisi, il filosofo russo prende dunque in esame differenti forme del genere romanzesco in cui simile costruzione concettuale rivela la propria pregnanza: nell'opera di Dostoevskij, ad esempio, il cronotopo assume una connotazione per così dire metaforica, lasciando emergere il valore dell'istante, delle rivelazioni improvvise che s'immettono nel tempo «carnevalesco» della storia, mentre nel romanzo di Tolstoj il cronotopo si ricollega essenzialmente al tempo biografico, che scorre negli interni delle case e delle residenze nobiliari. Scrive allora l'autore:

Nel cronotopo, ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa

⁴⁹² G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari* di Mizoguchi, cit., p. 112.

⁴⁹³ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 231.

artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico⁴⁹⁴.

Nella prospettiva delineata da Bachtin non sembra esserci spazio per le immagini in movimento, eppure il cronotopo trova una magistrale applicazione anche nel cinema. In questo senso, la principale caratteristica di quello che si potrebbe definire un "cronotopo visivo" è, a nostro avviso, riconducibile all'intreccio dei piani spaziali e temporali in un insieme unitario dalla profonda valenza espressiva, come ben dimostra la sequenza del rientro a casa di Genjurō: non appena lo spazio s'immerge nelle trame del tempo, quest'ultimo rende inafferrabile e sfuggente il primo. In altre parole, «lo spazio, da regno del presente, diviene il luogo del ritorno al passato, in un'atmosfera temporale dai contorni sfumati e indefinibili»⁴⁹⁵. Ecco che il vasaio vive un'esperienza al contempo fisica e psichica, rivelando sapientemente l'intima essenza di un processo che, sebbene evidentemente asincrono, può elevarsi a principio generatore di forme e significati: prende piede così la capacità dell'autore giapponese di attribuire una forma a ciò che naturalmente è privo di consistenza corporea.

La rappresentazione dello spazio in Mizoguchi è dunque caratterizzata da un'intrinseca specialità: l'azione omogena della macchina da presa, infatti, attribuisce unità all'immagine, che rivela la propria abilità nel ricucire i lembi tra mondi eterogenei e distanti, come quelli dei vivi e dei morti, mantenendoli comunque identificabili. Come scrive Deleuze, lo spazio è «tanto meno spezzettato in quanto i frammenti in tal modo definiti ne formano il processo di costituzione»⁴⁹⁶. Lo spazio allora non si costituisce semplicemente con la visione, ma con il procedere: l'edificazione della dimensione spaziale avviene nell'opera del cineasta giapponese attraverso il ricorso a *emakimono* (dipinti illustrati su rotolo) cinematografici, tesi a prediligere inquadrature lunghe, profonde e laterali, che offrono allo spettatore un'esperienza evocativa. Sono proprio gli slittamenti di piani contigui a definire l'intensità: la connessione d'immagini variegata produce un intreccio unitario e concentrato rispetto al quale sono lasciate esistere le sue insite differenze.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 232.

⁴⁹⁵ G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari* di Mizoguchi, cit., pp. 112-113.

⁴⁹⁶ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Einaudi, Torino 2016, p. 234.

Com'è noto, nel testo *L'immagine-movimento* (1983), Deleuze ricorre al piano sequenza e alla carrellata per approfondire le tecniche rappresentative di Mizoguchi. Queste ultime, invero, trovano espressione nei movimenti laterali della macchina da presa, che avanza progressivamente, ricordando i tradizionali rotoli giapponesi avvolti su se stessi e distesi in lunghezza. Lo srotolamento degli *emaki* costituisce un'immagine efficace per interpretare la poetica di Mizoguchi, incentrata su una narrazione prevalentemente orizzontale. Pur mantenendo la propria individualità, le sequenze d'immagini trovano, allora, unità e coesione attraverso un divenire continuo, «in un *monogatari* che dipana l'universo intensivo delle differenze»⁴⁹⁷. I fotogrammi fluiscono, dunque, liberamente, senza intoppi, consegnando allo spettatore l'opportunità di sperimentare due differenti visioni: da un lato, infatti, l'*emakimono* rende possibile la percezione della successione nel suo costante divenire, dall'altro esso stesso consente di soffermarsi su ogni singola scena dell'opera.

Nella lunga tradizione nipponica, le scelte legate alla costruzione delle immagini sembrano richiamare alcuni tratti distintivi della religiosità buddhista. L'arte si configura, in questo senso, «come contemplazione, introspezione destinata a svelare il mistero del mondo»⁴⁹⁸. La composizione estetica, in particolare, risente del concetto d'impermanenza, mostrando sullo schermo il vuoto attraverso gli strumenti del cinema: il trascorrere di ogni cosa è reso attraverso un costante movimento della macchina da presa. Il lavoro di quest'ultima, infatti, è dinamico e si contraddistingue per numerosi tagli. Allo stesso modo, è spesso accentuata una messa a fuoco dal primo piano allo sfondo, trasmettendo sottilmente l'idea di transizione. All'interno dell'itinerario svolto fino ad ora, l'elemento estetico-religioso del buddhismo contribuisce a far emergere una visione unitaria della mente umana. Nelle molteplici descrizioni degli stati di coscienza testimoniati dalle esperienze mistiche, infatti, non è mai riconosciuta alcuna discontinuità esistenziale. In altre parole, l'emozione non è considerata diversa dalla mente stessa, costituendo, al pari del pensiero, una sua parte integrante.

Come si è osservato, nel suo percorso di ricerca, Matte Blanco rivolge soltanto brevi accenni alla tradizione mistica occidentale, richiamandosi alla filosofia orientale per la sua capacità di valorizzare gli aspetti non dividenti del pensiero logico, senza tuttavia approfondire ulteriormente la questione. Ebbene, proprio in questo mancato dialogo si riscontra un'originale linea di continuità: per entrambe le prospettive, infatti, vi sono alcune esperienze, come l'arte o la mistica, grazie alle quali è possibile transitare da quelle

⁴⁹⁷ F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante: il "giapponismo" di Deleuze*, Laboratorio dell'ISPF, XII, 2016, p. 21.

⁴⁹⁸ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, cit., p. 14.

condizioni in cui predomina il pensiero logico-razionale agli stati psichici in cui l'unità di misura è l'indivisibilità. Tale approdo costituisce, secondo Matte Blanco, il fine ultimo dell'esperienza estetica, vale a dire la possibilità di raggiungere l'indivisibile infinito pur essendo limitati. Come si è osservato, nei suoi scritti dedicati alla creazione artistica, egli definisce il modo indivisibile nei termini di una percezione del mondo come totalità assoluta, in cui gli aspetti logici del linguaggio vengono meno e il mondo si mostra nella sua contingenza. Allo stesso tempo, nella via dell'arte la naturalezza ottiene una nuova vita per mezzo del *kire*, ossia l'azione del taglio esercitato sulla pura contingenza del mondo.

Nel momento in cui viene a mancare l'operare per distinzioni proprio della coscienza, tutti gli enti si confondono. Nel pensiero buddhista, l'assenza di distinzioni può essere considerata mediante il concetto di "vuoto", inteso non tanto al pari di un'inesistenza delle cose in se stesse (*anattā*), ma come assenza di relazione e dunque come origine di tutti gli enti che popolano il mondo. Secondo il pensiero buddhista, infatti, ogni ente non è dotato di autonomia in sé, ma la sua identità scaturisce da un processo di distacco dal vuoto. In questo senso, il vuoto, inteso nei termini di un'assenza di relazioni, non può essere concepito, ma soltanto esperito attraverso la pratica meditativa. Quest'ultima presuppone l'idea d'impermanenza, centrale nella riflessione estetica giapponese, che invita a considerare tutti gli enti che popolano il mondo destinati al cambiamento e dunque transitori. D'altra parte, come ricorda precisamente Pasqualotto, per il buddhismo zen «non esiste una meditazione per l'arte, una per la vita quotidiana, una per la religione, e via dicendo: la pratica della meditazione conduce a produrre un vuoto che consente a ogni tipo di contenuto di entrare nella mente»⁴⁹⁹.

4.3 Simmetria e asimmetria del sogno

Nella tradizione estetica giapponese, l'ombra riveste un ruolo fondamentale, alla quale si aggiunge il fenomeno del sogno, che permette di ampliare lo spazio dell'immaginazione. D'altra parte, la bi-logica di Matte Blanco è rintracciabile proprio negli spazi del sogno, nell'esperienza mistica e nelle forme della creatività che consentono di accedere a una dimensione priva di confini: il mondo si offre così nella sua totalità, permettendo di sentire

⁴⁹⁹ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, p. 71.

ogni elemento connesso a un altro in una serie infinita d'insiemi. In questo senso, una determinata accezione dell'immagine cinematografica permette allo spettatore di fare esperienza del multidimensionale, ossia di vedere sullo schermo elementi inconciliabili secondo il pensiero logico, che convergono grazie alla natura tecnica della settima arte. Se il rapporto tra visibile e non visibile sembra caratterizzare un certo cinema nipponico, è nell'immagine onirica che si rintracciano elementi peculiari, tratti ricorrenti. In quest'ultima, ogni elemento osservato cela un significato diverso rispetto a quello che emerge dalla dimensione narrativa: movimenti, gesti, giochi di luci e ombre, lunghe pause invitano lo spettatore a cogliere ciò che non è visibile, ma soltanto suggerito. Vale la pena, allora, continuare a esplorare altre declinazioni dell'immagine onirica attraverso alcuni autori che si sono confrontati con il linguaggio del sogno.

Tra le opere che si richiamano direttamente al sogno, ricordiamo la trilogia ambientata in epoca Taishō (1912-1926), firmata da un cineasta ancora poco conosciuto in occidente come Suzuki Seijun. Si tratta di un lavoro dalla profonda vocazione sperimentale, costituito da tre differenti pellicole: *Zigeunerweisen* (Tsuigoinerwaizen, 1980), *Il teatro delle illusioni* (Kagerozā, 1981) e *Yumeji* (1991). Proprio quest'ultima si contraddistingue per l'eleganza della tessitura: sfumature intense prendono il sopravvento sullo schermo, lasciando emergere in primo piano motivi cromatici indefiniti. Ispirata alla vita del pittore e poeta Takehisa Yumeji (1884-1934), le cui malinconiche illustrazioni esprimono la fragilità della vita umana, l'opera ricorre a elementi formali nebulosi e incerti. L'onirica sequenza d'apertura lascia subito presagire una certa inquietudine: in una composizione cromatica che riprende sia il kimono di Yumeji sia i palloni da spiaggia sullo sfondo, un uomo geloso, il cui volto non si vede, spara impietosamente al pittore. La successiva apparizione di Wakiya, marito di una delle sue amanti, a lungo ritenuto morto, permette di cogliere un'inquietante affinità con la misteriosa figura del sogno. Nell'opera conturbante di Suzuki, è la ripetizione costante di motivi cromatici a creare una serie di echi e risonanze dal carattere impreveduto, mostrando allo spettatore l'instabilità dei confini che separano la realtà dai sogni grazie a un montaggio incentrato sul rapporto tra continuità e discontinuità⁵⁰⁰.

All'onirismo è dedicata espressamente anche l'opera *Dormire come sognare* (1986, *Yume miru yō ni nemuritai*) di Hayashi Kaizō, realizzata in bianco e nero. In bilico tra realtà e sogno, la pellicola si configura come un vero e proprio viaggio dell'autore attraverso le stagioni della settima arte per rintracciare stili, codici espressivi e tratti

⁵⁰⁰ Cfr. W. Carrol, *Suzuki Seijun and Postwar Japanese Cinema*, Columbia University Press, 2022, pp. 113-115.

distintivi che ne hanno segnato lo sviluppo ⁵⁰¹. L'originale lavoro di Hayashi è considerato un omaggio alle origini del cinema stesso, senza tuttavia coincidere con una sterile evocazione del passato: la storia, infatti, è letta nella sua capacità di incidere sul presente, creando varchi e connessioni tra le epoche. L'anacronismo, in questo senso, diviene un'opportunità per l'immaginazione: ecco, allora, che il mistero dell'immagine in movimento continua ad affascinare cineasti e spettatori, evocando quelle stesse sensazioni di meraviglia e stupore con cui erano accolte le prime proiezioni. L'opera di Hayashi consegna l'idea di un'immagine contemporanea capace di guardare al passato con spirito critico, al cui interno la storia prende vita grazie a una forma che elude il consueto ordine spazio-temporale.

In questo panorama, s'inserisce un autore tradizionalmente legato al mondo del realismo come Kurosawa Akira, le cui pellicole sono in grado altresì di dare forma a variegati immagini oniriche. Si pensi, a tal proposito, alle oscure visioni contenute nelle opere *L'idiota* (Hakuchi, 1951), basato sull'omonimo romanzo di Dostoevskij, e *L'angelo ubriaco* (Yoidore tenshi, 1948), contraddistinto da una vocazione *noir*. Nel saggio *Noh into film: Kurosawa's throne of blood* (1987), Keiko I. McDonald analizza le convenzioni drammatiche tipiche del teatro *nō* presenti nell'opera *Il trono di sangue* (Kumonosu-jō, 1957), che rivela una particolare affinità anche con la celebre tragedia di Shakespeare, *Macbeth* (1605-1608). L'autrice statunitense ritrova i tratti stilistici del *nō*, ad esempio, nelle sequenze iniziali, in cui il guerriero Washizu e l'amico Miki incontrano un'anziana strega seduta di fronte a un arcolai, il cui canto inquietante mette in guardia dall'assoluta vacuità di tutti gli sforzi umani: la vita è fugace come un fiore. Tale visione può essere considerata una traduzione del concetto di *mujō* alla base di molte opere teatrali, che indica il carattere mutevole e transitorio di tutte le cose terrene ⁵⁰².

Paradigmatica, in questa direzione, è anche l'opera *Sogni* (Yume, 1990), costituita da otto grandi immagini oniriche, introdotte da un breve titolo dal carattere evocativo, che si susseguono una dopo l'altra, proprio come avviene nelle profondità dell'inconscio. In un'intervista, il cineasta afferma che la pellicola non è da intendersi alla stregua di una biografia personale, costituendo piuttosto un'indagine sul sogno inteso come peculiare strumento di espressione:

Non è una sorta di *Amarcord personale*, non intendevo cioè parlare di me, del mio passato in questo film, ma del "sogno" in quanto forma di espressione originale [...]. I

⁵⁰¹ M. R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 266.

⁵⁰² Cfr. K.I. McDonald, *Noh into film: Kurosawa's throne of blood*, in "Journal of Film and Video", vol. 39, n. 1, 1987, p. 67.

sogni traducono desideri e paure in maniera fantastica, in una forma totalmente libera. Nel mio film ho cercato di accogliere la sfida dei sogni che avevo visto...Sugli spunti onirici di partenza ho aggiunto naturalmente una parte d'invenzione ⁵⁰³.

Eppure, come ricorda precisamente Yoshimoto Mitsushiro, diversi saggi e letture critiche hanno contribuito a creare una vera e propria "leggenda biografica" intorno al nome del cineasta nipponico. Tali studi trovano il proprio fondamento nel volume *Un'autobiografia o quasi* (1981), in cui Kurosawa racconta gli eventi densi di significato che hanno scandito la propria esistenza, dalla nascita fino alla sua consacrazione mondiale, avvenuta al festival di Venezia nel 1950 con *Rashōmon*. Un'opera dalla profonda vocazione cinematografica, che appare contraddistinta da una scrittura nitida, asciutta, priva di orpelli, lasciando trasparire al tempo stesso una certa reticenza.

Uno degli aspetti che più colpisce il lettore è sicuramente il forte richiamo di Kurosawa all'infanzia, le cui tracce sono disseminate come tanti tasselli di un unico mosaico in diverse scene delle sue opere: così, ad esempio, il ricordo di un'aggressione subita dai propri compagni di scuola riecheggia con violenza nella prima scena del film *Sanshiro Sugata* (1943), dedicato alla vita esemplare di un campione di judo. Ancora, proprio come il valoroso Kikuchiyo, uno dei guerrieri protagonisti della pellicola *Sette samurai* (*Schinchin no samurai*, 1954), il giovane Akira è costretto a catturare i pesci con le mani. Un altro ricordo concerne la zia Togashi, figura autorevole, la cui severità incute una sorta di timore reverenziale nel nipote. Nell'opera *Rapsodia in agosto* (*Hachigatsu no kyōshikyoku*, 1991), gli ultimi giorni del fratello perduto dell'anziana protagonista Kane rievocherebbero gli ultimi istanti di vita della zia Togashi.

Su questa lunghezza d'onda, Yoshimoto evidenzia come l'intenso legame di Kurosawa con la sorella Momoko (il termine "momo", non a caso, significa pesca) e la loro annuale celebrazione della festa delle bambine (*Hina Matsuri*) non possa che ricordare l'episodio del frutteto di pesche all'interno dell'opera *Sogni* ⁵⁰⁴. Ancora, nell'episodio intitolato *Il tunnel* del medesimo film, sarebbe lo stesso cineasta giapponese ad apparire nelle vesti di un capo plotone che ha perso tutti i propri soldati durante la guerra: la profonda inquietudine del capitano assume, a sua volta, le fattezze di un cane aggressivo che sbuca all'improvviso da una galleria avvolta nell'oscurità.

⁵⁰³ L'intervista compare nel volume di A. Tassone, *Akira Kurosawa*, il Castoro, Milano 2008, p. 126.

⁵⁰⁴ Cfr. M. Yoshimoto, *Kurosawa. Film studies and Japanese cinema*, Duke University Press, Duke 2000, p. 62.

I molteplici richiami biografici presenti nelle opere di Kurosawa invitano a riflettere sul rapporto che intercorre tra arte e vita. Una reciproca corrispondenza che Yoshimoto attribuisce al desiderio del cineasta giapponese di ricomporre, attraverso l'oggetto artistico, ciò che ha sperimentato nella sua esistenza. D'altronde, è lo stesso Kurosawa ad affermare nel volume che «non c'è nulla che parli del suo creatore come la sua opera»⁵⁰⁵. In questo senso, il montaggio non costituisce semplicemente lo strumento che consente di ricondurre a unità tutto ciò che appare confuso, indistinto, privo di connessioni. Al montaggio, anzi, è attribuita parimenti la capacità di richiamare alla memoria frammenti di ricordi dimenticati: «lo sforzo di ricondurre i giorni della sua infanzia alla scuola elementare è assimilato allo scatto di figure a lunga distanza con un teleobiettivo in condizioni ottimali»⁵⁰⁶. D'altra parte, è sicuramente curioso il fatto che la pubblicazione della propria biografia preceda l'ultima pellicola, ritenuta da alcuni critici un autentico testamento spirituale, sebbene lo stesso Kurosawa ne abbia messo in luce il carattere immaginario, profondamente inventivo. In questa prospettiva, tenendo sullo sfondo il dato storico-biografico, illuminante per comprendere a fondo la vita di uno dei più grandi cineasti, l'opera *Sogni* offre altresì indizi preziosi per continuare a riflettere sull'intreccio tra immagine e modo indivisibile attraverso la lente offerta dall'epistemologia bi-logica.

Ricostruire la trama di una pellicola che ha la sua unicità proprio nell'accostamento di sogni, non è impresa semplice: vale la pena, in ogni caso, partire dall'origine, ripercorrendo brevemente i principali elementi narrativi alla base delle otto visioni. L'ultima opera di Kurosawa, in questo senso, può essere considerata un film-sogno, in cui i differenti episodi non sono altro che frammenti di un'unica immagine onirica, sebbene ogni episodio trovi il proprio fine in se stesso. Il primo episodio, *Raggi di sole nella pioggia*, si apre con l'immagine di un bambino che esce da casa sotto la pioggia per avventurarsi nella foresta mentre la madre lo invita a rimanere in guardia: nei giorni di sole e pioggia, le volpi celebrano i loro matrimoni, ma non “sopportano di essere osservate”. In questo scenario immaginifico, eppure non del tutto irrealistico, avviene il disvelamento: le volpi, dotate di poteri magici secondo il folklore giapponese, stanno proprio festeggiando, eseguendo canti e danze rituali. Inavvertitamente, il bambino spezza un rametto, tradendo così la sua presenza. Tornato a casa, la madre lo rimprovera, porgendogli uno spadino da consegnare alle volpi in segno di scuse. Il giovane s'incammina allora verso la casa degli animali, ritrovandosi però in un'immensa distesa di fiori: l'apparizione di un grande

⁵⁰⁵ A. Kurosawa, *Un'autobiografia o quasi*, cit., p. 315.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 67.

arcobaleno lo lascia attonito per qualche istante, prima di proseguire il proprio cammino verso l'ignoto.

Il secondo episodio, *Il pescheto*, appare caratterizzato da coordinate temporali precise: è il 3 marzo e in Giappone si celebra la festa delle bambine. Ancora una volta, tratti asimmetrici tipici del pensiero logico si mischiano con gli elementi appartenenti alla logica simmetrica. In una residenza nobiliare, il protagonista indugia insieme alle sue sorelle di fronte all'altare su cui sono esposte le riproduzioni di tutti i membri della famiglia imperiale. Nel seguire un'enigmatica bambina apparsa all'improvviso, il ragazzo si ritrova ai piedi di un rigoglioso pescheto. Qui si sono materializzati gli spiriti degli alberi di pesco, identici ai membri della casa imperiale, che si mostrano adirati con i genitori del protagonista per aver distrutto il fiorente giardino della propria residenza. Di fronte al sincero dispiacere manifestato dal bambino, l'imperatore s'impietosisce, concedendogli di vedere per l'ultima volta il pescheto in fiore. Al termine dello spettacolo, tuttavia, rimangono soltanto tronchi mozzati da uno dei quali spunta un unico ramo fiorito.

Nel terzo e nel quarto episodio, rispettivamente intitolati *La tempesta* e *Il tunnel*, lo spettatore si trova di fronte a visioni oscure e angoscianti. La prima visione, in particolare, «traduce efficacemente l'incubo della paralisi e del soffocamento»⁵⁰⁷. Durante un'escursione in alta quota, un gruppo di scalatori è sorpreso da una tempesta di neve. Le estreme condizioni atmosferiche mettono a dura prova i membri della cordata, che presto si arrendono a un sonno preagonico: soltanto il capocordata riesce a mantenersi sveglio, ma è chiamato a resistere alle tentazioni di una creatura delle nevi (*yuki-onna*), che tenta di ammaliarlo con il suo fascino. Nel secondo incubo, prendono vita ricordi e sensazioni inquietanti legate alla fine della guerra: un ex comandante si ritrova ad affrontare gli spiriti dei propri soldati, che aspettano ancora di ricevere suoi ordini. Tormentato dai sensi di colpa, l'uomo riesce infine a farli rientrare nel tunnel, ma «si porterà dietro il cane ringhioso del rimorso»⁵⁰⁸.

Il quinto episodio, dal titolo *Corvi*, può essere considerato un omaggio a Vincent Van Gogh e alla storia della pittura in generale. In effetti, all'inizio del sogno, si vede proprio il celebre ponte di Langlois dipinto dall'artista olandese nel 1988 durante il suo soggiorno ad Arles, traendo ispirazione dalle opere di Hokusai. Per comprendere a fondo il significato di questa immagine onirica, vale la pena soffermarsi brevemente sul rapporto che lega Van Gogh al paese del Sol Levante. In una lettera indirizzata al fratello Theo, egli racconta di apprezzare l'arte giapponese per la sua attitudine a studiare “un solo filo d'erba”, che

⁵⁰⁷ A. Tassone, *Akira Kurosawa*, cit., p. 127.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 128.

conduce in seguito a disegnare tutte le piante, e poi le stagioni, i paesaggi, per arrivare infine agli animali e alla figura umana⁵⁰⁹. Nella pittura di Hokusai, il paesaggio perde ogni connotazione strumentale, divenendo pura contemplazione: non si tratta, ad ogni modo, di un'arte volta semplicemente a riprodurre il mondo per come appare, nella sua immediatezza, quanto di un vero e proprio studio, «una pratica interiorizzata al punto tale da diventare essa stessa natura»⁵¹⁰.

A tal proposito, il paesaggio dipinto da Hokusai, costituisce l'esito di un esercizio costante e duraturo, che consente all'autore di affinare la propria tecnica e raggiungere una più profonda naturalezza. Così, ad esempio, la montagna ricoperta dal candore della neve, non è «pura natura, ma natura stilizzata in una forma (*kata*) per mezzo della maestria»⁵¹¹. Proprio a una simile consapevolezza sembra giungere Van Gogh quando enfatizza il valore insito nello studio di un singolo filo d'erba. Ed è su questa convinzione che si fonda anche un certo cinema nipponico in grado di mostrare sullo schermo la profonda contingenza del mondo facendo ricorso a una forma stilizzata: l'immagine poetica di Ozu, lo abbiamo visto, costituisce in questo senso uno degli esempi più rilevanti. Se il cinema di Kurosawa si è poi disseminato in una serie di forme diverse, che rivelano la predilezione dell'autore giapponese per l'avventura e l'azione, l'antico amore per la pittura appare trasfigurato nella sua ultima opera più introspettiva e visionaria. Nella parte successiva, l'allievo Kurosawa insegue nei campi di grano il maestro Van Gogh, troppo concentrato sul suo lavoro per rivolgergli attenzioni, fino a ritrovarsi all'interno dei suoi stessi quadri: una vera e propria costruzione bi-logica, che permette al protagonista di entrare e uscire dalla storia della pittura occidentale grazie agli espedienti tecnici del cinema. Al termine della ricerca, l'uomo scorge il pittore in cima a una collina, mentre un inquietante stormo di corvi neri si alza in volo al suono di uno sparo, rievocando nella mente dello spettatore il celebre dipinto *Campo di grano con corvi* (1890).

Il sesto e il settimo sogno, dal titolo *Fuji in rosso e Il demone che piange*, trasportano lo spettatore in un futuro distopico segnato dalla catastrofe nucleare, che sconvolge l'umanità senza lasciare alcuna possibilità di salvezza. Il primo episodio, in particolare, mostra una violenta eruzione del Fuji, la cui lava distrugge una centrale nucleare costruita proprio alle sue pendici: le persone scappano verso il mare per cercare disperatamente di sfuggire alle nubi radioattive. Nel secondo episodio, il protagonista vaga in una landa desolata popolata

⁵⁰⁹ Cfr. R. De Gaetano, *Il paesaggio del "mondo fluttuante": da Hiroshige ad Ozu*, in "Fata Morgana Web", aprile 2018.

⁵¹⁰ A. Giacomelli, *Lo sbocciare dell'arte. La tecnica e il taglio della natura*, in R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 239.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 40.

da alcuni sopravvissuti, divenuti ormai creature mostruose a causa delle radiazioni e costretti a cibarsi dei propri simili per mantenersi in vita. Nell'ultimo sogno, *Il villaggio dei mulini ad acqua*, sembrano prevalere gli elementi asimmetrici del pensiero. A differenza degli episodi precedenti, infatti, non emergono qui evidenti sovversioni spazio-temporali: scenario, ambientazioni, personaggi sono apparentemente collocati entro i confini della logica bivalente. Ci troviamo, secondo Matte Blanco, in quella dimensione del sogno «in cui è la coscienza a sostituire la realtà indivisibile con singoli eventi specifici che consentono di pensarla»⁵¹². Sebbene l'episodio sia ambientato in un'epoca imprecisata, non si assiste, infatti, a un totale stravolgimento della logica ordinaria: l'impressione di normalità sembra essere rispettata, producendo al tempo stesso un senso di disorientamento nello spettatore.

In un villaggio senza nome immerso nella natura rigogliosa, un visitatore occasionale incontra un anziano abitante – interpretato da Chishū Ryū, attore feticcio di Ozu –, che gli fornisce una serie d'informazioni sulla vita che si conduce in quel posto. Gli abitanti del villaggio, infatti, hanno scelto di ritirarsi dalla civiltà moderna per trascorrere un'esistenza in equilibrio con la natura, seguendo il ciclo delle stagioni. Il vecchio centenario racconta all'uomo come ormai la gente si sia dimenticata di essere parte della natura, trattandola senza rispetto. Appare evidente, ancora una volta, il senso del messaggio ecologico che muove l'intera pellicola di Kurosawa: «se vogliamo uscire dal caos della nostra epoca volgare e suicida, bisogna ritornare alle sorgenti, riscoprire la magia del silenzio, l'armonia con la natura, la saggezza degli illuminati»⁵¹³. In seguito, il centenario si aggiunge al lungo corteo funebre organizzato per ricordare un'anziana donna, suo primo amore di gioventù, che lo aveva abbandonato per sposare un altro: canti e balli accompagnano la processione in un clima festoso. Mentre le acque del fiume continuano a scorrere, il protagonista lascia il villaggio senza voltarsi indietro.

Le immagini descritte rivelano il funzionamento della mente: talvolta, i sogni si mostrano come vere e proprie sovversioni della logica asimmetrica che contraddistingue il pensiero cosciente, altre volte, invece, non contengono variazioni sostanziali delle regole spazio-temporali, lasciando emergere, al contrario, elementi asimmetrici dissimulati. Ci troviamo così di fronte a un unico, grande testo, le cui molteplici implicazioni «sono parzialmente suggerite, oltre che dalle associazioni, dall'opera di tri-dimensionalizzazione compiuta dal sogno che cattura l'entità del modo indivisibile dissimulandola entro un

⁵¹² A. Ginzburg, *La stoffa di cui sono fatti i sogni e le emozioni. Per un'applicazione clinica del pensiero di Matte Blanco*, cit., p. 58.

⁵¹³ A. Tassone, *Akira Kurosawa*, cit., pp. 129-130.

numero inferiore di dimensioni»⁵¹⁴. Il sogno, si potrebbe allora affermare, costituisce una rielaborazione del materiale empirico, che tuttavia richiede a sua volta un processo di traduzione per rientrare nei confini della coscienza. In questo senso, seguendo il percorso compiuto da Matte Blanco, i sogni costituiscono il punto d'incontro tra la logica della coscienza e quella simmetrica.

L'esperienza singolare di Kurosawa, allora, è allo stesso tempo dentro e fuori il cinema. Se la finzione è «la forma attraverso cui le storie possono esistere»⁵¹⁵, anche la scrittura del cinema offre la possibilità di riconfigurare scenari, voci, ricordi e pensieri. Grazie alla peculiare trasfigurazione operata dalla macchina da presa, i sogni, rielaborazioni irreali e fantasmatiche del materiale empirico, ottengono un nuovo senso, si sganciano dall'esperienza personale, moltiplicando i percorsi di lettura. Attraverso il montaggio, infatti, l'immagine onirica si sottopone a un necessario processo di traduzione, acquisendo così una sua universale leggibilità. Come ricorda precisamente Jacqueline Risset, «occorre diffidare dal credere che il film traduca *immediatamente* l'immagine del sogno»⁵¹⁶. Se, infatti, lo schermo riuscisse a riprodurre il sogno nella sua immediatezza, quest'ultima darebbe origine a un'opera del tutto incomprensibile: negli abissi della psiche, infatti, crollano le tradizionali distinzioni tra interno ed esterno, tra parte e tutto, tra persone e cose fino ad arrivare «alla costituzione di quell'unica unità indifferenziata che rende inconcepibile la rappresentazione stessa della nozione di alterità»⁵¹⁷. D'altra parte, il sogno stesso contiene al proprio interno elementi simmetrici dissimulati: talvolta, come si è osservato, il modo indivisibile s'insinua surrettiziamente, travestito da divisibilità.

Affiora, allora, l'idea di un'immagine onirica dalla profonda vocazione bi-logica: gli elementi inconciliabili secondo il pensiero logico e la rielaborazione formale, operata dal montaggio, entrano in connessione, mantenendosi separati, eppure uniti allo stesso tempo. In questo senso, la settima arte si configura, ancora una volta, come un «modo di trasgredire le leggi *normali* dell'espressione, nella sua arditezza figurativa»⁵¹⁸: nello spazio del cinema, infatti, l'impressione di realtà e il sogno convergono senza escludersi a vicenda. I sogni appartengono all'immaginario cinematografico giapponese, rivelando un mondo che emerge dalla sua ombra. L'estremo valore attribuito all'onirismo può essere

⁵¹⁴ A. Ginzburg, *La stoffa dei sogni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 147.

⁵¹⁵ D. Dottorini, *Scritture dell'esistenza. Limonov di Kirill Serebnikov*, in "Fata Morgana Web", settembre 2024.

⁵¹⁶ J. Risset, *Sogno, letteratura, cinema*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, p. 87.

⁵¹⁷ A. Ginzburg, *La stoffa di cui sono fatti i sogni e le emozioni*, cit., p. 57.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 93.

ricondotto alla grande influenza esercitata dal teatro, alla natura multidimensionale della lingua, alle tradizioni letterarie, che offrono una molteplicità di significati diversi, presentandosi come occasioni per l'immaginazione.

Il mondo d'ombra non è uno spazio senza immagini, senza vita, ma è quel fondo indistinto che alberga nel cuore umano, in grado, come scrive Immanuel Kant nell'*Antropologia pragmatica* (1798), di dare origine a «un gioco di rappresentazioni oscure (*ein Spiel dunkeler Vorstellungen*) non del tutto articolabili, ma cionondimeno preziose»⁵¹⁹. Grazie alla natura tecnica della settima arte, un concetto antico, non cinematografico, come quello di *yūgen* acquista una nuova forma, si cristallizza in un'immagine, che tuttavia non lo ingabbia, lasciando fluire le sue infinite sfumature.

⁵¹⁹ F. Iannelli, *Il rivoluzionario solitario. Natura, cultura e moralità nella concezione kantiana del genio* (KU§§ 41-47), in M. Failla, N. Sánchez Mdrid (a cura di), *Le radici del senso. Un commentario sistematico alla «Critica del Giudizio»*, Alamanda, Madrid 2019, p. 238.

Capitolo cinque

L'immagine surrealista

5.1 Scrivere la contingenza: il Neopercezionismo

«Tanto credito prestiamo alla vita – a ciò che essa ha di più precario, la vita *reale*, naturalmente – che quel credito finisce per perdersi»⁵²⁰, scrive nel 1924 André Breton in apertura del suo primo *Manifesto* del Surrealismo. Sono gli anni in cui l'intellettuale francese conduce la propria indagine sulla rivoluzione dell'immaginazione, prendendo in esame differenti esperienze come il sogno, le associazioni libere e la scrittura automatica, ritenuta il “dettato del pensiero”, in contrasto con le forme di controllo esercitate dalla ragione. Sul piano artistico, questa tendenza si traduce in un grande lavoro di sperimentazione visiva, come si evince, ad esempio, dall'opera di Max Ernst, che tematizza l'idea di un linguaggio non convenzionale, in grado di dare espressione ai recessi più reconditi della psiche.

Nel volume *L'inconscio ottico* (1993), Rosalind Krauss pone in risalto il carattere audace di tale attività, che non smette di essere strumento di osservazione, esperimento, ricerca. In questo senso, le famose tavole dei romanzi *collages*, realizzate attraverso un montaggio volutamente dissimulato d'immagini ricavate da opere scientifiche, enciclopedie mediche, cataloghi o racconti illustrati, costituiscono una dimostrazione concreta. In generale, nel lavoro di Ernst sussiste una certa somiglianza tra le immagini artistiche e quelle raffigurazioni che esprimono il contenuto manifesto dei sogni, la cui origine può essere ricondotta freudianamente al soddisfacimento di un desiderio travestito. Le figure dipinte affiorano così sulla tela proprio come nel sogno si compone l'immagine

⁵²⁰ A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 11.

dell'oggetto desiderato, da sempre perduto, perché legato alla mancanza costitutiva del soggetto ⁵²¹.

Com'è ben noto, ciò che i critici contestano a Breton all'interno del primo manifesto è un'eccessiva vocazione realistica, che coincide con l'esigenza di studiare dettagliatamente il modo in cui funziona il pensiero. Nel secondo *Manifesto* (1930), egli rivendica l'importanza del rigore e della sistematicità nel campo della scrittura automatica e dei sogni per eludere il rischio di comporre semplici "pezzi di bravura". Sul piano politico, il progetto del surrealismo s'intreccia con il materialismo storico, cogliendo nell'impegno rivoluzionario un punto di riferimento essenziale. D'altra parte, la critica ha evidenziato come il forte intento contestatorio del movimento alla fine non superi i confini dell'arte, «spostando semplicemente i limiti dei valori poetici pensabili e delle forme consuete di circolazione»⁵²². In questa cornice, s'inserisce un'opera come *L'Amour fou* (1937), tra le cui pagine sono trattati i temi classici del pensiero di Breton – il comportamento lirico, l'attesa, il desiderio – intravedendo nell'esaltazione della *chance* contro le regole dell'abitudine un autentico "imperativo interiore". In particolare, è proprio attraverso il comportamento lirico, che affonda le sue radici nei versi di Apollinaire e l'intuizione poetica, intesa non tanto alla stregua di una forza assimilatrice di tutte le forme conosciute, quanto come entità creatrice di nuove forme, che è possibile fare luce sui simboli immersi nelle tenebre ⁵²³.

Grazie alla propria natura multidimensionale, la teoria bi-logica di Matte Blanco si propone come una lente originale attraverso cui osservare il variegato mondo dell'arte. In questa direzione, alcuni autori hanno messo in luce determinati punti di contatto tra i concetti elaborati dallo psicoanalista cileno e i principi ispiratori del surrealismo. Tali riflessioni, come si vedrà in seguito, consentono altresì di costruire un ponte con alcune peculiari esperienze artistiche che si sviluppano in Giappone nella prima metà del Novecento, dando luogo a un inconsueto collegamento tra Oriente e Occidente. Nel saggio *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica* (2002), Antonio di Benedetto afferma che l'emozione estetica non è mai semplice contemplazione della bellezza, ma è, in una certa misura, turbamento. D'altra parte, per Matte Blanco, il mistero dell'oggetto artistico risiede nella sua capacità di irradiare la nostra esperienza, conchiusa e limitata,

⁵²¹ Ernst utilizza spesso il termine *Übermalung*, "sovrappittura" per riferirsi alle sue opere. Anziché servirsi di un procedimento additivo, le "sovrappitture" procedono per sottrazione: l'artista seleziona i fogli prestampati, rendendone opachi diversi elementi con l'inchiostro allo scopo di ottenere una nuova immagine Cfr. R. Krauss, *L'inconscio ottico*, Mondadori, Milano 2008, pp. 43-46.

⁵²² G. Neri, *Introduzione*, in A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. XV.

⁵²³ Cfr. A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere visive*, in *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 231.

verso l'infinito. Ed è proprio la natura multidimensionale dell'emozione, riconducibile a una simmetria in parte sconosciuta che deve essere necessariamente ricoperta dalla logica asimmetrica per essere interpretata, a presentare un carattere sconvolgente. In questo senso, l'esperienza estetica può essere definita allo stesso tempo piacevole e inquietante poiché, da un lato, «amplifica le nostre capacità percettive», dall'altro «espone la mente a realtà troppo grandi per i suoi mezzi»⁵²⁴.

Seguendo tale ragionamento, Di Benedetto si sofferma in particolare sulle opere di Escher e Magritte per indagare il modo in cui i processi logici della percezione umana possono mutare in virtù dell'emersione di elementi illogici. Tale stato di alterazione è da ricondurre all'affiorare di «una simmetria (inconscio non arginato), che sconfinata nel mondo razionale, asimmetrico, sconvolgendolo»⁵²⁵. Allo scopo di riprodurre questo fenomeno, l'artista olandese costruisce figure e spazi a prima vista equilibrati, in cui il rigore delle regole geometriche non sembra poter essere messo in discussione. Tuttavia, ci si accorge ben presto della trappola percettiva tesa da Escher: il mondo si rivela in realtà del tutto illogico, privo di coordinate precise che lo allontanano dalla confortevole dimensione dell'ordine e della misura. Si pensi, ad esempio, all'opera *Salita e discesa* (1960), al cui interno sono raffigurati dei monaci costretti a salire e a scendere dai gradini senza alcuna possibilità di uscire dall'anello. L'occhio, in questo caso, si sforza di trovare una spiegazione in grado di garantire l'unità dell'opera, ma si scontra inevitabilmente con la molteplicità di piani che la contraddistingue. Paradigmatica, in questo senso, è anche la litografia *Galleria di stampe* (1956), che raffigura un uomo in una galleria mentre osserva la stampa di una nave in un porto. Di fronte all'opera, chi osserva è portato a credere che la figura umana si trovi simultaneamente nella galleria di quadri e all'interno del dipinto stesso: un inganno percettivo, questo, che produce nella mente dello spettatore sensazioni caotiche, mettendo concretamente in discussione i tradizionali processi di contiguità logica che regolano la vita quotidiana.

L'identità contraddittoria costituisce, allora, il cuore del lavoro di Escher, proteso a raggiungere l'infinito attraverso la logica realizzando un'alterazione delle regole spazio-temporali. Come nei sogni, le immagini, pur nella loro confusione, possono contenere elementi realistici, così nel mondo dell'artista olandese è presente un forte grado d'immaginazione, che rivela, allo stesso tempo, diversi livelli di realtà. Scrive a questo proposito Hofstadter:

⁵²⁴ A. Di Benedetto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi mattheblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 75.

⁵²⁵ *Ivi*, p. 81.

In alcuni dei suoi disegni, un unico tema potrà ripresentarsi a diversi livelli di realtà. Per esempio, un livello del disegno rappresenterà chiaramente la fantasia o l'immaginazione; un altro livello potrà rappresentare la realtà. Questi due livelli saranno magari gli unici ad essere esplicitamente raffigurati. Ma la semplice presenza di questi due livelli invita lo spettatore a considerarsi egli stesso partecipe di un altro livello ancora; e così facendo egli si troverà irrimediabilmente impigliato nella catena di livelli che Escher aveva predisposto e in cui, per ognuno dei livelli, c'è sempre un livello più alto, di maggiore "realtà" come pure un livello più basso, "più immaginario"⁵²⁶.

La grande abilità di Escher consiste, dunque, nel costruire scenari sicuramente irreali ma non del tutto immaginari, contraddistinti da una certa ambiguità che provoca in chi osserva una sensazione di spaesamento. D'altro canto, anche nei lavori di Magritte si riscontra l'esigenza di dare espressione a ciò che sfugge ai contenuti riconoscibili del pensiero in modo tale che «mentre abbiamo l'impressione di vedere il mondo com'è, osserviamo, in realtà, senza esserne consapevoli, immagini impastate di sogni»⁵²⁷. Emerge un primo elemento interessante: la simmetria non esercita il proprio dominio soltanto negli stati più profondi della coscienza o nei sogni, ma talvolta è la nostra stessa percezione del reale a essere mescolata con elementi simmetrici. Il mondo si mostra così sotto il filtro della logica simmetrica, che esercita la propria influenza sul nostro sguardo, condizionando comportamenti, visioni, abitudini.

In questa cornice, Di Benedetto si concentra sulla celebre opera *Condizione umana I* (1933), che mette in questione il tema della distorsione percettiva. Il dipinto rappresenta una tela appoggiata su un cavalletto situata davanti a una finestra contornata in alto da un arco e da due tende ai lati. L'originalità della tela consiste nel raffigurare la parte di paesaggio nascosta all'occhio dello spettatore: l'albero dipinto, sostiene lo stesso Magritte in un'intervista, è identico all'albero reale. Si tratta di una doppia visione all'interno dell'opera che invita a fare esperienza della simultaneità: nella mente di chi osserva, infatti, ciò che è reale, ma è nascosto, coincide, sovrapponendosi, con l'immagine raffigurata. Quest'ultima, in linea con la teoria bi-logica, costituisce un itinerario da percorrere per superare il limite imposto dallo spazio tridimensionale. Si disvela così un autentico paradosso che, tuttavia, appare in perfetta sintonia con le regole "altre" alla base della logica simmetrica. Secondo Marcello Turno, il piccolo dipinto sul cavalletto tratteggia

⁵²⁶ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna Ghirlanda brillante*, cit., p.16.

⁵²⁷ A. Di Benedetto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi mattheblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 81.

«una dimensione frattalica del nostro mondo interno, mentre il quadro – espressione del funzionamento dell'inconscio – nel suo insieme rappresenta la difficoltà che un pensiero così articolato è costretto a subire nello spazio della rappresentazione pittorica»⁵²⁸. Da questo punto di vista, l'opera di Magritte rivela la propria abilità nel mostrare il lavoro dell'inconscio, riproducendo il noto fenomeno della condensazione onirica. Nell'*Interpretazione dei sogni* (1899), infatti, Freud evidenzia l'alto grado di compressione che caratterizza i pensieri onirici: la prerogativa del sogno, non a caso, consiste nel condensare molte figure, eventi o persone in pochissime immagini. Tale meccanismo definisce la logica peculiare che regola l'universo onirico, in cui pensieri caotici ritrovano l'unità grazie all'intervento di un solo elemento: nel disprezzare la contiguità logica, il sogno rivela allo stesso tempo «il disprezzo per la limitazione dello spazio tridimensionale»⁵²⁹. Il sogno costituisce allora un campo privilegiato per riflettere su quelle “trasformazioni immaginative”, che richiedono un dispiegamento tridimensionale della realtà multidimensionale dell'inconscio.

Tale processo, come evidenzia precisamente Pietro Bria, pone una questione interessante sul piano epistemologico: se l'emozione ha a che fare con classi più che con individui, si pone per il sognatore il medesimo problema teologico rinvenuto da Meister Eckhart nella dottrina cristiana dell'Incarnazione. Il problema concerne la necessità di rendere accessibile Dio, che non si trova nel tempo matematicamente misurabile, vale a dire nella ragione umana, fondata sulle relazioni logiche e spazio-temporali. In questo specifico caso, afferma Bria, si tratta di «"incarnare" la classe, di farle “prendere corpo” per renderla accessibile al pensiero, alla rappresentazione»⁵³⁰. Si potrebbe allora utilizzare simile chiave interpretativa per rileggere quella sezione dell'*Interpretazione dei sogni*, in cui l'elemento onirico è considerato nei termini di una realizzazione deformata del desiderio. Se è vero che l'inconscio presenta un'analogia con il mondo dell'emozione, il desiderio rimosso, allora, perde i tratti della chiarezza nel momento in cui è richiamato alla memoria tramite l'interpretazione, rivelando una natura intrinsecamente multidimensionale che contiene al proprio interno ciò che «non è stato mai conscio o è “inaccessibile” alla coscienza per motivi di ordine strutturale»⁵³¹.

Per interpretare il sogno, d'altronde, la coscienza deve necessariamente tradurlo nel proprio linguaggio e declinarlo secondo la prospettiva tridimensionale del pensiero

⁵²⁸ M. F. Turno, *Caos Inconscio Arte*, in M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci (a cura di), *Fra ordine e caos. Confronti della ricerca*, Cosmopoli, Bologna 1996, p. 185.

⁵²⁹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 466.

⁵³⁰ M. F. Turno, *Caos Inconscio Arte*, cit., p. 185.

⁵³¹ P. Bria, *Complessità e multidimensionalità nella mente. Una riflessione psicoanalitica*, in M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci, cit., p. 109.

razionale, contraddistinto dal principio logico di non contraddizione. In questa direzione, l'opera d'arte presenta una struttura intrinsecamente ambivalente: da un lato, trovandosi in linea con il sogno, l'inconscio e l'emozione, essa può essere considerata un fenomeno multidimensionale, dall'altro, però, è necessario l'intervento della logica asimmetrica per giungere alla sua concreta realizzazione. L'esperienza artistica consente, in una certa misura, di avvicinarsi a quel "modo indivisibile", inesorabilmente precluso al pensiero umano, fondato sulla contiguità e la successione. Tale è anche la natura dell'esperienza mistica, in cui, secondo Matte Blanco, si ha l'occasione di conoscere emozioni dalla straordinaria grandezza, difficilmente analizzabili però in termini linguistici.

Se consideriamo, invece, alcuni aspetti dell'esperienza religiosa, per esempio l'esperienza mistica, allora ci sembra di trovare delle somiglianze, sia con il processo della creazione artistica, che con il suo prodotto, ossia l'opera d'arte⁵³².

In questa prospettiva, nel volume *Mysticism. Christian and Buddhist. The Eastern and Western Way* (1962), Daisetz Teitaro Suzuki individua un originale punto di contatto proprio tra la mistica cristiana e il buddhismo Mahāyāna, interpretato nella sua declinazione zen, cogliendo nella figura di Meister Eckhart un interlocutore privilegiato. Sebbene lo psicoanalista cileno non citi espressamente il nome del maestro turingio, i molteplici riferimenti alla mistica disseminati nei suoi testi sembrano andare in questa direzione. In apparenza distanti, infatti, mistica cristiana e buddhismo Mahāyāna presentano alcuni elementi di convergenza, offrendo preziosi spunti di riflessione nell'ambito del dialogo inter-religioso. Secondo lo studioso giapponese, è in particolare la nozione di "vacuità", il cui significato è ancora purtroppo molto frainteso nel panorama occidentale, a costituire un punto di partenza essenziale. Se la dottrina buddhista si focalizza sulla vacuità di tutte le "cose composite", lasciando emergere una vocazione metafisica, Eckhart insiste sul significato psicologico del "puro nulla", che consentirebbe a Dio di prendere possesso dell'anima umana senza alcuna resistenza da parte dell'individuo. Come scrive Marco Vannini, la difficoltà maggiore consiste nel «comprendere che il distacco, essendo distacco da se stesso, e con ciò da tutto, spogliando da ogni *hic et nunc*, conduce al *nulla*, e il nulla fa orrore, finché si è legati all'egoità»⁵³³. Il distacco si configura, in questo senso, come la fine di quella tendenza all'appropriazione (*Eigenschaft*), che riconduce ogni azione umana all'amore per se stessi. Portata alle sue

⁵³² I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, cit., p. 100.

⁵³³ M. Vannini, *Introduzione*, in M. Eckhart, *La luce dell'anima*, Lorenzo de Medici Press, Firenze 2024, p. 9.

estreme conseguenze, la tesi sembra invitare l'umano a spogliarsi di tutti i legami, compresa anche la stessa idea di Dio. Tuttavia, sul piano pratico, «lo svuotamento dell'anima che la rende altruistica non può mai essere realizzato completamente senza giungere a una comprensione ontologica della natura delle cose, cioè il nulla degli oggetti creaturali»⁵³⁴.

Nel proseguire la propria argomentazione, Suzuki evidenzia, allora, come la nozione di Divinità, intesa nei termini del “puro nulla” (*ein bloss niht*), teorizzata dal maestro turingio si trovi in perfetta sintonia con la dottrina buddhista della *sūnyatā*, che sostiene la non esistenza intrinseca della realtà. Secondo questa prospettiva, dal vuoto le cose sono esperite «non come rappresentazioni di un soggetto, ma piuttosto nella loro “stessità” o nel loro “essere così” (*tathātā*)»⁵³⁵. In particolare, per Eckhart, la stessa nozione di Divinità trascenderebbe la psicologia: richiamandosi nei suoi sermoni a una luce increata nell'anima, che non è soddisfatta dalla semplice essenza immobile dell'essere divino, egli si propone di raggiungere tale principio, che coincide con quel momento originario in cui non vi è ancora separazione tra Padre, Figlio e Spirito Santo. Scrive a questo proposito Eckhart: «Per entrare in contatto con questa fonte e sapere cos'è, vale a dire, vedere il mio stesso volto anche prima di nascere, devo immergermi nel vasto vuoto del Tao assoluto»⁵³⁶. In questo modo, il maestro turingio mostra una linea di convergenza con il pensiero di un autore come Sant'Agostino, secondo cui esiste una porta celeste per l'anima nella natura divina, dove determinati elementi sono ricondotti al nulla.

Si viene a creare, ancora una volta, una singolare connessione tra Oriente e Occidente al cui interno, mistica e buddhismo s'incontrano idealmente su un terreno comune. In questa prospettiva, il pensiero di Matte Blanco può offrire innovativi elementi di analisi, che aprono un'altra possibile linea di ricerca, ancora poco sviluppata, sui processi della comprensione umana. D'altra parte, è lo stesso psicoanalista cileno ad affermare nel volume *L'inconscio come insiemi infiniti* che «il filone principale se non, forse, la totalità del pensiero filosofico e scientifico occidentale è rimasto, nel corso della sua storia, interessato soltanto agli aspetti divisibili del mondo»⁵³⁷. Ciò che concerne la totalità omogena, il modo indivisibile, l'emozione e la simmetria pare non trovare spazio nell'ordine delle idee occidentali. Al mondo orientale, in effetti, Matte Blanco si rivolge in

⁵³⁴ D.T. Suzuki, *Mysticism. Christian and Buddhist. The Eastern and Western Way*, Collier Books, New York, 1962, p. 19 (traduzione nostra).

⁵³⁵ G. Parkes, *La natura e l'umano ridivinizzato. Temi del buddhismo mahāyāna in Così parlò Zarathustra*, in M. Ghilardi, E. Magno (a cura di), *Sentieri di mezzo. Tra Occidente e Oriente*, Mimesis, Milano 2006, p. 113.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 20 (traduzione nostra).

⁵³⁷ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 396.

maniera rapida tra le pagine della sua opera più conosciuta, senza soffermarsi ad approfondire ulteriormente la questione, alludendo alla propria mancanza di conoscenze in questo campo. Eppure, il “modo indivisibile”, può essere accostato, a nostro avviso, al concetto giapponese di *sono-mama*, che richiama letteralmente l’essere “così com’è delle cose”. Tale costruzione linguistica rimanda, invero, a quell’esperienza della totalità omogenea che, su un piano logico-razionale, appare impossibile da raggiungere per l’umano, il cui pensiero è fondato sulla distinzione e la separazione. Cionondimeno, vi sono alcuni momenti fugaci in cui il mondo si lascia osservare dall’individuo nella sua contingenza o, più precisamente, *sub specie aeternitatis*: si tratta, lo ripetiamo, di un’esperienza paradossale, che d’altra parte riflette quell’antinomia costitutiva su cui si fonda l’intera epistemologia bi-logica.

L’estetica, in questo senso, offre una via da percorrere per fare esperienza della totalità. Come afferma lo psicoanalista cileno, «nell’arte, l’oggetto è così esteso e così molteplice che non può entrare nel circoscritto spazio della visione maculare»⁵³⁸. Differentemente, nell’ambito dei discorsi scientifici, il pensiero inquadra un argomento definito, che può apprendere con precisione: l’oggetto di studio si trova, in questo caso, perfettamente inserito all’interno della visione della coscienza. L’arte contiene in sé l’indivisibile, ossia quel modo di essere che l’intelletto non può esprimere nella sua interezza attraverso il pensiero logico-razionale. Presentandosi come una struttura bi-logica, l’esperienza artistica comprende sia l’aspetto simmetrico (l’individuo è uguale alla classe) sia quello asimmetrico (l’individuo si differenzia da tutti gli altri):

Quando il pensiero cerca di capire l’indivisibile, escogita un modo ingegnoso e tuttavia fallimentare di esprimerlo: descriverlo come se fosse divisibile in infiniti elementi e, quindi, trattarlo come se fosse pensabile⁵³⁹.

Nell’itinerario tracciato da Matte Blanco, l’esperienza estetica determina dunque un’apertura speciale verso l’infinito in virtù del suo inedito legame con i due modi di essere presenti nell’umano. D’altro canto, come si è osservato, l’infinito costituisce un concetto centrale sia per l’arte sia per la scienza: può essere percepito, seppur con tutte le antinomie e i paradossi che ne conseguono, grazie agli strumenti del pensiero logico⁵⁴⁰. In questo senso, il fine ultimo dell’esperienza artistica consiste nell’offrire «un’istantanea

⁵³⁸ *Ivi*, p. 71.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 73.

⁵⁴⁰ Cfr. I. Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 435.

della visione impossibile, in virtù della quale “il meraviglioso”, che si annida tra le sottili pieghe della realtà, può essere scovato, come affermano i surrealisti, dappertutto»⁵⁴¹.

Tra le avanguardie del Novecento, il surrealismo si propone come una chiave di lettura per interpretare i processi inesplicabili della psiche, rivelando la presenza dell'inconscio e dell'imprevisto nello spazio dell'arte. Uno spazio, lo ripetiamo, all'interno del quale vengono meno le consuete distinzioni tra immaginario e reale, visibile e dicibile, passato e futuro. Scrive a questo proposito Maurizio Grande:

La simultaneità sta ad indicare la co-presenza di due o più fenomeni nello stesso istante; la velocità sta ad indicare il tempo impiegato nel compimento di un'azione in rapporto a una misura cronologica. Ciò significa che simultaneità e velocità sono concetti eterogenei poiché è eterogenea l'unità di misura, anche se la dimensione è la stessa: il tempo. Ma l'arte e la tecnologia del XX secolo, soprattutto l'arte, tendono a ridurre le unità di misura convenzionali, facendo coincidere simultaneità e velocità [...]. È il crollo tendenziale dei parametri della temporalità ⁵⁴².

Se il surrealismo e le altre avanguardie hanno inciso profondamente sul panorama artistico e culturale dell'Occidente, sicuramente meno conosciuto è quel movimento di sperimentazione letteraria e cinematografica, nato in Giappone intorno alla prima metà degli anni Venti. Come ricorda Maria Roberta Novielli, in questo periodo nell'arcipelago nipponico si assiste alla nascita di un'originale esperienza di rinnovamento culturale, il cui obiettivo consiste proprio nel dare avvio a «un tipo di narrativa che, dall'astrazione letteraria», sia in grado di giungere «alla contingenza dell'immagine cinematografica attraverso percorsi percettivi individuali» ⁵⁴³. Si rivela opportuno, a questo punto, ripercorrere brevemente la genesi di tale movimento artistico per poi soffermarsi più nel dettaglio su un'altra, possibile declinazione del rapporto tra immagine e parola attraverso la chiave di lettura offerta dall'epistemologia bi-logica.

Nel 1924, nel paese del Sol Levante, lo scrittore Yokomitsu Riichi, insieme ad alcuni colleghi, tra cui Kawabata Yasunari, Kataoka Teppeï e Kishida Kunio, dà avvio alla pubblicazione della rivista *Bungei Jidai* (Epoca letteraria), giungendo, l'anno seguente, alla costituzione di quella che il critico Kameo Chiba ha definito *Shinkankakuha* (gruppo della Nuova Sensibilità, Scuola del Neosensazionalismo o Neopercezionismo, in base alle

⁵⁴¹ Cfr. A. Di Benedetto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, cit., p. 82.

⁵⁴² M. Grande, *Il cinema e le altre arti nel movimento futurista*, in *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003, p. 170.

⁵⁴³ M.R. Novielli, *Cinema e letteratura in Giappone*, in M.R. Novielli, P. Scrolavezza, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia 2012, p. 14.

traduzioni). Si tratta di una nuova prospettiva di studio e di ricerca animata dal desiderio di «scuotere il mondo degli autori affermati»⁵⁴⁴, proponendo istanze di rinnovamento e sperimentazione stilistica sulla scia dei più rinomati movimenti d'avanguardia europei: Dada, Espressionismo, Surrealismo, Cubismo, Costruttivismo. La scuola ha vita breve, promuovendo le proprie iniziative per appena un quinquennio, ma la sua attività lascia una traccia profonda nel panorama artistico e culturale giapponese. In particolare, ciò che contraddistingue la letteratura promossa dalla nuova associazione è un'attenzione speciale rivolta «alle sensazioni e alle reazioni istintive dell'individuo di fronte ai frammenti della realtà»⁵⁴⁵ al fine di giungere a una più vivida percezione del mondo.

Nel sostenere una concezione della letteratura antitetica a quella psicologica e realista, gli autori del “Neopercezionismo” prediligono una scrittura frammentata, capace di dare espressione alle sensazioni fisiche attribuendo alle parole un ritmo musicale. A tal proposito, in un saggio pubblicato per celebrare la nascita della scuola, Kawabata evidenzia come l'immaginazione dei colleghi voli coraggiosamente da un concetto all'altro, esaltando in particolare il ruolo assunto dal ritmo musicale e dalla velocità: «le immagini mentali che entrano ed escono dalla psiche dell'autore lasciano cadere le loro forme nei caratteri scritti in una sequenza un po' disordinata, che sembra aver dimenticato disposizione e selezione»⁵⁴⁶. Lo scrittore giapponese pone così l'accento sulle cosiddette impressioni momentanee e automatiche, mettendo in risalto l'importanza della costruzione associativa. Una riflessione per certi aspetti sorprendente, quella elaborata da Kawabata nel suo saggio, che segue di pochi mesi la pubblicazione del primo *Manifesto* surrealista di Breton⁵⁴⁷. D'altra parte, proprio in questi anni si assiste in Giappone a un marcato interesse per le avanguardie e il modernismo europeo: si ricordano, ad esempio, le traduzioni delle più celebrate opere di autori francesi contemporanei, tra cui Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob e lo stesso Breton. Ad ogni modo, gli scrittori giapponesi non si limitano a osservare da lontano il fermento dei movimenti europei, ma si mettono alla prova con singolari esperimenti letterari che conseguono a una fase di ricerca formale.

Così, ad esempio, nel romanzo *Shanghai* (1931), incentrato sulle vicende di due giapponesi residenti nella caotica metropoli asiatica, Yokomitsu mette in pratica i principi teorici che animano il gruppo, facendo ricorso a una prosa per così dire “sensoriale”, che

⁵⁴⁴ C. Pes, *Due racconti della Shinkankakuha*, in “Il Giappone” vol. 41, 2001, p. 131.

⁵⁴⁵ M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 46.

⁵⁴⁶ Y. Kawabata, *An Explanation of the New Tendencies of Up-and-Coming Writers*, in *Kawabata Yasunari zenshū*, vol. 30, pp. 181-182 (traduzione nostra).

⁵⁴⁷ W. O. Gardner, *New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism*, in “Cinema Journal”, vo. 43, n. 3 2004, p. 67.

intrattiene un legame diretto con il piano della materia vibrante. Particolarmente rilevante, in questa direzione, è il contributo offerto da Kawabata, che rivendica la possibilità di rappresentare il mondo fisico attraverso un linguaggio dalla grande potenza visiva all'interno dei racconti brevi – si pensi, ad esempio, alle raccolte *Romanzi e racconti* (2003) e *Racconti in un palmo di mano* (2002) – fino ad arrivare all'ultimo romanzo rimasto incompiuto, *Denti di leone* (Tanpopo, 1972), ambientato proprio in una clinica psichiatrica. In bilico tra l'oggettività della narrazione e la frammentarietà del ricordo, l'intera poetica di Kawabata conserva l'intensità delle riflessioni sviluppate nell'ambito del Neopercezionismo.

L'ultima opera dello scrittore giapponese presenta una struttura visionaria, che accentua le sensazioni dei personaggi dando origine a un inconsueto intreccio tra sogno ed esperienza concreta. In questa dimensione senza tempo, i pazienti di una clinica psichiatrica comunicano con il mondo esterno facendo risuonare per cinque volte le campane dell'adiacente tempio buddhista. Nell'ascoltare il suono prolungato della campana, la madre e il fidanzato di Ineko riflettono sulle sue condizioni di salute, cercando nei rintocchi regolari un segno della sua presenza. Attraversando quei luoghi, i due s'interrogano sul disturbo cognitivo che ha colpito la giovane, l'asomatognosia, ossia la perdita della facoltà di riconoscere il proprio corpo e quello della persona amata. I dialoghi lasciano così affiorare ricordi sopiti dal tempo che consentono un'indagine più approfondita sulle cause della malattia: rimorsi, turbamenti, sensi di colpa fluiscono rapidamente grazie a una scrittura in grado di evocare la materialità delle esperienze corporee. Tra i ricordi del passato, emerge, in particolare, la figura del padre di Ineko, il tenente-colonnello Kizaki, scomparso qualche tempo dopo la resa del Giappone a causa di un incidente: l'uomo, infatti, era precipitato da una scogliera proprio mentre cavalcava accanto alla figlia, che non riesce a togliersi dalla testa il pensiero di averlo ucciso.

Se, come scrive Kawabata, il legame tra due persone precede sempre il linguaggio, occorre d'altra parte attribuire una forma a ciò che elude i limiti della significazione: «l'amore non resta, oggi ancora, a una profondità misteriosa dove le parole non arrivano»⁵⁴⁸? Lo scrittore giapponese sembra richiamarsi qui proprio a quell'impossibilità di una “pura simmetria” di cui parla Matte Blanco, sperimentando come, nonostante il processo di condensazione, «l'esperienza emozionale rimanga sempre al di qua della parola, o al di fuori delle possibilità espressive, sopravanzando la materia ineffabile di ciò che

⁵⁴⁸ Y. Kawabata, *Denti di leone*, Mondadori, Milano 2019, p. 51.

allo stesso tempo è uno e molteplice, istante ed eternità»⁵⁴⁹. Il linguaggio assume così una rilevanza centrale nell'intera produzione di Kawabata, lasciando emergere le difficoltà insite in ogni tentativo di suturare simbolicamente il reale dell'esperienza concreta. Tuttavia, egli non si rassegna agli angusti confini imposti dalla ragione, andando alla ricerca di nuove possibilità espressive: nei recessi più profondi della sua arte, nei percorsi non lineari compiuti dalla memoria, «giace il desiderio subconscio per l'eternamente bello»⁵⁵⁰.

In questo quadro di riferimento, James Peterson evidenzia precisamente come le opere del "Neopercezionismo", incentrate sull'interazione tra la vita mentale dei personaggi e la realtà fisica che li circonda, siano attraversate da una certa oscurità, che le rende difficilmente accessibili al lettore. Le visioni immaginifiche, i ricordi, le percezioni individuali si mischiano con la narrazione oggettiva, dando spazio alle fantasie e alle allucinazioni dei personaggi⁵⁵¹. In bilico, dunque, tra dimensione onirica e dimensione rappresentativa del reale, tali opere mostrano una grande potenza visiva, che le avvicina alle immagini cinematografiche: attraverso una scrittura ellittica, il quotidiano ottiene una nuova configurazione, che si nutre di dialoghi e immagini frammentate, «come se il tempo e lo spazio della narrazione obbedissero alla medesima logica della discontinuità»⁵⁵². D'altra parte, proprio alla settima arte il "Neopercezionismo" guarda con estrema ammirazione, fondando una piccola casa di produzione indipendente (Shinkankakuha eiga renmei), la cui unica opera, *Una pagina di follia* (Kurutta ippeiji), diretta da Kinugasa Teinosuke con la collaborazione di Kawabata, vede la luce nel 1926. Dal punto di vista storico, la società giapponese attraversa in questi anni un periodo di grande trasformazione: al terribile terremoto che colpisce la pianura del Kantō nel 1923, segue una fase di rapida ricostruzione. In questa cornice, alcuni autori riconducono la dissoluzione soggettiva operata dal movimento di sperimentazione artistica al senso d'inquietudine e all'instabilità determinata proprio dai cambiamenti sociali, «di fronte ai quali si sgretola la certezza di un'esistenza sicura nell'alveo di strutture consolidate»⁵⁵³.

Associazioni libere, scrittura istantanea, ritmo musicale, materialità delle sensazioni. Sul piano teorico, comincia a emergere gradualmente l'idea di una scrittura cinematografica,

⁵⁴⁹ F. Oneroso, *La ragione alata. Riflessioni sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Liguori 2011, p. 41.

⁵⁵⁰ R. Tsukimura, *A Thematic Study of the Work of Kawabata Yasunari*, in "The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japan", vo. 5, n. 2, 1968 p. 28 (traduzione nostra).

⁵⁵¹ Cfr. J. Peterson, *A War of Utter Rebellion: Kinugasa's "Page of Madness" and the Japanese Avant-Garde of the 1920s*, in "Cinema Journal", 1989, vol. 29, n. 1, p. 40.

⁵⁵² M. R. Novielli, P. Scrolavezza, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia 2012, p. 73.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 72.

che non coincide con il semplice adattamento della parola scritta all'immagine sullo schermo. L'immagine surrealista, in questo senso, può essere considerata un'altra peculiare forma del cinema giapponese, capace di far emergere la potenza letteraria della settima arte mantenendo costantemente in tensione il rapporto tra simmetria e asimmetria. Si tratta, infatti, di concepire l'idea di un'immagine che lavora sul montaggio inteso come composizione sempre nuova, caratterizzata da ellissi, elementi ripetuti, accostamenti non scontati di fotogrammi, dettagli, sovrapposizioni, recuperando così la potenza di senso offerta dalla parola. Se il cinema, nella sua accezione più generale, è in grado di incidere sul sistema percettivo producendo esplosioni, rimbaldi, esitazioni, affondi e distorsioni, una determinata accezione dell'immagine in movimento offre allo spettatore la possibilità di vivere un'esperienza integrale, al cui interno i due modi di essere sono ricondotti a un'insolita unità.

Una pura potenzialità dell'immagine, dunque, che consente allo spettatore di sentire-pensare il cinema. È in gioco, in altre parole, l'idea di un'immagine in grado di produrre quelli che un autore come Daniel Stern chiama "affetti vitali". Con questa espressione, lo psichiatra e psicoanalista statunitense intende riferirsi a quelle qualità "sfuggenti" dell'esperienza, che non s'inseriscono nella tassonomia delle note categorie che consentono di attribuire un senso immediatamente riconoscibile alle emozioni umane: felicità, tristezza, paura, rabbia, disgusto, ma il lungo elenco può andare avanti. Ed è proprio al mondo dell'arte che Stern rivolge uno sguardo speciale per chiarire la propria idea di affetti vitali, richiamando, ad esempio, lo spettacolo dei burattini in virtù dell'intensificazione dei movimenti che «compensa la loro scarsa attitudine a incarnare affetti convenzionali»⁵⁵⁴.

Anche la musica e la danza moderna, secondo lo studioso americano, rivelano la propria vocazione nel trasmettere un peculiare sentimento, che non è assimilabile a un contenuto preconstituito, alla trama o alle consuete categorie. In questa prospettiva, Raymond Bellour si richiama alla teoria degli affetti vitali elaborata da Stern per leggere una pellicola di Mizoguchi, autore, come si è osservato, particolarmente abile nel mostrare la tensione continua tra "le forze dell'immagine" e quelle del "racconto". Nello specifico, lo studioso francese analizza alcuni fotogrammi del film *La nuova storia del clan Taira* (Shin Heike Monogatari, 1955), basato su un romanzo di Eiji Yoshikawa: un gruppo di soldati del capitano Tadamori, di ritorno a Kyoto dopo aver sconfitto i pirati, si avvicina alla casa del proprio maestro. La macchina da presa mostra così l'abitazione attraverso

⁵⁵⁴ R. Bellour, *Dispiegare le emozioni*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006, p. 131.

un'inquadratura obliqua: a destra, lo spettatore osserva la strada affollata, mentre a sinistra scorge l'animato cortile interno davanti a una parete della casa e il muro che prosegue uscendo dall'inquadratura.

In questo scenario avviene, secondo Bellour, un micro-evento dal significato particolarmente rilevante, che appare connesso al movimento stesso della macchina da presa: nello sciamare confuso di corpi, spicca la sagoma di una donna che corre, inquadrata dall'estremità inferiore del suo vestito rosso. La figura parte da sinistra, attraversa la strada fino ad arrivare al centro dell'immagine, scomparendo e ricomparendo qualche istante più tardi; a un certo punto, si vede la donna avvicinarsi a un uomo che si muove con una stampella, per poi incamminarsi verso l'ingresso della casa sostenendo il ferito. La macchina da presa è nel frattempo tornata al riquadro iniziale, mostrando il movimento caotico della folla: lo spettatore scorge ancora una volta la silhouette della donna che si allontana con il ferito, mentre altre donne chiedono informazioni sulle sorti dei propri familiari. Bellour evidenzia come all'interno di questi fotogrammi vi sia «una pluralità confusa di eventi tra cui spicca, appena se ne è affascinati, un evento minore: la donna che corre e ritorna»⁵⁵⁵.

Le immagini descritte sono inoltre caratterizzate da una composizione obliqua, vero e proprio tratto identificativo dello stile di Mizoguchi. Proprio in questa prospettiva, si presenta allo spettatore l'impossibilità di scegliere tra le «forme della visione, o dell'immagine» e le «forme del racconto». Immagine e racconto non sono, dunque, separabili l'una dall'altro: la donna che corre può essere interpretata, nell'analisi dello studioso francese, sia come “macchia rossa in movimento” sia come “donna che corre davanti al marito ferito”. Così, le mura che cingono l'abitazione di Tadimori possono essere considerate sul piano meramente formale oppure per il significato che assumono all'interno della narrazione. Per descrivere l'effetto emotivo di un'opera cinematografica, Bellour si serve allora di un'implicazione reciproca tra due dimensioni diverse, eppure consustanziali, come l'immagine e il racconto, abili nel coinvolgere sia l'affezione del corpo sia la vibrazione dello spirito:

Ne consegue, dunque, il rapporto d'implicazione tra la rete di emozioni intensive e l'intensità delle identificazioni narrative (le une e le altre più o meno sostenute dagli altri tre livelli di emozione: testuale, simbolica e di dispositivo). Nel suo stratificarsi questa implicazione è tanto evidente quanto complessa, tanto necessaria quanto

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 144.

aleatoria, determinata quanto illimitata. Ed è sempre specifica, singolare, in sintonia con ciascun istante, ogni momento del film⁵⁵⁶.

Si viene allora a creare uno specifico rapporto senso-emotivo che lega l'immagine allo spettatore, determinando un'altra, possibile forma del riconoscimento prodotto dallo schermo: non l'emozione dei "grandi affetti preordinati", ma un'emozione più "sottile", eppure vitale, che deriva da «quelle *pieghe* deleuziane che, scavando tra il cosciente e l'incosciente della percezione, fissano nell'anima l'impressione ricevuta dagli organi»⁵⁵⁷. In questo senso, l'immagine rivela la propria predisposizione nel mettere in scena i contenuti non riconoscibili del pensiero logico, facendo ricorso a elementi che svelano il sensibile sul piano dell'astrazione. Se, come ricorda precisamente Beniamino Biondi, in Giappone è in particolare il panorama sperimentale a proporsi come modello di riferimento per un cinema che infrange gli schemi convenzionali, intrecciando lo spirito delle avanguardie europee con la specificità delle arti tradizionali, la definizione d'immagine surrealista proposta in questa sede intrattiene altresì un legame specifico con il mondo della parola⁵⁵⁸.

Non si tratta, lo ripetiamo, di elaborare una mera trasposizione audiovisiva del testo scritto passando dal romanzo allo schermo, da un medium all'altro, ma di cogliere, in determinati momenti della settima arte, peculiari modelli narrativi, fondati però su immagini e montaggio⁵⁵⁹. Una narrazione, beninteso, che non rispetta necessariamente gli schemi logici e le regole dell'azione, determinando, al contrario, l'apertura di nuovi percorsi esplorativi. D'altra parte, nell'uso iconoclasta della lingua e delle strutture sintattico-grammaticali identificativo del "Neopercezionismo", s'intravede una frammentazione che richiama alla mente proprio la tecnica del montaggio cinematografico⁵⁶⁰.

Proponiamo, allora, di definire "surrealista" una simile accezione dell'immagine cinematografica in virtù dell'originale capacità di tenere assieme tempi e luoghi diversi,

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 145.

⁵⁵⁷ G. Ariola, *Prefazione*, in B. Biondi *L'arcipelago deserto. Il cinema sperimentale giapponese*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 13.

⁵⁵⁸ B. Biondi *L'arcipelago deserto. Il cinema sperimentale giapponese*, cit., p. 21.

⁵⁵⁹ L'idea di una "scrittura cinematografica" è sviluppata da Dottorini con riferimento particolare all'opera di Borges, prendendo in esame la sua attività di critico e di romanziere. «Negli anni della sua attività di critico, Borges guarda al cinema dalla sua prospettiva di scrittore, interessandosi però non tanto alla qualità romanzesca dei film, al loro essere cioè leggibili come romanzi (o racconti) visuali, ma alla specificità del cinema come forma e come struttura». D. Dottorini, *La potenza magica. Borges, von Sternberg e il cinema*, in D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi, *Visioni, alfabeti, mondi. Borges e le immagini*, cit., p. 152.

⁵⁶⁰ M.R. Novielli, P. Scrolavezza, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, cit.

svelando, parimenti, i conflitti della psiche attraverso un'organizzazione tesa a esprimere la materialità delle sensazioni e il predominio della simmetria. Il rapporto tra simmetria e asimmetria o, più precisamente, tra linguaggi e forme della contingenza sembra assumere così una nuova, possibile configurazione. È la stessa materia cinematografica, talvolta, a eludere i confini della forma, dando avvio a un processo che si potrebbe definire, ancora una volta, di “simmetrizzazione dell’asimmetria”. Sovvertendo i limiti della logica, questa idea d’immagine ricerca un’inedita trasposizione di ciò che appartiene al piano del sensibile ricorrendo agli strumenti tecnici del cinema. Ci troviamo in un terreno in cui sembrano prevalere le forze rispetto alle “forme”, intese come autentiche opere di modellamento del materiale empirico: «la forma implica uno scarto, una trascendenza, tra l’atto del formare e l’informe, la forza è il modo di espressione immanente del reale»⁵⁶¹.

Se tra le forme e il caos esiste un rapporto di reciproca implicazione – basti pensare, ad esempio, all’Io freudiano che definisce un principio di realtà di fronte all’oscura potenza dell’inconscio – talvolta le forze si trovano ad avere a che fare con ciò che non è rappresentabile. Grazie al proprio legame con la parola, l’immagine si definisce nei termini di ciò che eccede i limiti del pensiero razionale: non c’è il *kire* a esercitare la propria azione, ma l’immagine appare segnata dalla materialità della simmetria.

In questo senso, il coinvolgimento emotivo del pubblico avviene più «sotto il segno dell’attrazione inconscia che del processo intellettualmente consequenziale»⁵⁶². La dimensione asimmetrica così, opera soltanto nel momento in cui l’autore assembla il materiale empirico, organizzando e selezionando le varie parti che lo compongono: il processo della creazione artistica, lo ricordiamo, si configura come quell’esperienza in cui elementi consci e inconsci si ritrovano a convergere nel medesimo processo. Nelle pagine successive, si analizzeranno più nel dettaglio alcuni prodotti artistici direttamente connessi all’idea d’immagine surrealista contraddistinta da una forte vocazione simmetrica. Tra questi, si ricorda in particolare il capolavoro del giovane Kinugasa Teinosuke (1896-1982), *Una pagina di follia* (Kurutta Ippei, 1926), considerato il primo film d’avanguardia che prende le mosse proprio dall’omonimo racconto breve di Kawabata⁵⁶³. Si tratta di un contributo prezioso nel panorama artistico e culturale dell’epoca, capace di travalicare i confini del Sol Levante, proponendo una nuova interpretazione delle tradizionali forme estetiche nipponiche, come si evince dal richiamo alle maschere del teatro *nō*, che fanno la loro comparsa nella parte finale dell’opera.

⁵⁶¹ R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma, le forze*, ETS, Pisa 2012, pp. 59-60.

⁵⁶² B. Biondi, *L’arcipelago deserto. Il cinema sperimentale giapponese*, cit., p.

⁵⁶³ T. Satō, *Currents in Japanese cinema*, cit., p. 8.

Nell'immagine surrealista, l'estetica giapponese ottiene così una differente configurazione, intraprendendo la strada della sperimentazione e della ricerca formale sulla scia dei più importanti movimenti europei d'avanguardia. In questa direzione, vale la pena menzionare anche l'opera *Incroci* (Jūjirō, 1928), profondamente influenzata dall'Espressionismo tedesco. Nel 1928, due anni dopo l'uscita del precedente lavoro, Kinugasa compie un viaggio oltreoceano, recandosi a Mosca, dove mostrerà l'opera proprio a Ejzenštjėn, fervido appassionato di teatro *kabuki*, visitando altresì Parigi e Berlino. È la prima incursione del cinema giapponese in Occidente, esattamente ventidue anni prima dell'arrivo di *Rashomon* di Kurosawa ⁵⁶⁴.

L'immagine surrealista trova poi un'altra manifestazione concreta nell'opera di Teshigahara Hiroshi (1927-2001), abile nel dare espressione ai flussi discontinui della mente intrecciando una proficua collaborazione con Abe Kōbō (1924-1993), autore di sceneggiature anche per il regista Kobayashi Masaki. Incentrata in prevalenza sul tema dell'incomunicabilità e della crisi identitaria che attraversa la moderna società giapponese, l'opera di Teshigahara disvela, non a caso, elementi surrealisti, rintracciabili, ad esempio, nei conturbanti dettagli entomologici presenti in una delle sue opere più conosciute, *La donna di sabbia* (Suna no onna, 1964).

5.2 I flussi discontinui della mente

L'opera *Una pagina di follia* può essere considerata un vero e proprio esempio di meditazione sulla malattia psichiatrica. Si tratta d'altra parte di una delle più preziose testimonianze del movimento di sperimentazione artistica diffusosi in Giappone nella prima metà del Novecento ⁵⁶⁵. La pellicola, ritenuta un capolavoro senza tempo, acquista un più profondo significato se si pensa alla sua misteriosa scomparsa e al successivo ritrovamento: creduto definitivamente perduto in seguito a un incendio scoppiato in un magazzino presso gli studi di Shimogano, che distrugge tutte le copie, il film è rinvenuto in un fienile soltanto nel 1971 dallo stesso cineasta, che ne cura la nuova edizione, apportando qualche variazione. L'unica versione accessibile al pubblico è ancora oggi quella distribuita dallo stesso Kinugasa nel 1971, che appare caratterizzata

⁵⁶⁴ Cfr. M. Tessier, *Le cinéma Japonais*, cit., pp. 34-35.

⁵⁶⁵ Cfr. W.O. Gardner, *New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism*, in "Cinema Journal", 2004, vol. 3, n. 3, p. 59.

dall'introduzione di un commento sonoro: secondo alcuni storici, la versione originale dell'opera era molto più lunga e conteneva diverse scene che non figurano nella nuova edizione. Ad ogni modo, non è dato stabilire con certezza se la mancanza delle scene sia da attribuire al successivo taglio di montaggio oppure semplicemente alla loro assenza nella versione ritrovata dall'autore.

L'obiettivo della pellicola consiste, in buona sostanza, nel rendere visibile la follia attraverso gli strumenti tecnici del cinema, come il montaggio, le inquadrature, i giochi di luce e ombre, cercando di giungere a una sua trasposizione sensoriale. Prima di analizzare nel dettaglio il significato estetico del montaggio e il suo rapporto con la logica simmetrica, è opportuno soffermarsi brevemente sulla posizione peculiare assunta da *Una pagina di follia* all'interno del panorama artistico e cinematografico nipponico. Com'è noto, fino agli anni Trenta, le proiezioni nel paese del Sol levante erano segnate dalla presenza dei *benshi*, (detti anche *katsuben*), non semplici commentatori che avevano il compito di offrire una narrazione orale delle immagini, quanto piuttosto artisti poliedrici, capaci di influenzare il cinema giapponese «fin negli aspetti produttivi e negli sviluppi tecnologici, oltre che, ovviamente, artistico-narrativi»⁵⁶⁶.

Ancora una volta, la settima arte rivela il suo profondo legame con le rappresentazioni teatrali: le prime produzioni cinematografiche presentano, in particolare, una vocazione per così dire performativa perché «il cinema era considerato un'estensione del palcoscenico, una nuova forma di dramma e non, come in Occidente, un nuovo tipo di fotografia»⁵⁶⁷. Se, nel mondo occidentale, la pretesa di realismo era ritenuta un requisito essenziale per la buona riuscita di un'immagine, fissa o in movimento, in Giappone gli aspetti drammatici sono inseriti all'interno di uno scenario che richiama le atmosfere tipiche del teatro: musica e dimostrazioni di destrezza divengono ben presto parte integrante dello spettacolo. Le prime proiezioni cinematografiche contengono, non a caso, numerosi elementi appartenenti ai principali generi teatrali della tradizione: *nō*, *kyōgen*, *bunraku* e *kabuki*. La vocazione essenzialmente narrativa delle prime produzioni è così testimoniata dal contributo offerto dai *benshi*, la cui abilità consiste nel «ricondere ogni film a un terreno di segni facilmente riconoscibili dal pubblico»⁵⁶⁸.

Come ricorda Noël Burch, la funzione di questi intermediari affonda la sua origine nel teatro Edo e nei numerosi generi narrativi che circolavano in quegli anni nell'arcipelago nipponico. Agli albori del cinema, dunque, il *benshi* non si limita a prestare la propria voce

⁵⁶⁶ M. Casari, *Benshi. La voce teatrale del cinema muto giapponese*, in "Teatro e storia", vol. 31, 2010, p. 150.

⁵⁶⁷ D. Richie, *Japanese Cinema. An Introduction*, cit., p. 2 (traduzione nostra).

⁵⁶⁸ M. R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 21.

ai personaggi sullo schermo, commentando ogni singolo dettaglio delle immagini, spesso accompagnate dall'ammaliante musica dello *shamisen*. Al contrario, questa figura rivela capacità e tecniche interpretative ben precise, mettendo in scena vere e proprie performance artistiche:

La parola era esplicitamente assente, perché rimossa, messa da parte. La voce era lì, staccata dalle immagini stesse; immagini in cui gli attori erano ancora più silenziosi, limitandosi il più delle volte a rappresentazioni visive straordinariamente statiche delle scene che si svolgevano attraverso la voce, proprio come le bambole o, in misura minore, gli attori di Kabuki dell'epoca Edo ⁵⁶⁹.

Tra il 1927 e il 1930, in un'altra area del mondo, Èjzenštejn sviluppa le proprie teorie sul montaggio intellettuale, mettendo in luce le potenzialità teoriche insite nelle immagini cinematografiche. A tal proposito, un autore come Iwamoto Kenji intravede nell'istituzione del *benshi* un rifiuto dei codici narrativi del montaggio, riportando a sostegno di questa tesi proprio il nome di Èjzenštejn, anziché, ad esempio, riferirsi alle tecniche innovative di David Griffith. In effetti, come sostiene precisamente Burch, «per un cinema indifferente all'organizzazione delle immagini in conformità con il modello linguistico, i codici Griffith e il montaggio intellettuale di Èjzenštejn possono essere considerati equivalenti»⁵⁷⁰.

Con il progressivo sviluppo dei sistemi narrativi, in ogni caso, anche l'interpretazione del *benshi* inizia a mutare: artisti più sobri e moderati sostituiscono gradualmente gli eccentrici doppiatori originari (*kowairo setsumeï*), dando luogo a rappresentazioni dal carattere raffinato. Si pensi, a titolo esemplificativo, alle descrizioni realistiche e ponderate offerte dall'artista Tokugawa Musei (1894-1971), noto per la sua interpretazione dell'opera *Il gabinetto del Dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene, particolarmente apprezzata nel Giappone dell'epoca in virtù dell'intervento del narratore. L'innegabile destrezza di questi artisti permette all'istituzione del *benshi* di rimanere in vita anche dopo l'avvento del sonoro, fino alla fine degli anni Trenta. Tuttavia, la nuova oralità, insieme all'introduzione dei codici americani, prenderà presto il sopravvento,

⁵⁶⁹ Cfr. N. Burch, *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1979, p. 78.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 80.

portando alla definitiva scomparsa di alcuni tratti distintivi ereditati dalla cultura tradizionale ⁵⁷¹.

In questo panorama eterogeneo, il film di Kinugasa costituisce un fecondo caso di studio, racchiudendo al proprio interno elementi riconducibili sia all'estetica nipponica, tra cui, ad esempio le maschere del teatro *nō*, sia ai movimenti d'avanguardia europei: all'impressionismo francese e all'Espressionismo tedesco. Notoriamente, l'opera è stata accostata dalla critica a celebri capolavori occidentali, tra cui *Il gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene, *La rosa sulle rotaie* (*Lo roue*, 1923) e *La follia del dottor Tube* (*La folie du Docteur Tube*, 1915) di Abel Gance, *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1924) di Friedrich Wilhelm Murnau, *Entr'acte* (1924) di René Clair. Eppure, come ricorda Aaron Gerow, non tutti gli interpreti concordano nel rinvenire all'interno della pellicola una vocazione sperimentale, mettendo in luce piuttosto la sua ordinarietà narrativa. Lo sceneggiatore Kisaragi Bin, a tal proposito, respinge con forza l'idea che il contributo possa farsi promotore di moti rivoluzionari, affermando che «un simile livello di tecnica non è né nuovo né complesso» ⁵⁷². Per Satō, *Una pagina di follia*, costituisce semplicemente un modello narrativo intrecciato con il teatro *shimpa*, ritenuto l'anello di congiunzione tra il *kabuki* e le forme di teatro moderne, contraddistinto da un tono severo, artificioso e melodrammatico. Concentrandosi soprattutto sul legame familiare tra marito e moglie e tra genitori e figli mostrato sullo schermo, il critico nipponico attribuisce all'opera di Kinugasa la capacità di trasmettere «le splendide sensazioni ed emozioni del Giappone»⁵⁷³. Su questa lunghezza d'onda, altri autori hanno criticato, finanche a deridere, la storia melodrammatica tra la figlia dell'inserviente e il suo fidanzato, contestando in generale il carattere forzato e innaturale della recitazione ⁵⁷⁴.

In realtà, la dimensione innovativa dell'opera è riscontrabile, a nostro avviso, proprio nel suo profondo legame con la parola scritta: non una mera traslazione da un medium all'altro, non una semplice traduzione del testo in immagine, ma «una possibilità per una scrittura che vada oltre la forma narrativa classica»⁵⁷⁵. In effetti, le immagini rivelano una straordinaria potenzialità, che trova la propria forma concreta nella capacità di suscitare quella peculiare “emozione estetica”, direttamente connessa, utilizzando la chiave interpretativa offerta dalla bi-logica di Matte Blanco, all'inconscio dello spettatore.

⁵⁷¹ Cfr. J. Bernardi, *Writing in light: the Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, 2001.

⁵⁷² A. Gerow, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, University of Michigan Press, Center for Japanese Studies, 2008, p. 3 (traduzione nostra).

⁵⁷³ T. Satō, *Masters of Japanese Cinema*, Gakuyō Shobō, Tokyo 1979, p. 37.

⁵⁷⁴ Cfr. A. Gerow, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, cit., p. 3.

⁵⁷⁵ D. Dottorini, *La potenza magica. Borges, von Sternberg e il cinema*, cit., p. 163.

L'intensità delle immagini suona allora come un vero e proprio invito a lasciarci travolgere da qualcosa «che s'impone con forza e ci arriva come un'evidenza, riportandoci a una zona impersonale e preindividuale»⁵⁷⁶.

Una tessitura cinematografica, dunque, che lavora sulla materialità della parola scritta, dando luogo a un'immagine dalla profonda rilevanza sensibile: ci troviamo, secondo Didi-Huberman, di fronte all'esuberanza inintelligibile di un autentico «evento visuale»⁵⁷⁷. In questa prospettiva, lo scrittore Teppei Kataoka coglie acutamente nella specificità dell'opera cinematografica un processo di comprensione e interrelazione reciproca tra l'immagine in movimento e i sensi che la guardano. Richiamandosi alle teorie letterarie del Neopercezionismo, l'autore giapponese si rivela particolarmente abile nel mostrare come, all'interno del complesso lavoro di Kinugasa, il significato si determini proprio grazie all'intreccio tra le immagini selezionate dal regista e l'apparato sensoriale dello spettatore⁵⁷⁸.

La disarticolazione della sintassi, emblema di una certa letteratura sperimentale, ottiene così una nuova configurazione, lasciando affiorare sullo schermo l'intensità delle sensazioni, riprodotte nella loro dimensione materiale: «la riduzione dei fenomeni esterni a percezioni sensoriali frammentate significa il collasso dell'intelletto, sopraffatto da un reale che eccede ogni capacità di comprensione razionale»⁵⁷⁹. Il potere delle immagini risiede, in questo caso, nell'attribuire un sostrato concreto ai pensieri mai afferrati, alle percezioni soggettive, offrendo una pista da seguire per rappresentare l'invisibile attività della mente. Nell'evidenziare l'importanza delle impressioni “momentanee”, l'opera di Kinugasa s'inserisce abilmente nel solco letterario tracciato da Kawabata, senza limitarsi a fornire un mero adattamento cinematografico del suo breve racconto. In effetti, i due autori condividono l'idea di una scrittura dalla forte vocazione sensibile, in grado di condurre alla massima espressione quell'ambiguità insita nella stessa lingua giapponese, accentuando al tempo stesso il potere dell'immaginazione.

Ecco, allora, un primo, importante elemento di originalità, che separa, a nostro avviso, *Una pagina di follia* da altre produzioni dell'epoca: il significato del testo filmico appare fortemente connesso alla dimensione “simmetrica”, materiale, delle immagini che scorrono

⁵⁷⁶ E. Carocci, *La figura cinematografica e l'emozione*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, cit., p. 154.

⁵⁷⁷ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris 1990, p. 269.

⁵⁷⁸ K. Teppei, *Kurutta ippeiji ni tsuite* (“Concerning a Page of Madness”), in “Engeki-eiga 1”, n. 7, 1926, p. 33.

⁵⁷⁹ M. R. Novielli, P. Scrolavezza, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, cit., p. 73.

sullo schermo. Una materialità, lo ricordiamo, che intrattiene un legame serrato con una certa idea di scrittura ellittica e frammentata, invitando lo spettatore (e il lettore) a «vedere ciò che il testo non mostra»⁵⁸⁰. In questo scenario, il contributo offerto dal *benshi* sembrerebbe essere del tutto superfluo: è innanzitutto la potenza visuale a imprimersi nella mente di chi osserva. Ad ogni modo, occorre tenere in considerazione l'esigenza narrativa che contraddistingue l'intero cinema giapponese nei suoi primi anni di vita. In questo senso, come nota giustamente Mariann Lewinsky, l'idea diffusa secondo cui il film di Kinugasa sarebbe stato proiettato senza il ricorso al contributo offerto dagli eclettici artisti in carne e ossa appare del tutto infondata. A sostegno di questa tesi, la studiosa svizzera riporta l'attenzione su un saggio scritto dallo stesso Kinugasa, dal titolo *La primavera della mia vita nel film* (Waga Eiga no Seishun), pubblicato nel 1977, al cui interno il cineasta nipponico esprime un ringraziamento particolare nei confronti del celebre *benshi*, Musei Tokugawa. Grazie al contributo offerto dall'artista, la pellicola di Kinugasa esordisce per la prima volta al Musashinokan, cinema di prima visione a Tokyo dedicato prevalentemente a proiezioni occidentali⁵⁸¹.

Ambientato nella capitale nipponica, *Una pagina di follia*, mostra una struttura senza dubbio essenziale sul piano narrativo, che si rivela privo d'intrecci, grandi avvenimenti e improvvisi capovolgimenti di fronte: è la potenza allucinatoria dell'immagine a prevalere su azioni e dialoghi. Di ritorno a casa dopo un lungo viaggio, un marinaio scopre che la moglie, impazzita dopo aver ucciso il figlio per annegamento e tentato il suicidio, è rinchiusa in una clinica psichiatrica. Per liberarla, l'uomo si fa assumere all'interno dell'edificio come inserviente e portinaio, tuttavia tutti suoi tentativi sono destinati a fallire: la donna appare terrorizzata e non sembra essere in grado di affrontare la fuga dall'edificio, che ormai è diventato il suo rifugio. In una delle ultime sequenze della pellicola, l'uomo immagina di consegnare alla moglie e agli altri malati psichiatrici un cesto pieno delle tradizionali maschere indossate comunemente dagli attori nel teatro *nō*. La maschera sembra riuscire a placare i movimenti ritmici e compulsivi dei detenuti, che lentamente si distendono. Si tratta di un sogno del portinario, che immagina di poter superare la separazione dalla moglie e ricostruire così la propria felicità, ma il mattino dopo la visione svanisce e tutto torna alle condizioni di partenza.

In un'intervista, Lewinsky evidenzia precisamente come la scelta di ricorrere alle maschere al di fuori della loro circostanza abituale, rappresenti un elemento di rottura con la tradizione. Al contempo, l'utilizzo della maschera, considerata l'elemento più

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ Cfr. M. Lewinsky, *Eine verrückte Seite – Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*, Chronos Verlag, Zürich 1997.

rappresentativo di un'arte rituale e aristocratica come quella del *nō*, permette a Kinugasa di rivendicare la caratura della propria opera, prodotto di quel mondo, il cinema, che appare associato convenzionalmente a una classe bassa. D'altra parte, la follia trova un originale sviluppo proprio in alcune rappresentazioni del teatro *nō* fondate su vicende oscure e inquietanti. La maschera mostra, allora, un potere trasformativo, che consiste nel lenire e attenuare le sofferenze della mente umana. Tuttavia, nell'opera di Kinugasa, la maschera mostra altresì il carattere illusorio di una simile aspirazione, che non può trovare riscontro nella realtà. Ricorrendo alle chiavi interpretative offerte dalla bi-logica, *Una pagina di follia* sembra porre in essere una singolare costruzione per simmetrie, al cui interno lo sviluppo lineare degli eventi è radicalmente sovvertito.

Nella struttura dell'inconscio, lo ricordiamo, «il piano della percezione e quello della costruzione non sono distinguibili, ma rispondono a un'operazione di simultaneità»⁵⁸². In questo caso, il montaggio frenetico, basato su movimenti di macchina, tagli repentini, dissolvenze incrociate, sovrimpressioni e inquadrature con asse obliquo, costituisce il linguaggio peculiare utilizzato dall'autore per giungere a una rappresentazione sensibile della follia. In un turbinio d'immagini eterogenee accostate secondo criteri impreveduti, emerge allora l'idea di un'immagine simmetrica che non può essere separata dalla sua dimensione sensibile. Nell'esplorare gli oscuri abissi della psiche, Kinugasa richiama l'attenzione in particolare sui sensi della vista e dell'udito. Tale affermazione può sembrare contraddittoria se si pensa all'assenza di parola che contraddistingue la pellicola. Eppure, il suono è continuamente evocato attraverso una serie d'immagini che trasmettono abilmente le percezioni sensoriali: dalla pioggia battente delle prime sequenze alle immagini disegnate a mano che raffigurano i fulmini, dai piedi che calpestano un pavimento di legno ai primi piani di strumenti musicali. La struttura dell'opera determina così un disorientamento dello sguardo: allo spettatore non è offerta alcuna prospettiva stabile da cui partire per attribuire compiutezza al film e determinare un confine netto tra sanità mentale e follia ⁵⁸³.

Giunti a questo punto, possiamo provare a definire il perimetro dell'immagine surrealista. Innanzitutto, occorre precisare che l'aggettivo non denota un legame esclusivo, seppur rilevante, con il movimento europeo d'avanguardia, quanto piuttosto una tendenza dell'immagine, che contiene elementi apparentemente inconciliabili secondo il pensiero logico: coppie di opposti si ritrovano a convergere, dando luogo a un inconsueto intreccio.

⁵⁸² R. Deidier, *Costruire per simmetrie*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matieblanchiani sul pensiero onirico*, cit., p. 93.

⁵⁸³ Cfr. W. O. Gardner, *New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism*, cit. p. 68.

È l'immagine di un cinema che, attraverso un montaggio frenetico incentrato su discontinuità rappresentative e sovrimpressioni, volte ad accentuare gli aspetti grafici, richiama la percezione sensoriale. Il carattere materiale delle immagini, pertanto, produce quella che abbiamo definito una "simmetrizzazione dell'asimmetria", che sembra eludere la tendenza del pensiero «a ridurre in singole unità la complessa multiformità del reale»⁵⁸⁴. Ecco, allora, che la forma artistica riesce a toccare l'inesplicabile, sfidando le leggi della ragione fino a farle vacillare.

5.3 Le immagini dell'assurdo

L'immagine surrealista, intesa, come si è osservato, nei termini di un'inedita forma cinematografica capace di contenere al proprio interno la potenza della parola scritta dando luogo a un'altra configurazione del legame tra simmetria e asimmetria, trova un'originale elaborazione nel lavoro di Teshigahara Hiroshi (1927-2001), che all'arte devolve la sua vita, come già si evince dalla sua prima pellicola, dedicata, non a caso, al pittore Hokusai. A questo proposito, sul piano storico-biografico, è interessante ricordare non solo i suoi studi universitari dedicati alla pittura a olio, ma anche lo stretto rapporto intessuto con il mondo culturale dell'epoca: figlio del fondatore della nota scuola d'Ikebana, Sōgetsu Teshigahara Sōfu, l'autore giapponese è inserito all'interno di un panorama artistico ben definito, mostrando fin dall'inizio un'inclinazione particolare per le immagini nella loro accezione generale ⁵⁸⁵.

Dal 1950, Teshigahara inizia a collaborare con lo scrittore Abe Kōbō, appartenente al "Gruppo del secolo" (Seiki no kai), realizzando una serie di lavori incentrati sul problema dell'incomunicabilità, in un'inedita sinergia tra cinema e letteratura: ancora una volta, il rapporto con il testo riveste un ruolo fondamentale nella costruzione di una vera e propria forma cinematografica. Un'idea d'immagine, lo ripetiamo, che non si configura come mera trasposizione audiovisiva di un'opera letteraria, assumendo piuttosto i contorni di un itinerario innovativo. Anche l'opera di Teshigahara presenta elementi "surrealisti", che richiamano i percorsi discontinui della mente e il pensiero simmetrico – si pensi, ad esempio, ai film *La trappola* (Otoshiana, 1962), *Il volto di un altro* (Tamin no kao, 1966) e *La mappa bruciata* (Moetsukita chizu, 1968) – eppure nel suo passato si ritrova anzitutto

⁵⁸⁴ A. Di Benedetto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, cit., p. 82.

⁵⁸⁵ M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 216.

un'attenzione specifica per il cinema documentario. D'altra parte, come vedremo, proprio nell'interrelazione tra elementi che raffigurano gli aspetti crudi dell'esperienza e altri che rimandano all'inesplicabile flusso mentale si ritrova una possibile declinazione dell'immagine surrealista.

Come evidenzia precisamente Richie, infatti, negli anni Sessanta, alcuni autori contestano alla settima arte l'incapacità di rappresentare adeguatamente l'essenza della vita giapponese: l'opera di Mizoguchi, ad esempio, è ritenuta troppo strategica (*engeki-teki*) e costruita, mentre quella di Ozu è ormai considerata antiquata (*furukusai*) e fuori moda ⁵⁸⁶. Si potrebbe parlare, provocatoriamente, di una "fine o morte del cinema", che caratterizzerebbe quella fase della storia in cui le immagini in movimento non sono più in grado di dare voce alle esigenze di una società. Eppure, la settima arte continua a svelare nuovi orizzonti, che mettono in discussione «quell'idea di "armonia" su cui si reggeva non solo il cinema giapponese classico, ma l'intera cultura di quel paese» ⁵⁸⁷. Se, negli anni Cinquanta, il cinema è ancora una delle forme d'arte più influenti tra la popolazione nipponica, perché in grado, a differenza delle opere letterarie, di trattare con maggiore accuratezza temi contemporanei, nel decennio successivo, con la diffusione della televisione, il grande schermo sembra perdere la propria potenza espressiva. In questa cornice, nella seconda metà degli anni Sessanta, diversi cineasti cominciano a realizzare una serie di documentari indipendenti destinati a dare voce agli esclusi, trasponendo sul grande schermo le loro battaglie per gli spettatori: è l'inizio di un periodo di rinnovamento che investe sia le forme sia i contenuti, rivelando il carattere contraddittorio dell'esperienza umana.

Grazie alla figura di Ogawa Shinsuke, ad esempio, si sviluppa un'alternativa rete di comunicazione, mediante la quale i cittadini possono acquisire notizie di natura indipendente, che non trovano diffusione attraverso i canali tradizionali, come la televisione e le riviste: si tratta di uno sguardo sulla vita comune animato da un'istanza di denuncia. La diffusione di notizie diviene così l'obiettivo principale del cinema documentario indipendente, il cui successo prosegue fino agli anni Settanta: particolarmente rilevanti sono, a tal proposito, i contributi di Tsuchimoto Noriaki, contraddistinti da una vena sperimentale, oltre che naturalmente da un intento militante, come dimostra, ad esempio, il suo lavoro più conosciuto, intitolato *Minamata: le vittime e il loro mondo* (Minamata-Kanja-san to Sono Sekai, 1971), incentrato sull'incidente

⁵⁸⁶ Cfr. D. Richie, *Japanese Cinema. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1990, pp. 64-65.

⁵⁸⁷ M. Müller, D. Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni 60*, EDT, Torino 1990, p. IX.

dell'avvelenamento da mercurio nel villaggio di pescatori di Minamata, nella regione di Kyushu ⁵⁸⁸.

In questo vasto ed eterogeneo panorama, raggiungono la notorietà autori interessati alla decostruzione del cinema giapponese tradizionale, tra cui Masamura Yasuzo, Nakahira Kō, Shinoda Masahiro, Oshima Nagisa, Imamura Shohei. Proprio quest'ultimo mostra una spiccata predilezione per il documentario: i suoi personaggi si muovono all'interno di quell'universo caotico e intricato che è il Giappone dell'epoca Shōwa (1926-1989). Lo sguardo di Imamura appare, a tal proposito, onesto e sincero, libero da stratagemmi e artifici stilistici, talvolta ruvido, eppure particolarmente abile nel restituire, attraverso l'immagine, i sintomi di una storia collettiva e individuale complessa, in cui regna la confusione. Prendendo avvio da due opere come *Viaggio a Tokyo* (1953) e *Il profondo desiderio degli dei* (1968), Virginie Feraud istituisce un audace confronto proprio tra Imamura e Ozu. Si tratta di cineasti indubbiamente distanti per varie ragioni, ma animati dal medesimo desiderio di esprimere le inquietudini, i punti oscuri e le angosce di una società in continua trasformazione. D'altronde, lo stesso Imamura è ricordato per aver lavorato come assistente alla regia di Ozu tra il 1951 e il 1953, contribuendo alla realizzazione di celebri pellicole, come *Il tempo del raccolto del grano* (Bakushū, 1951), *Il sapore del riso al tè verde* (Ochazuke no aji, 1952) e *Viaggio a Tokyo* (Tokyo monogatari, 1953). Nonostante la profonda divergenza stilistica, i due autori s'incontrano su un terreno comune, che coincide con uno straordinario lavoro sulle forme e sulla sensibilità, espressa attraverso il chiaroscuro. Scrive a tal proposito l'autrice francese:

Imamura utilizza un gioco di luci e ombre. Come in tutti i film legati alla Storia, mette a confronto innanzitutto la storia del Giappone e il destino individuale. La storia del Giappone è quella del mito della sua creazione e l'individuo si trova ad andare controcorrente rispetto a quella storia ⁵⁸⁹.

In un simile orizzonte, al confine tra finzione e naturalismo, s'inserisce, a nostro avviso, anche uno dei più noti lavori di Teshigahara, *La donna di sabbia* (Suna no onna, 1964), tratto da un romanzo di Abe, la cui struttura di fondo richiama parzialmente l'immagine documentaria, soprattutto per l'estrema attenzione riservata ai dettagli entomologici. L'opera segue, ad ogni modo, anche un altro percorso, intrinsecamente intrecciato con il primo, che si rivolge direttamente al surrealismo: da un lato, allora, prevalgono gli

⁵⁸⁸ Cfr. T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, cit., pp. 237-239.

⁵⁸⁹ V. Feraud, *L'être-vu. Confrontation entre Voyage à Tokyo d'Ozu Yasujirō et Profonds désirs des dieux d'Imamura Shōhei*, L'Harmattan, Paris 2017, p. 69.

elementi entomologici, che conferiscono alla narrazione una vocazione pseudoscientifica, dall'altro emerge una raffigurazione del reale sicuramente non convenzionale, al cui interno trovano spazio gli aspetti più oscuri della psiche.

Tornano qui alla memoria le note riflessioni di Gilles Deleuze sull'immagine-pulsione, profondamente connessa a una rappresentazione naturalista del mondo: «la pulsione non è nient'altro, è l'energia che s'impadronisce di frammenti nel mondo originario»⁵⁹⁰. Il filosofo francese si rivolge precipuamente alle opere di un autore come Luis Buñuel – tra cui, ad esempio, *L'angelo sterminatore* (*El ángel exterminador*, 1962), *Il fascino discreto della borghesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) e *L'âge d'or* (1930) – abili nel mostrare sullo schermo il brulicare di quel mondo originario che “ribolle” al fondo di tutti gli ambienti. Assume così precipua rilevanza il concetto di movimento, inteso nei termini di una degenerazione, che si traduce sul piano cinematografico in una discesa verso il basso, proprio come avviene nell'opera di Teshigahara, che però Deleuze non menziona. Scrive allora il filosofo francese a proposito della “latitudine zero” come luogo dell'origine:

La latitudine zero è anche il luogo primordiale dell'*Angelo sterminatore*, che si incarnava all'inizio nel salotto borghese misteriosamente chiuso, per poi, appena il salotto si apre ristabilirsi nella cattedrale in cui sono di nuovo riuniti i sopravvissuti. È il luogo primordiale del *Fascino discreto della borghesia*, che si ricostruisce in tutti i successivi luoghi derivati per impedire l'evento che vi si attende⁵⁹¹.

Anche la categoria di tempo riveste un ruolo primario nella definizione dell'immagine-pulsione, rappresentando il suo tratto identificativo: è in gioco, in particolare, l'idea di un “eterno ritorno”, che trova la propria fonte nel mondo originario, considerato come l'inizio e la fine del tempo. Se, da un lato, la pulsione si avvicina a quel tempo puro, svincolato da ogni possibile legame senso-motorio, proprio di una determinata accezione dell'immagine, dall'altro essa stessa è inevitabilmente ricondotta nell'alveo delle coordinate naturaliste, che ne mettono in risalto gli aspetti negativi, come l'usura, la degradazione, la perdita, l'abbruttimento e l'oblio⁵⁹².

Si rivela opportuno, a questo punto, approfondire gli aspetti più rilevanti della pellicola di Teshigahara per continuare a ragionare intorno all'immagine surrealista mediante la chiave di lettura offerta dall'epistemologia bi-logica. La linearità narrativa della pellicola

⁵⁹⁰ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Einaudi, Torino 2016, p. 154.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 157.

⁵⁹² Cfr. *ivi*, pp. 158-159.

s'intreccia con una tendenza antinaturalistica, riscontrabile nella costruzione di un mondo dominato dalla sabbia. Apparentemente, lo spettatore crede di vedere un film incentrato sulle scoperte scientifiche: nelle sequenze iniziali, un professore chiede ospitalità agli abitanti di un piccolo villaggio sperduto in un'immensa distesa di sabbia. L'uomo è giunto in quei luoghi remoti, di cui non è mai reso noto il nome, per svolgere alcune ricerche sugli insetti. Tuttavia, anziché indicargli un rifugio sicuro, gli abitanti lo conducono nella capanna di una donna rimasta vedova che si trova in fondo a un avvallamento sabbioso, raggiungibile soltanto attraverso una scala di corda. Durante la notte, tuttavia, la scala è impietosamente rimossa dagli abitanti del villaggio: l'uomo rimane così intrappolato in fondo alla depressione senza alcuna speranza di tornare alla civiltà.

I due personaggi si ritrovano allora a convivere, combattendo ogni giorno contro le tempeste, che mettono a dura prova la loro sopravvivenza: per salvarsi, devono ininterrottamente svuotare la piccola abitazione dalla sabbia che rischia di soffocarli. Nonostante le difficoltà iniziali, i due raggiungono un precario equilibrio nella gestione del lavoro e delle mansioni domestiche: alla fine, l'uomo decide di non fare ritorno alla civiltà, scegliendo di proseguire la sua esistenza in quella capanna sabbiosa, che ormai è diventata la sua casa. Si potrebbe individuare, in questo senso, un'analogia con il racconto di Sisifo, rappresentazione di un'esistenza insensata: proprio come il personaggio mitologico, l'umano è condannato a spingere un enorme masso sulla china di una montagna soltanto per vederlo rotolare giù al calar delle tenebre. D'altronde, il mito è per definizione il racconto del nostro stare al mondo, che non ha per natura alcuna pretesa di verosimiglianza.

Torna allora alla mente la celebre lettura del mito di Sisifo offerta da Albert Camus nei suoi scritti giovanili, vero e proprio bilancio di un autore che si appresta a entrare nell'età adulta: privo di ogni illusione metafisica, il filosofo francese intravede nella natura la presenza di "ciò che non muore", in opposizione al carattere effimero e transitorio dell'esistenza umana. Ed è proprio quest'ultima a rappresentare efficacemente la condizione dell'"assurdo", che appare lontana dal configurarsi alla stregua di un orizzonte "altro", un mondo trascendente rispetto alle leggi formulate dalla ragione: «l'assurdo è l'esperienza umana nella sua centrale e costitutiva relazionalità (cioè l'uomo si scopre per quello che è nel deludente rapporto col mondo e con gli altri)»⁵⁹³. Nella sua elaborazione di una sensibilità assurda, il pensatore francese intrattiene, com'è ben noto, un acceso confronto con alcuni protagonisti della storia del pensiero: da Karl Jaspers a Martin

⁵⁹³ C. Rosso, *Prefazione*, in A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Torino 2017, pp. XII-XIII.

Heidegger, da Søren Kierkegaard a Friedrich Nietzsche, da Lev Isaakovič Chestov a Max Scheler.

Si tratta di autori che, prendendo avvio da prospettive diverse, mettono in questione il predominio della ragione, provenendo da quell'universo indicibile, nei cui anfratti «regnano la contraddizione, l'antinomia, l'angoscia»⁵⁹⁴. Il senso dell'assurdo si ritrova, allora, secondo Camus, proprio nell'incontro abituale con il mondo esterno, che talvolta rivela il suo volto inumano: «le scene, travisate dall'abitudine, ridiventano ciò che sono e si allontanano da noi»⁵⁹⁵.

D'altro canto, la trama della pellicola di Teshigahara non può che richiamare alla memoria la celebre *Metamorfosi* (1915) di Franz Kafka, autore particolarmente apprezzato dallo stesso Abe. L'intramontabile racconto dello scrittore praghese si apre con una scoperta sconcertante: dopo una notte di "sogni inquieti" (*unruhigen Traumen*) lo studente Gregor Samsa si ritrova improvvisamente trasformato in un enorme insetto. Tale inspiegabile avvenimento condiziona tutta la sua esistenza successiva, assumendo i contorni di «un incubo costante e stabilizzato»⁵⁹⁶. Nel saggio *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su La metamorfosi di Kafka* (2004), Giuliano Minichiello offre un'illuminante interpretazione del racconto attraverso i concetti della teoria bi-logica, prendendo avvio dall'esistenza di un legame *simmetrico*, ambiguo e incomprensibile, tra sogno e veglia. È lo stesso Kafka, d'altra parte, a mettere in guardia il lettore fin dalla prima pagina del testo: la trasformazione del giovane studente in un insetto non è frutto del sogno o della sua fantasia. Mentre il senso comune intravede nel ridestarsi l'unica via di uscita dagli incubi, considerando la realtà quotidiana come una forma di rassicurazione, Gregor Samsa intraprende un'esperienza del tutto insolita: al momento del risveglio, infatti, egli non solo rimane turbato dai sogni inquieti, ma arriva a coincidere con quella stessa realtà spaventosa:

Il sogno non può così essere utilizzato come un testo da interpretare dal punto di vista dell'interprete, cioè del soggetto autoriale, padrone di sé, più di quanto il soggetto non possa essere interpretato, a sua volta, dal punto di vista onirico, dal soggetto della metamorfosi (del sogno in vita, "reale"), cioè di una realtà sempre in via di farsi, incompiuta⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Torino 2017, p. 15

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 23.

⁵⁹⁶ G. Minichiello, *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su La metamorfosi di Kafka*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, cit., p. 171.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

Al pari di altri racconti dello scrittore praghese, anche la metamorfosi lavora sul concetto di soglia: i confini tra il mondo del sogno e quello della veglia sono incerti, mescolandosi tra loro. E in effetti, il mondo si offre talvolta sotto l'aspetto oscuro e inesplicabile della simmetria. Se, dunque, «la fatica della normalità è quotidiana (la tranquillità, una volta scampato il pericolo del risveglio, è garantita solo per un giorno ed è messa a epentaglio ogni sera), una volta che il mondo in cui abitano i sogni abbia invaso la limitata regione che ospita la veglia, non è più possibile tornare indietro, il normale mondo dei “desti” è perduto per sempre»⁵⁹⁸. Per esprimere questa condizione, Kafka si serve di una scrittura al cui interno le parole non denotano semplici segni volti a esprimere un significato, ma appaiono nel loro aspetto puramente potenziale.

L'opera di Teshigahara, in tal senso, può essere accomunata alla metamorfosi di Kafka non soltanto per l'immediato riferimento al fenomeno dell'alienazione come lente attraverso cui osservare la complessità dell'esperienza umana. Il legame tra le due opere non riguarda, a nostro avviso, un mero orizzonte contenutistico e didascalico, ma attiene alla stessa dimensione materiale, corporea della scrittura, che precedendo ogni processo di simbolizzazione, scava dentro le cose per quello che sono. D'altronde, ricorda precisamente Maurice Blanchot, la letteratura – come Kafka sa bene – «non accetta mai di diventare un mezzo, conflitti oscuri ne discendono, unitamente a un'evoluzione che, se è difficile da chiarire, porta a chiarire noi stessi»⁵⁹⁹. Il potere della letteratura consiste, in questa direzione, nel fornire una serie di elementi in grado di dare consistenza a ciò che le parole non sembrano talvolta riuscire ad afferrare.

Torniamo, allora, a quella dimensione sensibile della parola, che caratterizza una certa letteratura volta a esprimere le percezioni soggettive, i flussi discontinui della mente, mediante un peculiare uso del linguaggio. Nell'opera di Teshigahara tutto ciò si realizza attraverso un montaggio fatto di dettagli entomologici, impronte digitali, timbri di passaporti e granelli di sabbia, che ricoprono i corpi dei personaggi, accentuandone la consistenza materiale. Si tratta di un altro, possibile tentativo di rendere tangibile ciò che le parole non possono afferrare, ossia quei “frammenti di realtà” che saranno alla base della corrente sperimentale durante gli anni della *nouvelle vague* giapponese. Un'operazione di

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 173.

⁵⁹⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 54.

scavo, letteralmente, che «porta in superficie le “potenze oscure” che ci sostengono, il passato immemoriale di ciò che chiamiamo normalità»⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ G. Minichiello, *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su La metamorfosi di Kafka*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, cit., p. 173.

NOTE CONCLUSIVE

L'originalità del percorso compiuto da Matte Blanco consiste nell'aver consegnato non soltanto alla psicoanalisi, ma al pensiero nel suo complesso, una nuova lettura del funzionamento della mente umana, riconoscendo la convergenza di due logiche antinomiche. A ciascuna di esse corrisponde uno specifico modo di essere: il primo, asimmetrico, si serve della ragione per mettere in relazione i diversi elementi della realtà, il secondo, simmetrico, si esprime nell'inconscio e nelle emozioni, considerando il mondo un tutto omogeneo e indivisibile. D'altra parte, come si è osservato, l'emozione possiede molte più dimensioni del pensiero, lasciando emergere il limite del *logos*. L'opera dello psicoanalista cileno offre, allora, un'opportunità insostituibile per esplorare il mondo dell'arte, inteso come una speciale via di accesso all'universo emozionale, capace di esprimere l'infinito.

In questa prospettiva, il presente studio si è avvalso dei concetti non cinematografici di "simmetria", "asimmetria" e "modo indivisibile", sviluppati da Matte Blanco nella sua epistemologia bi-logica, come ampie cornici teoriche, vere e proprie forme concettuali attraverso cui indagare le potenzialità conoscitive dell'immagine in movimento. Se, nel corso del suo insegnamento, lo psicoanalista cileno rivolge soltanto brevi accenni al mondo orientale, senza tuttavia nascondere una certa attrazione nei confronti di una differente tradizione di pensiero e invitando i lettori più esperti ad approfondire tali riferimenti, all'interno della complessa storia cinematografica nipponica, contraddistinta da generi, autori e codici espressivi eterogenei, sono state rintracciate tre idee d'immagine (poetica, onirica e surrealista), che si rivelano profondamente legate alla teoria bi-logica. Si tratta di vere e proprie forme concettuali, che consentono di aprire nuovi campi di discorsività, lasciando intravedere elementi fruttuosi per un dialogo interculturale.

D'altra parte, è la stessa lingua giapponese a rivelare una natura bi-logica, dando luogo a un'inedita configurazione del rapporto tra simmetria e asimmetria: alla dimensione sostanzialista tipica del pensiero occidentale, si aggiunge una differente concezione del linguaggio, che appare intrinsecamente connessa alla sua cornice di riferimento. Da questo punto di vista, il peculiare sistema di scrittura giapponese, incentrato sulla combinazione tra

ideogrammi e caratteri fonetici, è da ritenersi uno strumento in grado di incanalare un significato che si richiama sia all'analisi della catena fonica sia al livello iconico.

Una determinata accezione dell'immagine cinematografica, considerata nel suo stretto legame con la poesia, il teatro e la letteratura, esperienze artistiche che ricorrono all'aspetto combinatorio della lingua, offre dunque una chiave di lettura per ripensare i concetti della teoria bi-logica. Se è vero, come afferma Paolo Bertetto, che «attraverso il cinema, attraverso la percezione e l'esperienza del cinema, si determinano trasformazioni profonde del nostro modo di operare, del nostro modo di pensare»⁶⁰¹, una certa modalità d'intendere l'immagine in movimento consente altresì di esplorare in profondità gli aspetti indivisibili dell'esperienza. All'interno della lunga e complessa storia cinematografica novecentesca del Giappone, questo studio ha selezionato alcuni momenti significativi, in cui il linguaggio cinematografico (immagini, piani sequenza, inquadrature) è in grado di aprire un varco verso l'impensabile. Lungi dal considerare il cinema come espressione di «una qualche essenza inscalfibile e immanente alla giapponesità»⁶⁰², il presente lavoro si è concentrato sulla specificità di alcune forme dell'immagine, che permettono di intraprendere nuovi percorsi interpretativi. Le prime due idee d'immagine, poetica e onirica, attribuiscono al montaggio una funzione prevalentemente asimmetrica. Grazie al *kire-tsuzuki*, inteso nei termini di un intervento della tecnica sulla natura, è possibile portare alla massima espressione la naturalezza del sentimento. Nell'immagine surrealista, invece, il montaggio svolge una funzione in prevalenza simmetrica, capace di esprimere efficacemente il carattere materiale delle sensazioni soggettive.

L'immagine-haiku, o, più in generale, immagine poetica, è una peculiare forma cinematografica, che racchiude il carattere simmetrico dell'emozione attraverso un preciso utilizzo del linguaggio cinematografico. Gli haiku, brevi componimenti caratterizzati da una struttura formale precisa e rigorosa composta da diciassette more e tre versi, sono in grado di evocare visioni dalla grande potenza espressiva servendosi della natura combinatoria della lingua giapponese. Precipua rilevanza ottiene così il concetto di *kireji*, termine utilizzato per indicare una cesura poetica destinata a creare un effetto di sospensione. Nel cinema di Ozu Yasujirō, in particolare, sono i piani-sequenza vuoti, veri e propri *kireji* visivi, a dilatare lo sfondo in modo da renderlo ulteriormente determinabile. D'altro canto, proprio come avviene negli haiku, concisi testi dal carattere laconico che invitano il lettore a completare il quadro, tali inquadrature non si esauriscono in sé, ma

⁶⁰¹ P. Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia 2014, p. 128.

⁶⁰² M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, cit., p. 10.

acquistano un preciso valore nel momento in cui sono poste in relazione con gli altri elementi dell'opera.

L'immagine onirica, presente nelle pellicole di autori come Kobayashi Masaki, Mizoguchi Kenji e Kurosawa Akira, è una forma d'immagine basata sull'allusione, l'indistinzione, la suggestione e l'immaginazione, tratti generalmente associati alla dimensione del sogno. Un'idea d'immagine, in altre parole, che contiene al suo interno, coppie di elementi opposti e inconciliabili secondo il pensiero logico-razionale: presenza e assenza, vita e morte, realtà e irrealtà, rivelandosi particolarmente proficua per fare emergere il multidimensionale. In questa direzione, la potenza immaginifica del teatro *nō* costituisce un possibile punto di partenza per ragionare attorno all'idea d'immagine onirica, introducendo nelle sue rappresentazioni tecniche espressive connesse agli aspetti simmetrici, come lo *yūgen*, insieme ad altre di carattere asimmetrico, come il *kire-tsuzuki*. Così, ogni elemento osservato, rimanda ad altri possibili significati non riconducibili alla mera dimensione narrativa dell'opera: movimenti, gesti, giochi di luci e ombre, lunghe pause, consentono allo spettatore di accedere a una dimensione che non è visibile, ma soltanto suggerita.

L'immagine surrealista trova la sua genesi in una precisa idea di letteratura incentrata sulla ricerca formale e la sperimentazione, proponendo un'inedita interpretazione delle tradizionali forme estetiche nipponiche. Si tratta, infatti, di concepire l'idea di un'immagine che lavora sul montaggio inteso come composizione originale, caratterizzato da accostamenti non scontati di fotogrammi, dettagli, sovrapposizioni, recuperando così la potenza di senso offerta dalla parola. Nell'opera di cineasti come Kinugasa Teinosuke e Teshigahara Hiroshi, in particolare, la materialità della parola costituisce un punto di avvio per la costruzione di un'immagine dalla profonda rilevanza sensibile. Mentre il primo autore aspira a una trasposizione sensoriale della follia, il secondo intende attribuire una forma concreta a quei "frammenti di realtà", che le parole non possono afferrare. Una pura potenzialità dell'immagine, dunque, che consente allo spettatore di sentire-pensare il cinema.

L'incontro tra l'epistemologia bi-logica e il Giappone si configura, allora, come una possibilità in più per riflettere sul significato dell'esperienza artistica al confine tra Oriente e Occidente: il paese del Sol Levante acquista, in questa direzione, i tratti di una grande forma concettuale che consente di interpretare le immagini in movimento da un punto di vista differente, cogliendo nel carattere multidimensionale e combinatorio della lingua il suo principale elemento di originalità. Mediante un autentico spostamento concettuale, questo studio si è proposto di investigare la natura filosofica dell'immagine utilizzando la

teoria bi-logica in una prospettiva interculturale, senza pretendere di racchiudere l'alterità entro confini rigidi e immutabili, ma difendendo il carattere sorprendente dell'incontro. Tale indagine sulle forme dell'immagine cinematografica diviene, allora, un'altra, possibile via da percorrere in direzione di una filosofia capace di preservare il valore del dialogo tra differenti orizzonti di pensiero. Un'opportunità preziosa che racchiude, al tempo stesso, un'esigenza profonda: il desiderio di continuare ad abitare creativamente lo spazio del cinema, lo spazio della teoria.

Bibliografia

- AA.VV., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979.
- E. A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano 1966.
- H. Agel, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris 1962.
- U. Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Marsilio, Venezia 2001.
- L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.
- L. Albano, *Il visibile e il non visibile*, "Filmcritica", n. 365-366, giugno-luglio 1986.
- L. Albano, *The accessibility of the text: an analysis of The Lady from Shanghai*, in *Off Screen. Women & Film in Italy*, in G. Bruno, M. Nadotti (eds.), Routledge, London 1988.
- L. Albano, *Un'inquietante intensità. Il fermo fotogramma di Marienbad*, Imago Studi di cinema e media, vol. 11 n.1, 2015, pp. 107-116.
- L. Albano, *Le emozioni in una prospettiva psicoanalitica. A case study: Random Harvest e Colonel Blimp*, in G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2012.
- L. Albano, V. Pravadelli, *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.
- C. Alvarez, *Due pittori, due modi di rimpiazzare il fratello morto (Van Gogh e Dalì)*, in G. De Giorgio (a cura di), *Arte e psicoanalisi: il respiro della creatività*, Franco Angeli, Milano 2017.
- G. Amitrano, *Guardando la luna che splende sul monte Obasute*, in S. Fukazawa, *Le ballate di Narayama*, Adelphi, Milano 2024.
- A. Aprà, *Per un'analisi intermediale di Zangiku monogatari*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009.
- S. Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Le Mani, Genova 1997.
- S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e magie*, Le Mani, Genova.
- T. Argenton, *Dal segno al simbolo e al significato*, in T. Argenton (a cura di), *L'emozione estetica*, Il Poligrafo, Padova 1993.

- J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn. Il teorico, lo scrittore*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992
- A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, in H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Editions du Cerf, Paris 1961.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- L. Bandirali, *Medium loci. Spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, Pellegrini, Cosenza 2022.
- R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984.
- R. Barthes, *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 1993-1995.
- M. Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, a cura di M. Muramatsu, La vita felice, Milano 1996.
- L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di R. Eugeni e G. Avezzù, La Scuola, Brescia 2017.
- G. Bedoni, *La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio*, Gabriele Mazzotta edizioni, Milano 2008.
- M. G. Belli, A. Cassini, *Giappone magico*, in L. Hearn, *Storie giapponesi di paura*, BUR, Milano 2023.
- R. Bellour, *Le corps du cinema: hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009.
- R. Bellour, *Dispiegare le emozioni*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006.
- W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Abscondita, Milano 2015.
- H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007.
- J. Bernardi, *Writing in light: the Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, 2001.
- A. Berque, *Viver l'espace au Japon*, PUF, Paris 1982.
- P. Bertetto, *Alain Resnais*, Il Castoro, Firenze 1981.
- P. Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia 2014.
- P. Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- M. Berton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.
- B. Bettelheim, *L'arte del cinematografo*, in *La Vienna di Freud e altri saggi*, SE, Milano 2018.

- W. R. Bion, *Gli elementi della psicoanalisi*, Armando, Roma 1973.
- B. Biondi, *L'arcipelago deserto. Il cinema sperimentale giapponese*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, il Saggiatore, Milano 2018.
- R. Bodei, *Emozioni e poesia*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura*, Franco Angeli, Milano 2004.
- R. Bodei, *Prefazione*, in I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.
- Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, Obarra Edizioni, Milano 2015.
- P. Bonneels, B. Decharneux, *Philosophie de la religion et spiritualité japonaise*, Classiques Garnier, Paris 2019.
- J.L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2024.
- H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.
- P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 2004.
- P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002.
- P. Bria, *Complessità e multidimensionalità nella mente. Una riflessione psicoanalitica*, in M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci (a cura di), *Fra ordine e caos. Confronti della ricerca*, Cosmopoli, Bologna 1996.
- P. Bria, *Dai modi di essere all'antinomia fondamentale: la ricerca di Ignacio Matte Blanco sull'inconscio*, in I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere*, Einaudi, Torino 1995.
- P. Bria, *L'essere antinomico. «L'inconscio come insiemi infiniti» vent'anni dopo*, in I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.
- D. Brotto, *L'esposizione dell'invisibile. Il phantasmata come forma dell'immaginazione*, in "Fata Morgana" n. 36, Pellegrini, Cosenza 2019.
- P. Bruno, *Realtà e poesia*, a cura di A. Russo Previtali, et al., Milano 2011.
- N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scolar Press, Londra 1979.
- A. Buttarelli (a cura di), *Concepire l'infinito*, La tartaruga, Milano 2015.

- G. Calorio, *Il gusto del crepuscolo: Ugetsu Monogatari e il fantastico giapponese*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, il Castoro, Milano 2009.
- G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002.
- A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Torino 2017.
- D. Cantone, *Introduzione*, in S. Žižek, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, Mimesis, Milano 2020.
- G. Cantor, *La formazione della teoria degli insiemi (scritti 1872-1899)*, a cura di G. Rigamonti, Mimesis, Milano 2012.
- G. Cantor, *La filosofia dell'infinito. Scritti scelti*, a cura di E. Ferrario e P. Pozzi, Mimesis, Milano 2021.
- M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.
- W. Carrol, *Suzuki Seijun and Postwar Japanese Cinema*, Columbia University Press, New York 2022.
- G. Carluccio, *Il cinema e la mente: Hugo Münsterberg. Note per una lettura*, in *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006.
- E. Carocci, *La figura cinematografica e l'emozione*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006.
- M. Casari, *Benshi. La voce teatrale del cinema muto giapponese*, in "Teatro e stori", vol. 31, 2010.
- F. Casetti, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano 1993.
- D. Chianese, *Ignacio Matte Blanco: le ragioni dell'inconscio*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi mattheblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002
- F. Cimatti, A. Pagliardini (a cura di), *Abbecedario del reale*, Quodlibet, Macerata 2019.
- E. Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Mondadori, Milano 2022.
- B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, l'Harmattan, Paris 2005.
- P. De Assis, P. Giudici (a cura di), *The dark precursor. Deleuze and artistic research*, Leuven University press, Leuven 2017.
- R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, Saggi Marsilio, Venezia 2022.
- R. De Gaetano, *Critica del visuale*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022.
- R. De Gaetano *Il cinema e i film: le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, 2017.

- R. De Gaetano, *Il paesaggio del "mondo fluttuante": da Hiroshige ad Ozu*, in "Fata Morgana Web", aprile 2018.
- R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma, le forze*, ETS, Pisa 2012.
- G. De Vincenti, *Muriel ou le temps d'un retour (A. Resnais, 1963)*, in *Il cinema francese attraverso i film*, (a cura di) G. Tinazzi, Carocci, Roma 2011.
- G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Ente dello spettacolo, Roma 2009.
- R. Deidier, *Costruire per simmetrie*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteleblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002.
- G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema vol.1*, Einaudi, Torino 2016.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.
- J. Derrida, *Chōra*, Jaca Book, Milano 2019.
- J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in "aut-aut", n. 309, 2002.
- G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Ente dello Spettacolo, Roma 2009.
- A. Di Beneditto, *Il perturbante estetico come esperienza bi-simmetrica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppi matteleblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002.
- G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009.
- G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris 1990.
- B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, L'Harmattan, Paris 2005.
- D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.
- D. Dottorini, *Obraznost'. Ejenštejn e la scrittura del reale*, Aesthetica Preprint, vol. 121, 2022, pp. 89-104.
- D. Dottorini, *Scritture dell'esistenza. Limonov di Kirill Serebnikov*, in "Fata Morgana Web", settembre 2024.
- D. Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2022
- D. Dottorini, *La potenza magica. Borges, von Sternberg e il cinema*, in D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi (a cura di), *Visioni, alfabeti, mondi. Borges e le immagini*, ETS, Pisa 2022.
- D. Dottorini, *L'esigenza di una teoria aperta*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.

- D. Dottorini, *L'estetica degli insiemi infiniti*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.
- D. Dottorini, *Scritture dell'esistenza. Limonov di Kirill Serebnikov*, in "Fata Morgana Web", settembre 2024.
- M. Eckhart, *La luce dell'anima*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2024.
- T. Elsaesser, *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992
- J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002.
- J. Epstein, *L'intelligenza di una macchina*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002.
- J. Epstein, *Il cinema del Diavolo*, in J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002.
- F. Ermini, *Percorsi bi-logici dell'antipensiero nell'esperienza della parola poetica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 2004.
- S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981.
- S.M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986.
- S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.
- S. M. Ejzenštejn, *Fuori campo*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- V. Fermaud, *L'être-vu. Confrontation entre Voyage à Tokyo d'Ozu Yasujirō et Profonds désirs des dieux d'Imamura Shōhei*, L'Harmattan, Paris 2017.
- S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari-Roma 1994.
- M. Ferrier, (édité par), *Maurice Pinguet. Le texte Japon, introuvables et inédits*, Éditions du Seuil, Paris 2009.
- L. Figà Talamanca Dore, *La logica dell'inconscio. Introduzione all'opera di I. Matte Blanco*, Studium, Roma 1978.
- E. Fongaro, M. Ghilardi, *Filosofia come pratica. A partire da Il Tao della filosofia*, in "Simplegadi. Rivista di filosofia interculturale", n. 27, novembre 2006.
- S. Freud, *Compendio di psicoanalisi*, Opere complete, vol. 11, Boringhieri, Torino 1979.
- S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Opere, vol. 4, Boringhieri, Torino 1970.

- S. Freud., *Opere. Vol 1: Studi sull'isteria e altri scritti (1886-1895)*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- S. Freud, *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- S.Freud., *L'interesse per la psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1977.
- S. Freud, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- J.-M. Frodon, *Treize Ozu. 1949-1962*, Cahiers du Cinema, Paris 2019.
- W. O. Gardner, *New perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films And Japanese Modernism*, 43, n. 3, 2004.
- A. G. Gargani, *Emozioni e relazioni*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 2004.
- A. G. Gargani, *Introduzione*, in AA.VV., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979.
- K. Geist, *Narrative Strategies in Ozu's Late Films*, in A. Nolletti Jr., D. Desser (eds), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Indiana 1992.
- M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.
- M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*, Mimesis, Milano 2009.
- M. Ghilardi, *L'interferenza. Culture, alterità, traduzioni*, in "Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea", n. 19, 2023.
- A. Giacomelli, *Lo sbocciare dell'arte. La tecnica e il taglio della natura*, in R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017.
- A. Ginzburg, R. Lombardi (a cura di), *L'emozione come esperienza infinita. Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.
- A. Ginzburg, R. Luperini, V. Baldi (a cura di), *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, Fabrizio Serra Editore, 2017.
- A. Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia*, Allegoria, vol. 44, n. 15, 2003.
- A. Ginzburg, *La stoffa di cui sono fatti i sogni e le emozioni. Per un'applicazione clinica del pensiero di Matte Blanco*, Alpes, Roma 2020.
- A. Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011.

- E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2011.
- A. Gorrese, C. Ferrara (a cura di), *Preludi della bi-logica. Metabolismo psichico e logica dell'inconscio vol. 1*, Liguori, Napoli 2002.
- S. Gosso (a cura di), *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, Franco Angeli, Roma 1997.
- M. Grande, *Il cinema e le altre arti nel movimento futurista*, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
- M. Grande, *Montaggio dello sguardo e della visione*, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
- Y. Hakutani, *Classic Haiku and Cy Twombly's modern painting*, in T. Kiuchi, Y. Hakutani (eds.), *Haiku, Other Arts and Literary Disciplines*, Lexington Books, 2022.
- T. J. Harper, *Scholars of the Tokugawa Period. Arai Hakuseki and Motoori Norinaga*, in H. Murakami, T. J. Harper (edited by), *Great Historical Figures of Japan*, Japan Culture Institute, Tokyo 1978.
- S. Hasumi, *Directed by Yasujiro Ozu*, University of California Press, Oakland 2024.
- S. Hasumi, S. Yamane, *Mikio Naruse*, Festival Internacional de San Sebastia, Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Educacion 1998.
- T. Hazumi, *Trois interviews de Mizoguchi*, in "Cahiers du cinéma", febbraio 1961, n. 116.
- M. Hedegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 2014.
- G.W.F. Hegel, *Lezioni di Estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, Einaudi, Torino 2000.
- H. G. Henderson, *An introduction to haiku. An anthology of poems and poets from Bashō to Shiki*, Doubleday Anchor Books, New York 1958.
- J. W. Heisig, *Filosofi del nulla. Un saggio sulla scuola di Kyoto*, Chisokudō, Nagoya 2017.
- S. Hisamatsu, *The nature of Sadō culture*, in "The Eastern Buddhist", vol. 3, n. 2, 1970.
- Hofstadter D.R., *Gödel, Escher, Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 1984.
- F. Iannelli, *Beyond the western Ideal of Beauty. A Wabi sabi Aesthetics to survive the future*, in "Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n. 41, 2021, pp. 100-111.
- F. Iannelli, *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*, Quodlibet, Macerata 2010.

- F. Iannelli, *Il rivoluzionario solitario. Natura, cultura e moralità nella concezione kantiana del genio* (KU, §§ 41-47), in Failla M., Sánchez Madrid N. (a cura di), *Le radici del senso. Un commentario sistematico alla «Critica del Giudizio»*, Alamanda, Madrid 2019, pp. 225-245
- F. Iannelli, *Policromia e soggettività nella filosofia di Hegel: i colori della storia e lo sviluppo dello spirito*, in “Revista Estudos Hegelianos”, n. 20, 2015, pp. 1-10.
- F. Iannelli, M. Failla (edited by), *Philosophy and Madness. From Kant to Hegel and Beyond*, Mimesis International, Milano 2023.
- Y. Ishaghpour, *Formes de l'impermanence : le Style de Yasujiro Ozu*, Farrago, Paris 2002.
- T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Springer 1981.
- J.-P. Jackson, *Les contes de la lune vague après la pluie*, Nathan, Paris 1998
- W. James, *Principi di psicologia*, Milano 1909.
- W. Joo, *The cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.
- F. Jullien, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Y. Kawabata, *Denti di leone*, Mondadori, Milano 2019.
- Y. Kawabata, *An Explanation of the New Tendencies of Up-and-Coming Writers*, in *Kawabata Yasunari zenshū*, vol. 30.
- Y. Kawabata, *La danzatrice di Izu*, Adelphi, Milano 2017.
- M. Kakehi, *Reading Japanese Film: Heritage of the Pioneers*, Dagereō shuppan, Tokyo 1984.
- M. Klein, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in P. Montani, a cura di, *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Ed. Biblioteca dell'Immagine, La Biennale di Venezia 1991.
- D. Kondo, *The Way of Tea: a symbolic analysis*, in “Man”, vol. 20, n. 2, 1985.
- R. Krauss, *L'inconscio ottico*, Mondadori, Milano 2008.
- S. Kuki, *Sul vento che scorre. Per una filosofia dello haiku (Una riflessione sul fūryū)*, a cura di L. Marinucci, il Melangolo, Genova 2012.
- S. Kuki, *L'expression de l'infini dans l'art japonais*, in T. Amano, *Œuvres complètes de Kuki Shūzō*, Iwanami shoten, 1982, volume 1.
- S. Kuki, *The Metaphysics of Literature*, in M. F. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004.
- S. Kuki, *The Genealogy of Feelings. A Guide to Poetry*, in M. F. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004.

- A. Kurosawa, *Un'autobiografia o quasi*, Luni, Milano 2018.
- J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011.
- S. Lebovici, *Psychanalyse et Cinéma*, in *Revue internationale de filmologie*, n. 5, 1949.
- E. Leonardi, *Traiettorie del libro-mondo in Jorge Luis Borges*, in D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi (a cura di), *Visioni, alfabeti, mondi. Borges e le immagini*, ETS, Pisa 2022.
- H.W. Leowald, *La sublimazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- M. Lewinsky, *Eine verrückte Seite – Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*, Chronos Verlag, Zürich 1997.
- P. Livieri, *Hegel e Nishida. L'esempio del Bene per un pensiero senza luogo*, in K. Nishida, *La dialettica di Hegel vista dalla mia prospettiva*, Mimesis, Milano 2023.
- R. Màdera, *Il metodo biografico come formazione, cura, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2022.
- M. Marra (edited by), *Kuki Shūzō. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004.
- M. Marra, *Worlds in Tension. An Essay on Kuki Shūzō's Poetry and Poetics*, in M. Marra (edited by), *Kuki Shūzō's. A Philosopher's Poetry and Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004.
- M. Martin, *Un film absolu*, in *Cinema 61*, n. 61, novembre-décembre 1961.
- C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, 2002
- F. Martialay, *The master Mizoguchi in six critical perspectives: Ugetsu*, in K.I McDonald (edited by), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993.
- I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.
- I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995.
- I. Matte Blanco, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984.
- I. Matte Blanco, *Che cos'è la poesia?*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.
- I. Matte Blanco, *Note sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.
- I. Matte Blanco, *Riflessioni sulla creazione artistica*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.

- I. Matte Blanco, *Sigmund Freud: capostipite di una nuova epistemologia*, in “Rivista di Psicoanalisi”, 1986, XXXII, vol. 3.
- I. Matte Blanco, *L'introiezione e i processi del metabolismo psichico*, in A. Gorrese, C. Ferrara (a cura di), Liguori, Roma 2002.
- C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Garzanti, Milano 1966.
- K.I. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 1995.
- K.I. McDonald, *Noh into film: Kurosawa's throne of blood*, in “Journal of Film and Video”, vol. 39, n. 1, 1987.
- A. Mecacci, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, in “Rivista di Estetica”, n. 81, 2022.
- E. Melandri, *L'inconscio e la dialettica*, Quodlibet, Macerata 2018.
- R. Menarini, *Hitchcock: La donna che visse due volte*, Carocci, Roma 2023.
- F. Menna, *La lente di Matte Blanco. Paragrafi su critica e psicoanalisi*, in P. Bria (a cura di), *Il pensiero e l'infinito. Scritti sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Teda, Castrovillari 1989.
- C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2002.
- C. Metz, *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano 1980.
- J. Michalet, *Deleuze. Penseur de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2020.
- L. Micciché, *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza 1979.
- E. Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford 1968.
- G. Minichiello, *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su La metamorfosi di Kafka*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 2004.
- E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- P. Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma 2002.
- P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, La biblioteca dell'immagine, Pordenone 1991.
- M. Müller, D. Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni 60*, EDT, Torino 1990.
- H. Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, a cura di D. Spinosa, Bulzoni, Roma 2010.

- C. Musatti, *Scritti sul cinema*, Testo e Immagine, Torino 2000.
- Y. Nakamura, *La théorie de la poïesis chez Nishida. L'art et la genèse historique*, in AA.VV, *L'Esthétique contemporaine du Japon*, CNRS Editions, Paris 2002.
- A. Negri, *Matte Blanco e Hegel: logica simmetrica e dialettica*, in P. Bria, F. Oneroso (a cura di), *Bi-Logica e sogno. Sviluppo matteblanchiani sul pensiero onirico*, Franco Angeli, Milano 2002.
- P. Neruda, *Altire di Macchu Picchu*, Passigli, Firenze-Antella 2004.
- P. Neruda, *Confieso que he vivido*, Editorial Losada, Buenos Aires 1974.
- K. Nishida, *Uno studio sul bene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- K. Nishida, *Luogo*, Mimesis, Milano
- K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, L'Epos, Palermo 2005.
- K. Nishida, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness. Three Philosophical Essays*, Pantianos Classics, 1958.
- K. Nishida, *La dialettica di Hegel vista dalla mia prospettiva*, Mimesis, Milano 2023.
- A. Nolletti, Jr., *The Cinema of Goshō Heinosuke. Laughter through Tears*, Indiana University Press 2005.
- M. R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001.
- M. R. Novielli, P. Scrolavezza, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia 2012.
- R. Ōhashi, *Kire: il Bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017.
- F. Oneroso, *La ragione alata. Riflessioni sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, ebook.
- F. Oneroso, *Il problema dell'arte nel pensiero di Ignacio Matte Blanco*, in S. Gosso (a cura di), *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, Franco Angeli, Milano 2007.
- F. Oneroso, *Dalla bi-logica alla logica unitaria. Il pensiero conclusivo di Ignacio Matte Blanco*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche*, vol. CVI, Giannini, Napoli 1995.
- F. Oneroso, *Presentazione*, in G. Pulli, *L'enigma della simmetria. Freud, Ovidio, Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 1999.
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
- M. T. Orsi, *Introduzione*, in U. Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, Marsilio, Venezia 2001.
- Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, a cura di F. Piccolo, H. Yagi, Donzelli, Roma 2016.
- F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante: il "giapponismo" di Deleuze*, Laboratorio dell'ISPF, XII, 2016.

- G. Parkes, *La natura e l'umano ridivinizzato. Temi del buddhismo mahāyāna in Così parlò Zarathustra*, in M. Ghilardi, E. Magno, a cura di, *Sentieri di mezzo. Tra Occidente e Oriente*, Mimesis, Milano 2006.
- G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2019.
- O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Circulo de Lectores, Madrid 1971.
- C. Pes, *Due racconti della Shinkankakuha*, in "Il Giappone" vol. 41, 2001.
- J. Peterson, *A War of Utter Rebellion: Kinugasa's Page of Madness and the Japanese Avant-Garde of the 1920s*, *Cinema Journal*, vol. 29, n. 1, pp. 36-53.
- M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- M. Piazza, D. Vincenti, *The unconscious before the unconscious. Philosophy, Psychology and Psychiatry in Nineteenth-Century France*, in F. Iannelli, M. Failla, (edited by), *Philosophy and Madness. From Kant to Hegel and beyond*, Mimesis Internatioanl, Milano 2023.
- Platone, *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- V. Pravadelli (a cura di), *Forme del mito e cinema americano*, Roma Tre Press, Roma 2019.
- V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e psicoanalisi: una prospettiva storica*, in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata 2008.
- W. Procaccio, *Il neurone bugiardo. Perché psicoanalisi e neuroscienze non hanno quasi nulla da dirsi*, Cronopio, Napoli 2019.
- G. Pulli, *L'enigma della simmetria. Freud, Ovidio, Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano 1999.
- E. Rayner, D. Tuckett, *Introduzione alla riformulazione di Matte Blanco dell'inconscio freudiano e del concetto di mondo interno*, in I. Matte Blanco, *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995.
- J. Rancière, *L'incoscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.
- S. Resnik, *Sul Fantastico. Dall'immaginario all'onirico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Carocci, Roma 2015.
- L. Ricca, *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*, Carocci, Roma 2020.
- D. Richie, *Sull'estetica giapponese*, Lindau, Torino 2017.

- D. Richie, *Japanese Cinema. An introduction*, Oxford University Press, Hong Kong 1990.
- G. Rigamonti, *Introduzione a G. Cantor, La formazione della teoria degli insiemi. Scritti 1872-1899*, Mimesis, Milano – Udine 2012.
- J. Risset, *Sogno, letteratura, cinema*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002.
- A. Rygaloff, *Dans l'Existence, possession, présence ("être" et "avoir")*, in "Cahiers de Linguistique d'Asie orientale, 1977.
- R. Rossetti, *Andrej Trakovskij, la realtà della simmetria*, in D. Dottorini (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000.
- C. Rosso, *Prefazione*, in A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Torino 2017.
- B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015.
- L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud*, Il Mulino, Bologna 1983.
- A. Russo Previtalli, *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Mucchi, Modena 2023.
- E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2003.
- E. Sala, *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, in "Materiali di Estetica", n. 3, 2, 2017.
- G.C. Salza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002.
- R. Salvatore, *Hiroshima mon amour e In the mood for Love, tempo e desiderio*, in "La psicoanalisi", n. 43-44, 2008.
- P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2010.
- S. Sontag, *La scrittura come tale: su Roland Barthes*, in M. Consolini, G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, Marcos y Marcos, Milano 2003.
- T. Satō, *Masters of Japanese Cinema*, Gakuyō Shobō, Tokyo 1979.
- T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokyo 1982.
- Y. Satō, *L'écriture dans la peinture Japonaise*, in "Textuel", n. 54, septembre 2007.
- E. G. Seidensticker nel saggio *Eminent Women Writers of the Court. Murasaki Shikibu and Sei Shōnagon*, in H. Murakami, T. J. Harper, *Great Historical Figures of Japan*, Japan Culture Institute, Tokyo 1978.
- R. Sieffert, *Introduzione*, in M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966.
- G. Sili, *La logica dell'inconscio: Matte Blanco e il cinema di Resnais*, B@bel, vol. 9, 2022, pp. 219-227, n. 121, 2022, pp. 105-116.
- G. Sili, *Oltre lo specchio: Lacan e Merleau-Ponty*, in "B@belonline. Rivista di Filosofia", n. 6, 2020.

- G. Sili, *L'infinito del linguaggio. La poesia come esperienza bi-logica e la scrittura degli haiku*, RIFL, vol. 17 n.1, 2023.
- G. Sili, *L'immagine e il mondo indivisibile. Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*, Aesthetica Preprint, n. 121, 2022.
- G. Sili, *Industrie, cinema e vita. Figlio unico di Ozu*, in “Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema, immagini, idee”, n. 51, 2023, pp. 211-221.
- G. Sili., *Il cinema come scrittura. Su visioni, alfabeti, mondi: Borges e le immagini*, a cura di D. Dottorini, A. Faccioli, E. Leonardi, in A. Canadè, R. De Gaetano, D. Dottorini (a cura di), *Fata Morgana Web 2023. I discorsi*, Mimesis, Milano 2023.
- M. Simon-Oikawa, *Écrire pour peindre: Les mojie de Hokusai et Hiroshige*, in “Textuel”, n. 54, septembre 2007.
- A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.
- A. Somaini, *L'ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, in “Rivista di Estetica”, n. 46, 2011.
- S. Sontag, *Muriel di Resnais*, in *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022.
- Id., *La scrittura come tale: su Roland Barthes*, in M. Consolini, G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, Marcos y Marcos, Milano 2003.
- M. Soumaré, *La letteratura fantastica giapponese antica, moderna e contemporanea*, Lindau, Torino 2023.
- D. Spinosa, *La fortuna di The Photoplay nella storia delle teorie del cinema*, in H. Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, a cura di D. Spinosa, Bulzoni, Roma 2010.
- L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966.
- T. Suzuki, *Words in Context: a Japanese Perspective on Language and Culture*, Kodansha International, 2001.
- D.T. Suzuki, *Mysticism. Christian and Buddhist. The Eastern and Western Way*, Collier Books, New York, 1962.
- J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Firenze 2017.
- A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Il castoro, Firenze 2008.
- K. Teppei, *Kurutta ippeiji ni tsuite* (“Concerning a Page of Madness”), in “Engeki-eiga 1”, n. 7, 1926.
- T. Terada, *Lo spirito dello haiku*, Lindau, Torino 2017.
- R. Terrosi, *La bellezza in Oriente. Introduzione all'estetica orientale*, Goware, 2014.
- M. Tessier, *Yasujirō Ozu*, in *Anthologie du cinéma*, n. 64, Paris 1971.

- M. Tessier, *Le cinéma Japonais*, Armand Colin, Paris 2008.
- A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Il castoro, Firenze 2008.
- G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma 2011.
- A. Tollini, *La cultura del Tè in Giappone e la ricerca della perfezione*, Einaudi, Torino 2014.
- A. Tollini, *Kanji: elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, ebook.
- D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009.
- D. Tomasi, *Il cinema asiatico. L'estremo oriente*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- D. Tomasi, *Il gusto del sakè. Ozu Yasujirō e il suo cinema*, UTET, Milano 2024.
- D. Tomasi, *Yasujirō Ozu*, il Castoro – La nuova Italia, Roma 1996.
- F. Turret, *Alain Resnais: le pari de la forme*, L'Harmattan, Paris 2019.
- R. Tsukimura, *A Thematic Study of the Work of Kawabata Yasunari*, in “The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japan”, vo. 5, n. 2, 1968.
- M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci, (a cura di), *Fra ordine e caos. Confronti della ricerca*, Cosmopoli, Bologna 1996.
- M. F. Turno, *Caos Inconscio Arte*, in M. F. Turno, E. Liotta, F. Orsucci (a cura di), *Fra ordine e caos. Confronti della ricerca*, Cosmopoli, Bologna 1996.
- J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2017.
- T. Tosolini, *Introduzione*, in K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, L'Epos, Palermo 2005.
- R. Tsukimura, *A Thematic Study of the Work of Kawabata Yasunari*, in “The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japan”, vo. 5, n. 2, 1968.
- M. Ueda, *The Master Haiku Poet. Matsuo Bashō*, Kodansha International, Tokyo 1970.
- F. Valagussa, *Il sistema delle arti nell'Estetica*, in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014.
- M. Vallora, *Il nipote di Diderot: Ejzenštejn o la scrittura delle emozioni*, in S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, p. XLVII.
- M. Vannini, *Introduzione*, in M. Eckhart, *La luce dell'anima*, Lorenzo de Medici Press, Firenze 2024.
- S. Vesco, *Spontanea maestria. Il Ryakuga haya oshie (Corso accelerato di disegno semplificato) di Katsushika Hokusai*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020.
- M. Vigneri, *La cultura della psicoanalisi in Italia*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019.

- I. Yomota, *Mizoguchi e l'immaginazione nei racconti premoderni*, in D. Tomasi (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, il Castoro, Milano 2009.
- K. Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, Paris 2004.
- M. Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press 2000.
- P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1996.
- M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002.
- M. Zeami, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966.
- S. Žižek, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, Mimesis, Milano 2020.
- F. Zucconi, *La sopravvivenza nelle immagini del cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano 2020.

