DOPPIOZERO

Immagini che cadono avvinghiate a Lucifero

Luigi Zoja
9 Gennaio 2022

Concentrare

Recensendo il diario di Michihiko Hachiya, direttore dell'Ospedale di Hiroshima durante il bombardamento atomico, Canetti scrisse (in *Potere e sopravvivenza. Saggi*) che ogni sua pagina era preziosa: la distruzione della città era stata la catastrofe "più concentrata" sofferta dall'uomo in tutti i tempi. A sua volta, ogni riga del suo testo conserva un'inestimabile concentrazione creativa: Canetti infatti ha pubblicato pochissimi scritti, meno che mai recensioni. Intenzionalmente, solo capolavori. Questa è un'adeguata premessa anche per le opere di cui vogliamo parlare.

I lavori di Gianikian e Ricci Lucchi, presentati in quattro eventi al MAXXI durante il 2021, non sono composti da scritti ma da fotogrammi. La fotografia proiettata in sequenza diviene cinema, l'arte che meglio regala sensazioni di muoversi nello spazio e nel tempo.

Un risultato espressivo simile a quello della vera letteratura: "prende con sé" chi vi si immerge. In teoria, questo dovrebbe esser sempre possibile con lo spettacolo cinematografico. Il pubblico, del resto, paga il biglietto soprattutto per "evadere" dalla quotidianità, lasciandosi trasportare altrove. La proiezione cinematografica può dare allo spettatore una sensazione di trovarsi in altri luoghi e tempi, eccitando la sua immaginazione, la sua capacità di immedesimarsi, il suo inconscio ottico.

Anche quando riesce davvero, questo è però un risultato breve e improfondo: al finale, la maggior parte degli spettatori cerca il cappotto, si prepara ad uscire senza leggere i testi di coda. Finito uno spettacolo teatrale si resta invece seduti. Certo, perché il rito richiede un saluto agli attori con l'applauso. Ma questo "restare", a sua volta, richiama la funzione originaria e vera del teatro, sopravvissuta nell'inconscio collettivo. In origine, lo spettacolo non serviva a scacciare dalla testa i pensieri, a intrat-tenere. Non riempiva i *tempi morti*, al contrario costituiva un *tempo vitale*: induceva a pensieri densi, che avrebbero abitato per sempre nella mente dello spettatore.

Una funzione paradossalmente ereditata dal cinema di cui parliamo.

Il movimento, o "dramma"

Torniamo alla partenza: il cinema è composto da immagini fotografiche. Collegate in serie, esse non sono più solo una somma. Acquistano la qualità nuova del movimento, riproducono non solo un soggetto, ma una sua azione. Questo fatto, in greco antico, era detto dramma: e corrisponde alla descrizione che Aristotele dà della

tragedia (*Poetica*, 3, 1448a). Una proiezione cinematografica possiede quindi il requisito iniziale per essere tragedia: però, solo in rarissimi casi lo diviene.

Consideriamo ora *Morte di un miliziano*, lo scatto di Robert Capa spesso ritenuto la foto più nota di tutti i tempi. Se è vero, lo è perché condensa in un'unica immagine l'incontenibile quantità di sofferenza e morte che percorre il secolo XX – non molto diversamente da come Canetti ha descritto la loro concentrazione nel lampo assoluto di Hiroshima. Se, anche senza il movimento che Aristotele le richiede, la fotografia potesse diventare tragedia, *Morte di un miliziano* salirebbe sul podio con *Antigone*.

Chi assiste alle proiezioni delle retrospettive di Gianikian e Ricci Lucchi, in pochi minuti può già vedere centinaia di immagini che valgono quella di Capa. E che rientrano nei canoni tragici di Aristotele: perché suscitano "terrore e pietà" (*Poetica*, 6, 1449b).

L'identificazione dello spettatore

Cosa intendiamo per immedesimazione in uno spettacolo cinematografico? Una categoria psicoanalitica molto semplice, comprensibile da qualunque persona di buon senso. Con l'invenzione del cinema, le immagini che scorrono hanno facilitato enormemente la partecipazione del pubblico a ciò che un'opera creativa vuole comunicare. In teoria, questo era possibile anche attraverso l'espressione letteraria: a ciò si riferiva Aristotele, prendendo atto del gran successo di commedia e tragedia. Oggi, però, teatro e letteratura attirano molto meno degli schermi, e sarebbe poco concepibile una folla che comprasse il biglietto per sentir leggere un libro. L'immagine è ben più accessibile del concetto, persino agli analfabeti. Questo ha condotto al successo del cinema, poi della televisione, infine degli schermetti portatili, smartphone e tablet. È stato detto che affidare la comunicazione sempre più all'immagine, e sempre meno alla parola, impigrisce la mente. A dimostrazione di questo si sottolinea, nell'utente compulsivo dello smartphone, l'impressionante relativizzazione della verità e il ritorno di convinzioni che sembravano esser state smentite per sempre dall'evidenza: come la teoria della "terra piatta" o il razzismo secondo cui chi non discende da europei ha un'intelligenza geneticamente limitata.

Eppure l'opera di Gianikian e Ricci Lucchi porta, in modo persuasivo, a conclusioni contrarie: fornisce allo spettatore approfondimenti psico-socio-storici senza precedenti nei mezzi di comunicazione, pur essendo in sostanza composta di fotogrammi non accompagnati da concetti.

Perché e quando riusciamo a immedesimarci nel suo scorrere di immagini, a volte semplicissime, altre volte usurate dal tempo, quasi sempre tecnicamente primitive? Quando si parla di immedesimazione in uno spettacolo, si torna spesso al principio di Coleridge: chi si reca al cinema mette in atto una "*consapevole* sospensione dell'incredulità" (*willing suspension of disbelief*). Così espresso, l'assioma è abbastanza banale, quasi tautologico. Si paga il biglietto, sapendo che – con la eccezione dei documentari, purtroppo trascurabile – si vedrà qualcosa che non è vero, ma è più divertente delle verità quotidiane. Eppure, questa descrizione è molto incompleta: "consapevole", volontaria decisione, è solo quella di andare al cinema. L'immedesimazione, l'emozione che lo spettacolo procura, il fatto che uno spettatore pianga, mentre un altro sbadiglia ed esce prima della fine, sono al contrario condotte inconsce ("non mi aspettavo di piangere", "non immaginavo che mi sarei annoiato").

La tecnica di riproduzione delle immagini si è perfezionata al punto da rendere non più eccezionale, ma stabile e sempre più vasta la zona di sovrapposizione tra finzione e realtà. Un fenomeno già anticipato dal

massimo filosofo del linguaggio, Ludwig Wittgenstein: il quale, dopo aver inseguito le definizioni irrefutabili (nel *Tractatus*) concluse che, invece, esse erano sempre insoddisfacenti. Non a caso, egli fu anche un eccezionale fotografo (a Vienna è in corso una vasta mostra su questa sua attività): e introdusse il termine di *verschwommenen Ränder* (bordi slabbrati) per questa invincibile "zona grigia" della conoscenza, nelle immagini e nelle idee.

Dobbiamo dunque pensare che il XXI secolo rischi di credere a troppe assurdità perché si nutre di informazioni e di riproduzioni fotografiche crescenti all'infinito, i cui bordi sempre più si sovrappongono, rendendo permanenete la confusione tra vero e falso? Dobbiamo pensare che il nostro contemporaneo non sappia più cosa sia la verità perché affoga in un oceano che gli chiede – quotidianamente, strutturalmente – di "sospendere l'incredulità"? Purtroppo, chi si pone questa domanda provocatoria è costretto a rispondersi di sì. Abbiamo appena ricordato che ci portiamo in tasca un immaginario self-service, una sospensione dell'incredulità personale e permanente, sotto forma di smartphone o tablet.

Chi inghiotte troppi e contraddittori stimoli, è poi tentato di sottrarsi al caos creandosi convinzioni rigide, che la sua psiche produce per autodifesa. Contemporaneamente, fuori di lui, immagini "esemplari" vengono diffuse in quantità sostanzialmente infinite dai furbi o dai vanesii, quindi consumate dai fragili in cerca di modelli. La loro presenza senza limite, invece di offrire un riferimento, provoca insicurezze a cui le generazioni più esposte reagiscono chiudendosi nelle sette, o semplicemente in casa.

In sostanza, non più il momento riservato ad uno spettacolo, ma *buona parte della quotidianità è immersa nella finzione*. All'uomo comune che la vive è richiesta non una coleridgiana sospensione momentanea, ma *la credulità permanente*. Di questa follia pochi si accorgono, proprio perché è generale. Pochissime voci

gridano “Il re è nudo!” Quella di Gianikian e Ricci Lucchi è una protesta silenziosa, ma più forte di molti manifesti rivoluzionari: i quali spesso penetrano nell’ideologia senza scalfire le emozioni profonde. Chi ha osservato i loro filmati non potrà accettare come prima la violenza della finzione giornaliera.

Immagini che cadono avvinghiate a Lucifero

Già per Hillman le immagini erano archetipi decaduti (Hillman – Ronchey, *L’ultima immagine*). Da questo loro crollo universale cosa raccolgono le mani di Gianikian e Ricci Lucchi? Numericamente, quasi nulla, come i giusti della Bibbia. Conoscitivamente, invece, restituiscono quasi tutto.

Spesso si sente chiedere: cos’è il loro cinema? È documentario? Non so se esista una risposta. Naturalmente, opere che sono state mostrate al MOMA, alla Tate Modern, al Centre Pompidou possono esser chiamate arte. Ma ciò definisce la loro qualità, non ancora la loro essenza. Posso solo rispondere esprimendo una mia reazione. Un documentario avvicina a certe verità, in una qualche misura riconcilia col mondo: rasserena perché, attraverso quelle verità, me lo fa conoscere un poco meglio. La visione di queste opere, la loro qualità immaginale senza commenti, produce al contrario angoscia. *Non avvicina, mostra distanze esistenziali* fra gli uomini: che pure stanno gomito a gomito con noi, contigui nello spazio e nel tempo. Questo cinema costringe a domandarsi: Anche così è l’uomo? Siamo contemporanei dei mostri, teniamo per mano Lucifero che cade.

Senza vedere chi li ha prodotti, né i bambini che ne faranno uso, osserviamo in successione giocattoli degli anni ’30: il gioco che insegnavano era uccidere. Vediamo il colonizzatore italiano che, scimmiottando gli episodi più imbarazzanti nella storia di Gran Bretagna e Francia, esibisce gli africani per l’appunto come scimmie, contenuto esotico dello zoo umano di cui è divenuto padrone e incassa i proventi (Bancel – Blanchard – Boetsch – Deroo – Lemaire dir., *Zoos humains*, 2002) Nel più noto classico della decolonizzazione, *I dannati della terra* (1961) Frantz Fanon aveva notato (cap. 5): sotto l’occupazione tedesca, i francesi sono rimasti uomini; sotto l’occupazione francese, i tedeschi sono rimasti uomini. Gli algerini, no, sono scomparsi: i francesi non hanno assoggettato un popolo, ma un territorio. I nativi sono divenuti parte della geografia, del fondale, della cartolina esotica: come le palme, partecipano a un paesaggio aggraziato e turistico.

Senza commenti, Gianikian e Ricci Lucchi ci restituiscono proprio questa parte poco discussa della violenza italiana: l’esperienza coloniale, in immagini originali dell’epoca. In modo inatteso, i loro lavori rendono visibile la sua assurda verità, mostrandola al secolo XXI in cui falsificazione (di chi comunica) e sospensione dell’incredulità (nell’utente) si fanno norma. Gianikian chiama questo procedimento “risignificazione”. Negli interstizi rimasti tra i falsi, le sue opere “rovesciano Coleridge”. Guardandole, possiamo *uscire da quella “sospensione della incredulità” permanente* in cui è stata trasformata buona parte della esperienza quotidiana. Il mondo è anche così, dobbiamo credere al filmato: il quale – incredibilmente per l’occhio di oggi – era stato girato con intenti di elogio, non di critica. In altre parole, Gianikian e Ricci Lucchi riscattano esperienza quotidiana: perlomeno, una sua grande parte che l’effimero aveva scartato. Essenziale è naturalmente il montaggio: compiuto per *sottrazione* (per esempio, di parte dell’introduzione retorica nei filmati fascisti o nazionalisti), ma anche per *restituzione* (per esempio, di pellicole russe ed austro-ungariche sui mutilati della Prima Guerra Mondiale, che le rispettive autorità hanno girato ma non mostrato al pubblico).

Critica totale

Nel loro insieme, questi filmati costituiscono una critica totale del secolo XX che, non a caso, è anche quello della cinematografia: il nuovo mezzo che insegna le diversità inconciliabili delle razze umane, senza più bisogno di portare in Europa una Venere africana ed esibirla in gabbia con struzzi o ippopotami (*Zoos humains, Introduction*). L'opera di Gianikian e Ricci Lucchi espone globalmente la disumanizzazione del Novecento, tempo in cui si concentrano i maggiori crimini collettivi dell'umanità. La violenza insita nel nazionalismo e i suoi vertici espressi dai fascismi. Ma anche la sua proiezione radicalizzata fuori dall'Europa, nelle vicende coloniali. Secondo lo storico britannico N. Ferguson (*XX Secolo: l'età della violenza*, Appendice) nel secolo scorso gli uomini uccisi da altri uomini sarebbero stati tra i 167 e i 188 milioni. Una metà, o forse due terzi del massacro avviene fuori dall'Occidente, dove si collega alla decolonizzazione o a politiche occidentali, il resto è attribuibile alle due guerre mondiali: la narrativa occidentale si sofferma però su queste, trascurando le stragi dei popoli di colore.

I filmati di cui parliamo provengono in buona parte da paesi colonizzati: sono dunque unici anche nel restituire una "prospettiva globale della disumanità". La loro "voce per immagini" offre sostanza visiva all'argomento sollevato da un altro testo fondante della decolonizzazione, il *Discorso sul colonialismo* di Aimé Césaire (1955): per gli occidentali, Hitler è divenuto il prototipo del male non tanto per la novità dei suoi crimini, ma perché ha commesso, con dei bianchi, quel male che i bianchi da tempo già agivano con i nativi, nei territori da loro calpestati.

Prima ancora di essere fisica, la violenza del colonialismo è culturale. Questo è visivamente riassunto da Gianikian e Ricci Lucchi non solo nei filmati sulle conquiste italiane in Africa, ma nelle sfilate frivole degli occidentali che si fanno riprendere usando l'India e la sua popolazione come "fondale". In questo erano tutti concordi, anche se in Europa restavano rivali: mescolata agli inglesi, alla testa della delegazione italiana spicca la figura di Edda, figlia primogenita di Mussolini.

Fra i filmati esotici, formano categorie a sé quelli di Luca Comerio. Molti di loro riassumono già, con quasi un secolo di anticipo, l'annichilimento dell'ambiente di cui oggi patiamo le conseguenze globali. Cinicamente, improvvidamente, la natura appariva all'europeo infinita: non solo si abbattevano piante fin dove giungeva l'occhio, ma si sterminavano animali oggi preziosissimi fin quando la spalla reggeva il fucile. Comerio era giunto ventenne alla notorietà come precursore di un fotogiornalismo politico, immortalando le sommosse milanesi del 1898 e i cannoni con cui Bava Beccaris le aveva domate. Arricchitosi con uno dei primi commerci di foto e cinema, viaggiava "dal Polo all'Equatore". Nel filmato che porta questo nome, lo vediamo mentre uccide ungulati esotici di grandi dimensioni.

Le scene sarebbero in sé banali. Comerio introduce però una variante. Dopo avergli sparato, si avvicina all'animale, a terra ma sempre vivo: lo prende per le corna e lo mostra in varie posizioni alla cinecamera, mentre palpita, si dibatte debolmente, respira. Cerca di prolungarne l'agonia perché questo prolunga la ripresa. A caccia nel Polo, prende al laccio un piccolo orso bianco che nuota; quindi – con calma, diverse volte – spara alla madre che non si salva allontanandosi ma caparbiamente continua a tornare dal suo cucciolo. Propriamente, Luca Comerio non si è fatto riprendere mentre caccia, ma mentre tortura animali. Una esibizione che, deve aver correttamente intuito, è più spettacolare: si rivela infatti profetica del rapporto sterminazionista che la modernità ha edificato sulle specie non umane, oggi intrecciata a catastrofi climatiche e pandemiche.

Irrespect

I filmati non aggiungono didascalie e solo pochi, rispettosi commenti musicali. Fa eccezione un testo di Henri Michaux, cantato da un suddito coloniale francese: “L’uomo bianco possiede una qualità che gli ha fatto fare strada: l’*irrespect*” (poco traducibile con la sola “mancanza di rispetto”, perché non è unicamente privativo). Ogni tanto, durante la giornata, qualcuno fra il pubblico del MAXXI entra nella sala dove scorrono i filmati. Si siede comodamente, necessità comprensibile in un Museo. Dopo qualche minuto passato a guardare, esprime con sgranchimenti di membra la sorpresa provocata da un cinema senza *action*. Poi estrae lo smartphone e, senza lasciare il posto, vi si immerge. Sullo schermo, continua il canto che descrive il suo atto: l’*irrespect*.

Su Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi vedi anche

Rinaldo Censi, *Gianikian e Ricci Lucchi*, ebook

Marco Belpoliti, *I contenporanei, Yervant Gianikian e Angela Ricci Luccchi*

Rinaldo Censi, *Tavoli | Gianikian e Ricci Lucchi*

Rinaldo Censi, *Angela Ricci Lucchi, artista e filmmaker*

Rinaldo Censi, *Gianikian e Ricci Lucchi, Pays Barbare*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO