

Articoli/12:

Filosofia della narrazione. Cinema ed autobiografia per un'estetica dell'enigma.

di Emanuela Mancino

Articolo sottoposto a peer-review Ricevuto il 22/01/2013 Accettato il 10/02/2013

Abstract: This essay aims to underline the connection between art, autobiography writing and cinema in the light of an enigmatic and infinitive narration. Narrative and fiction become *media* to show, create and reflect about our sights on reality and knowledge. Through (audio)visual and written texts it's possible to use an instrument for a philosophical inquiry about different methods of knowledge' building and self-education. This allows to show the relational, compositive, analytical and synthetical style, observing it through the work of the philosophy of storytelling. Everyone has its own exquisitely personal "coherent deformation" and writing art helps - being one of the elected way to accompany the dynamic behavior of our imagination (not just through films and art) - the plastic thought, the hypothetical forms, and all that is *potential*. Autobiography is a method to learn the aesthetic of the unfinished.

*È come se la realtà fosse sempre
dietro i velari che si strappano.
Ce n'è ancora un'altra...
sempre un'altra...
è una ricerca senza fine*

A. Giacometti

Il pensiero si fa sensibile

Esiste nell'arte, e soprattutto nell'arte plastica, uno spazio espressivo ed una modalità estetica indicata come del 'non-finito'. Tra le prime immagini che emergono allo sguardo della memoria è possibile rintracciare alcune opere michelangiolesche: tra quelle deliberatamente non completate dall'autore si ricordano i Prigioni, il San Matteo e la Pietà Rondanini. Queste presentano il non finito per contrasto: mescolano la presenza del gesto con l'assenza, con l'accento, con la rinuncia e la decisione di 'fare' sulla materia.

È nell'alternanza di finito e non finito che si legge il tempo dell'opera, la sua durata. I critici e gli storici, a partire dal Vasari, hanno contrappuntato i gesti assenti di Michelangelo con i propri gesti di interpretazione: hanno riempito i vuoti. Per qualcuno il non-finito è mancanza di marmo, eccesso di impegni o committenze, ostacoli esistenziali, ostacolo creativo e limite espressivo. Altri hanno nominato la soddisfazione o il suo contrario. Altri hanno provato ad entrare nelle pieghe intime del senso che lo scolpire aveva per l'artista, nel suo reverenziale atto di scalfire 'per forza di levare', in posizione di ascolto del desiderio destinale della materia o della sua essenza promessa da un silenzio cui solo lo scalpello poteva e sapeva dare voce.

Michelangelo tormentava se stesso e la propria arte nell'attenzione estrema al passaggio dall'informe al compiuto: assumeva in giovinezza con slancio ed esuberanza tale ruolo, assimilandosi a chi crea, a chi dà vita; ma meditava con minore impeto sui propri gesti di emersione della bellezza e di donazione di forma compiuta alla creazione. La questione michelangiolesca non era unicamente legata al contesto storico ed alla sua laboriosa ricerca di pensiero nell'arte. L'infigurabile diviene una cifra espressiva che non dovrà solo fare i conti con il divino, ma che si confronterà con un oltre assoluto o con un'alterità la cui eccedenza di senso bloccherà i gesti espressivi stessi, mettendo in crisi il potenziale conoscitivo dell'uomo. La letteratura si confronta con l'indicibile dell'orrore del '900, con lo sterminio. Nuove forme di sublime bloccano le parole in bocca, fermano i gesti nei pennelli. Ma con una potenza comunicativa dirompente, il non-finito parla; parla incessantemente e mostra ed esibisce, soprattutto, quel che ci inquieta, ci muove; ci porta a dialogare con quel che vediamo.

La negazione dell'evidenza ha il potere di metterci di fronte a quello che speravamo di aver visto, a ciò che desideriamo vedere. Lo fa con la mancanza, con lo scarto. È uno specchio rotto che ci restituisce l'inatteso nella nostra stessa immagine. Ce lo ha mostrato Foucault, illustrando, con le parole della filosofia, il doppio linguaggio della pipa di Magritte¹, che, liberando la pittura dalla dittatura del verosimile, ha permesso a chi guarda un suo dipinto di accorgersi del proprio sguardo, entrando in contatto con l'idea che chi dipinge o crea non sempre afferma, ma spesso indica, allude, esibisce un enigma. E se, in questo caso, una possibilità di comprensione ed esperienza ci derivano dal confronto tra pittura e filosofia, è ancora da un dialogo, quindi da un rapporto critico tra vissuti e linguaggi diversi, che possiamo sperimentare l'ulteriorità di senso di un altro non-finito, colto questa volta tra uno scultore ed un poeta. Si tratta di «*l'homme et sa pensée*» di August Rodin.

Magritte e Foucault si incontrano nelle parole della prosa filosofica. Rodin va a capo nella corrispondenza poetica con Rilke. Il poeta delle *Elegie duinesi* accosta frasi compatte all'immagine di Rodin che rappresenta un uomo apparentemente inginocchiato, gravato dal proprio pensiero, appoggiato ad una figura che si libera solo a tratti dal marmo e disegna

¹ M. Foucault, *Questa non è una pipa*, trad. it. di R. Rossi, Milano 1988.

un corpo femminile. Il pensiero grava sull'uomo, genuflettendolo, ma il pensiero è generato dalla sua fronte, è una materia, è pensiero imprigionato nel sasso. Nell'opera c'è non solo un non finito, ma è presente soprattutto un invisibile. Rodin invita a trovare quell'invisibile in un gesto che lui non compie, ma che potremmo compiere noi, scavando in quella pietra, scalfendo quel territorio di durezza che ci è inaccessibile.

Rilke traduce in parole quell'invisibile: «Tentando un'interpretazione, si potrebbe gioire per il senso di inseparabilità espresso dal pensiero saldato alla fronte dell'uomo: perché solo il suo pensiero è sempre vivo e presente; subito dietro la pietra riprende a dominare»². Il non-finito (così come l'inatteso, il contraddittorio, l'incoerente, il disabituale) possiede, agli occhi di chi guarda, uno spazio che invita alla sosta. È uno spazio sempre differente che, in quanto mancante, potrebbe essere indicato dalla psicanalisi come oggetto del desiderio. Mentre cogliamo l'abitudine dell'ovvio barthesiano, l'ottuso mancante si apre infinitamente al nostro linguaggio, è il non ancora del senso.

Se impariamo ad accorgerci di quanto ogni testo, non solo quello non finito, sia in realtà uno spazio a multiple dimensioni e sguardi, potremo ri-acquisire la *dimensione poetica del sensibile*, ricucire nel nostro modo di guardare tutti i modi in cui i nostri occhi sono stati educati a guardare, a scegliere, ad avere un gusto, recuperando la storia eminentemente soggettiva ed intima del nostro sguardo.

Lo spazio estetico, ed in particolare, come vedremo, quello del vissuto cinematografico, permettono una visibilità del proprio pensiero operante ma soprattutto consentono un lavoro filosofico e riflessivo sull'evoluzione e la postura del proprio sguardo. Ciò è tanto più rilevante se si declina la prospettiva teorica e di ricerca, che qui viene presentata, in chiave educativo-relazionale: porre il proprio sguardo e porsi come oggetti e strumenti di ricerca e riflessione significa infatti operare un'integrazione dell'atto di conoscenza. Il come ed il cosa vediamo quando guardiamo non solo fanno parte della nostra storia e la condizionano, ma rappresentano componenti che orientano le nostre relazioni e muovono giudizi, scelte, preferenze, atteggiamenti e attaccamenti o fughe dall'altro che si esplicano in modo implicito e non visibile.

Imparare ad osservare i propri sguardi non significa poterli eliminare, se potenzialmente lesivi in una relazione, o saperli correggere. In un paradigma fenomenologico e biografico, imparare a far emergere i propri vissuti e trasformarli in elementi interni al proprio esperire relazionale, educativo, è gesto importante in una prospettiva di ricerca fondata in adesione ad un problematicismo che sappia, tra le altre cose, smascherare le forme di potere sempre sottese alle dinamiche educative, impostare traiettorie di trasformazione ed incontro che possano 'decolonizzare' la mente³ ed aprirla ad altri sguardi.

² R. M. Rilke, *Rodin*, Trouin 2001, pag. 35.

³ L. Mortari, *Aver cura della vita della mente*, Firenze 2002.

Giacché a svolgere un ruolo centrale nella costruzione della soggettività sono i linguaggi che parliamo e che ci parlano, riflettere e lavorare con il medium espressivo del cinema (che è immagine in movimento) e con la scrittura (che è parola che plasma il movimento) è dunque uno strumento di ricerca filosofica su di sé e sugli altri dalle grandi potenzialità. Permette di rendere visibile il proprio stile relazionale (intendendo qui il termine nella sua più ampia accezione, quindi nel suo senso di contatto con gli altri, col mondo e con sé), osservando, attraverso il lavoro di filosofia della narrazione mediante il cinema, come tale stile sia costituito da un sistema di equivalenze che ciascuno costituisce attraverso la propria squisitamente personale «*deformazione coerente*»⁴ e ricostruendo, mediante la scrittura, i sensi ancora sparsi delle proprie appartenenze. Inoltre, la scrittura, consente di far esistere, espressivamente, quell'unità narrativa che altrimenti si manifesta come disomogenea, non intenzionale, casuale ed indecifrabile.

Il lento apprendistato dello sguardo, declinato nella possibilità operativa e trasformativi della scrittura, costituisce la modalità attraverso cui non solo il pensiero si fa sensibile, ma diviene trasformabile, divenendo sottile, imparando a stare tra le pieghe di ciò che risulta incoerente. Di fronte all'enigma non sempre vince la logica, spesso aiuta saper essere visionari. È interessante che il termine greco *ainigmata*, che originariamente significa detto ambiguo, allusivo, sia diventato, nell'uso e nel tempo, la parola per ciò che è oscuro. Il carattere di enigma appare in quel che non è evidente e sembra anzi inespresso. È l'elusione del senso che impone non già una serena ricezione (che spesso, rispetto all'arte si definisce con l'ormai abusato aggettivo 'empatica'), quanto un'inquietà «*esperienza pensante*»⁵.

Si è scelto di addentrarsi nel tema a partire da esempi di opere d'arte 'interrotte' per presentare la difficoltà di tessitura del contemporaneo che il cinema negli ultimi anni ha prodotto, in quanto specchio di una temporalità narrativa interrotta, intermittente, non sempre evidente. Nella quotidianità educativa accade spesso di assistere ad una tendenza che vorrebbe fare dell'altro e del mondo esterno un universo da studiare per poter acquisire gli strumenti operativi per muoversi nelle relazioni e per affrontare e risolvere problemi e situazioni controverse: affrontare la questione di metodologie plurali, aperte, finanche provocatoriamente a-metodiche, è sovente tema che spiazza e richiede spiegazioni. Se queste non arrivano puntuali, il vissuto è di difficoltà. Si accetta più facilmente che esista un mistero e che si possa scoprire o che qualcuno mostri una soluzione od un significato trascendente. Ma è eccessivamente impegnativo accogliere un enigma. In una situazione misteriosa esiste un ostacolo nell'accesso ad un significato: una riformulazione dei dati potrebbe far vedere il concetto nascosto.

Nell'enigma quel che produce disagio è un carattere perturbante che fa intuire che non stiamo cercando un contenuto di verità, perché forse

⁴ È questa la definizione che Merleau Ponty dà del linguaggio, in M. Merleau-Ponty, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano 2003.

⁵ P. Bagni, *Enigma*, in E. Pagnoni, *Idee dell'arte*, Firenze 1991, pag. 191.

non esiste. Sentiamo però, come è noto a proposito del perturbante, che in qualcosa siamo prossimi a ciò che ci sembra remoto. L'enigma non rimanda a qualcos'altro, è disponibile allo sguardo, invita ad una conversione dello sguardo. Suggestisce, allude, appunto, ad una nostra posizione differente: abbandonare il sereno piacere estetico e disporci ad un pensiero critico, di riflessione, che ci porti in prima istanza ad accorgerci che esiste un desiderio di visione, un'aspettativa che spesso non ci fa vedere l'inatteso e che troppo spesso non ci fa vedere l'altro, ma quello che avevamo di lui già immaginato. Il bisogno di nomi inequivocabili e di sapere dire con certezza quale forma abbia quella parte mancante di un'opera sono tentazioni continue. L'abitudine positivistica e le derive della misurabilità e verificabilità hanno distratto anche la filosofia, che ha sfidato l'illusorio e l'imprendibile con le armi del *logos*, tentando ora di spiegare e sminuzzare l'invisibile, ora di ricercarne sensi assoluti, modellizzabili.

La tentazione è sempre in agguato: la parola onnicomprensiva, il senso univoco e chiarificatore, lontano da ogni dubbio è il rifugio nello smarrimento, nel cambiamento continuo di prospettive, di punti di riferimento, di certezze. Quando una struttura è colta, ecco che non si adatta più alla realtà osservata. La storia del nostro rapporto di costituzione dell'esperienza salta. Si interrompe. Il racconto che potremmo farne appare frammentato: il nostro sguardo ci presenta un universo plurale, un tempo molteplice, un intreccio di sovrapposte relatività, di intersezioni che si contaminano. Non esiste (più) un sistema privilegiato di riferimento: si ha di fronte una trama complessa. La si vorrebbe sbrogliare, renderla lineare. Ma presto ci si accorge che *s-piegare* i suoi nessi ci fa vivere un paradosso molto simile a quelli disegnati da Zenone e ripresi poi da Merleau-Ponty, a proposito di linguaggio: la trama precede se stessa presso coloro che la imparano. In quanto linguaggio, la trama si insegna da sé ed è lei stessa a suggerire come decifrarla.

Il linguaggio della trama, che ci rende difficile uno sguardo generale sulla realtà che osserviamo, si insegna da sé perché mostra di non esser costituito da una somma di elementi che si giustappongono gli uni agli altri. Se il gesto di comprensione cessa di essere quello della spiegazione e si dispone ad accogliere la possibilità di abitare la complessità mentre la si osserva, ecco che lo sguardo si colloca in un diverso atteggiamento: l'implicazione. Si transiterà, quindi, dalla postura di osservatori a quella di modificatori dei rapporti interni della trama stessa. Il linguaggio (cinematografico, immaginativo, verbale...) che sarà sia oggetto, sia strumento di esperienza non sarà più allora auspicato come unicamente costituito da parti scomponibili, ma si mostrerà come formato da un insieme di rapporti diacritici, relativi gli uni agli altri ed iscritti in un sistema dinamico.

Ogni sclerotizzazione del linguaggio, ci insegna sempre Merleau-Ponty, comporta la perdita di ricchezza della dimensione più propriamente creativa del linguaggio stesso, che è il portato di apertura, di possibilità, di sperimentazione, di passaggio. La capacità di accogliere l'enigma è un apprendistato non solo lento, ma inesauribile. I temi della molteplicità,

dell'ambiguità, della contraddizione, della fragilità, dell'impermanenza, sgretolano ogni pretesa di univocità e insieme quelle declinazioni filosofiche e pedagogiche che si spingano a rintracciare concetti di identità a protezione dal passaggio culturale, dalla contingenza storica, dai paesaggi umani che continuamente si modificano con imprevedibile reciprocità.

Sposata la prospettiva di una pedagogia fenomenologia, che rende evidente quanto l'essenza del fenomeno (e dell'accadere) educativo si situi nella sua irripetibilità ed unicità, ed intrecciata tale visione ad un approccio di tipo critico, partecipativo ed auto-biografico⁶, interessa qui illustrare come la filosofia della narrazione – di derivazione biografica – possa, attraverso l'intreccio con il linguaggio cinematografico, rendere evidente, come oggetto e strumento di riflessione, il pensiero nella sua operatività e nel suo inalienabile legame con le emozioni.

L'esperienza, tra movimento e scrittura: il cinema

Se si abbandona o si depone la tentazione di interpretare l'altro e comprenderlo secondo categorie pre-costituite, si entra nell'universo espressivo che è ponte comune, che è luogo d'incontro e territorio della traduzione, nonché del tradimento del proprio e dell'altrui significato. Una delle tendenze e degli atteggiamenti più spontanei quando si mostri un film di enigmatica percezione in aula è il ricorso alla lettura delle intenzioni del regista o del narratore, come se la difficoltà di lettura portasse da subito (oltre che ad una fuga) ad un bisogno di interpretazione assoluta del senso, del simbolo. Ma quando il pensiero dell'artista esce dall'inerenza dell'intimità e diventa mezzo per comprendere e far comprendere, di vedere e di far vedere, quel che si può conoscere del suo pensiero è la sua continua imprevedibilità, la sua mutevolezza e la sua interdipendenza di senso con le donazioni di significato di chi guarda, legge, ascolta. Non potremmo, quindi, conoscere il senso di altri se non attraverso la forma, il tradimento continuo della traduzione del senso in comunicazione. Allo stesso modo, attraverso il film in particolare, è possibile cogliersi nel gesto di guardare: lo strumento esterno della pellicola rinvia ad una relazione del soggetto col mondo visibile, individuato nell'atto di vedere, ma soprattutto alla relazione del soggetto con se stesso, che si individua nel vedersi.

Il film dà a vedere la sua costruzione: gli strumenti tecnici ed espressivi di cui si serve consentono l'identificazione dello spettatore sia con il proprio sguardo-onnisciente, che coincide con quello della telecamera, sia con la soggettiva del protagonista. «Il cinema è particolarmente adatto a far apparire (quindi a mostrare) l'unione di spirito e corpo, dello spirito e del mondo e l'espressione dell'uno nell'altro»⁷, ci dice il pensiero fenomenologico

⁶ Cfr. D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano 2008; D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Milano 2012.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non sens*, Paris 1996, p. 105.

di Merleau-Ponty che richiamando il senso narrativo e strutturante del racconto biografico della visione del film chiarisce che

la mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti miei sensi⁸.

Trame in prima persona

La percezione indivisa parla contemporaneamente a tutti i nostri sensi. Non passa informazioni, non trasmette dati, ma parla. La percezione si esprime attraverso una comunicazione, una voce, un linguaggio. È quindi un gesto che si legge, che si ascolta, che si osserva. Emozioni e pensiero possiedono uno schermo su cui possono essere proiettati e guardati, uno schermo che assume ora la forma della contemplazione, ora quella della pagina, ora quella della tela cinematografica. Il gesto che ne deriva è di tipo teoretico: come la scrittura permette di fare teoria del pensiero, così il *theorein*, il guardare che si dà nello spazio del sensibile cinematografico, produce rappresentazioni visibili. La scrittura insegna al cinema non solo la visibilità del pensiero, ma soprattutto la sua proceduralità. Il cinema ha sempre avuto, tra le sue sfide, quella di mostrare il pensiero, di portare a visibilità l'invisibile, quel che si nasconde, quel che si cela dentro l'uomo.

Avendo avuto la sorte di nascere muto, il cinema non ha potuto avvalersi di quel che la letteratura usa per raccontare l'intimità, ovvero il monologo; e del resto un monologo al cinema, se non è accompagnato da buone immagini è quanto di più 'noioso' si possa vedere. Ciò dipende dal fatto che il *proprium* espressivo del cinema non è la voce, quanto l'immagine. Nascendo muto, il cinema ha dovuto per necessità riflettere sui propri mezzi ed ha esplorato modalità comunicative pre-logiche, di cui ha sviluppato le potenzialità e spesso il potere.

Dato il maggior spazio dato alle immagini, la cucitura narrativa, ovvero il monologo che descrive, tesse ed intreccia le immagini è a carico dello spettatore. Il quale però non è abituato ad accorgersene. Nell'arte è spesso il non-finito, il non atteso o l'incongruente a mostrarci spettatori ed a restituirci un ruolo attivo e consapevole di visione. Al cinema siamo più frequentemente abituati allo svago, alla narrazione come distrazione, come interruzione ludica del quotidiano e come ricezione più o meno passiva di messaggi e di storie. Ma la sosta lenta nella visione, favorita in ambito formativo, rende più chiaro quanto il pensiero possa situarsi fuori dal proprio mondo. Quello di cui si compongono cinema e scrittura è la narrazione, un intreccio compositivo capace di porre l'*altro* come principio della propria costituzione. La natura sociale della parola e dell'immagine sostanzia la dimensione estetica narrata o mostrata, crea costantemente uno spazio ulteriore: la scrittura ed il cinema sono fondativamente dialogici rispetto al loro fruitore, creatore, scrittore.

⁸ *Ivi*, p. 71.

Nel territorio della separazione si costituisce e si sviluppa la potenzialità plastica del gesto estetico; lo spazio dialogico che si realizza di volta in volta (nella scrittura di sé, nella produzione e nella fruizione cinematografica ed in altre forme di accadimento estetico), sostanzia il destino dell'evento artistico, ovvero la necessità che esistano due partecipanti, due coscienze non coincidenti. La narrazione filmica, così come la scrittura, quand'anche si presenti come conclusa (come è ad esempio un film) rappresenta un racconto che dispone gli accadimenti secondo un ordine dato, ma permette un'esperienza visiva, che è nuova esperienza in quanto donazione di senso ulteriore al contenuto dato. Il rapporto tra la narrazione e l'esperienza non si esaurisce nel momento narrativo, ma si disallinea continuamente in ragione della soggettività che percepisce il film e lo ri-racconta.

Tre declinazioni dello sguardo

Se ne sta accorgendo sempre di più il mondo del cinema, proponendo pellicole che tendono ad esibire o piani narrativi che necessitano di attenzione e ricomposizione, o rappresentazioni, di tempi che si offrono allo spettatore perché ne sia lui l'ordinatore o perché sia lui ad accompagnare il protagonista che sempre più ha le caratteristiche di un investigatore che va sulle 'vestigia' del senso del film stesso. La trama del film è data, è disponibile, ma il suo senso si costruisce in quanto ri-disponibile.

È il caso di *Memento*⁹, di *Matrix*¹⁰, di *Prima della Pioggia*¹¹, per citare alcune pellicole. In particolare, in *Memento*, film sulla memoria, sui suoi disturbi, mostra un investigatore che è anche un narratore inattendibile: di momento in momento perde il ricordo di quel che accade e noi cogliamo con lui una prospettiva temporale alterata, manchevole, non componibile. La sua capacità mestica è stata lesa da un trauma: tutto quel che egli ha vissuto fino a quell'istante è per lui accessibile. Il presente si consuma in un continuo vuoto sul quale Leonard non ha nessun controllo, oltre che nessuna percezione.

Quel che il protagonista non potrà mai operare è un montaggio tra i momenti della propria esistenza: noi spettatori, invece e sempre più, desideriamo comporre i brani di una trama estremamente complicata. Il film è quindi la narrazione del nostro intrinseco bisogno di superare il cortocircuito dello sfortunato Leonard, che non avendo alcun elemento di continuità tra gli attimi che costantemente svaniscono, decide di fare del proprio corpo la traccia degli indizi che va collezionando per uno scopo che si perde quasi più del senso del racconto stesso: l'identità del protagonista. Ogni traccia identitaria è flebile, fugace.

Leonard non ha il controllo su se stesso perché non possiede alcun *controllo narrativo* sulla propria storia. Sentiamo sempre più il bisogno

⁹ Ch. Nolan, Usa 2000.

¹⁰ A. e L. Wachowski, Usa 1999.

¹¹ M. Manchewski, Macedonia, Gran Bretagna, Francia 1994.

di un ordine, di una linearità che spieghi quel che ci sembra sempre più incongruente: necessitiamo di una configurazione, di un montaggio, di una completezza per abitare l'enigma di un'identità, che si mostra sempre come non-finita. Alla fine del film è proprio la modalità narrativa e compositiva, che ci mostra il nostro bisogno e ci rivela il nostro ruolo: il dispositivo è svelato, siamo stati al gioco dell'illusione ed abbiamo visto operare non già il tempo del film, quanto il tempo del nostro pensiero che connetteva i segmenti per creare un senso.

Lo stesso regista prosegue con un altro film, *The Prestige*¹², il suo gioco di implicazione con lo spettatore e lo fa dalle prime battute, con un invito: «A me gli occhi!». Niente di più semplice: siamo chiamati a fare quello che è naturale fare al cinema: guardare. E lo facciamo mentre una voce ci culla, con l'affabulante tono proprio di un prestigiatore. Dall'invito a guardare si dipana per gli occhi una narrazione di ostentata chiarezza, scandita dalla regolarità di atti successivi. Quel che è complicato è quel che accade, non come accade. Ci sono due protagonisti, tre elementi a costituire il farsi di un trucco magico: promessa, svolta, prestigio. Ma la successione non è lineare, qualcosa si inceppa: il carattere dei due protagonisti li fa entrare in conflitto, le loro vicende esistenziali biforcano il loro percorso, che dapprima li vedeva compagni di apprendistato nell'arte della magia. La competizione è senza esclusione di colpi.

La ricerca di illusione è l'obiettivo principe in nome del quale viene affrontato ogni sacrificio esistenziale. Mentre i due si spingono ai limiti del reale per creare l'inganno per lo sguardo, il regista di mostra che non stiamo guardando per soddisfare una curiosità, ma per scoprire il trucco che ci renda plausibile la costruzione di senso che abbiamo composto. Il regista ha saputo usare magicamente il linguaggio cinematografico, modificando i piani narrativi in modo da punteggiare la trama di dialoghi con lo spettatore ed ammiccamenti al limite della didascalia e dell'eccesso di spiegazione. Ma la magia era altrove: è nel dirci che, da quando siamo stati chiamati a dedicare il nostro sguardo al film, abbiamo provato il desiderio di essere ingannati e di cogliere quindi il momento del prestigio, che paradossalmente avrebbe creato la delusione, dopo un'illusoria implicazione narrativa. Ma è proprio la narrazione a porsi come illusoria, in quanto arbitraria, in quanto scrittura rivisitabile dei fatti. Ogni lettura è una riscrittura ed i due illusionisti si ingannano a vicenda attraverso lo strumento, che più dello sguardo è capace di ingannare la mente: la scrittura. Borden e Angier competono sul palcoscenico della magia, ma il loro confronto più intimo avviene nella scrittura e nella decifrazione di un manoscritto di appunti di prestigio. Il testo è crittografato, è intrecciato alla simulazione ed è duplicazione del reale (in notevole eco con la duplicazione che i colleghi avversari avevano sempre perseguito).

¹² Ch. Nolan, Usa 2006.

Dove situare lo sguardo che dipana il senso? Neanche la scrittura dice la verità¹³. Immagini e parole s-comunicano e tradiscono il pensiero. Allora il prestigio è avvenuto. Nelle tre declinazioni di sguardo non-finito che invitano noi spettatori a completare il senso abitando l'enigma, è sempre il regista Nolan ad accompagnare l'estetica narrativa della mancanza. È il caso di *Inception*¹⁴. Il concetto di realtà viene chiuso in una cassaforte inaccessibile: l'architettura che la protegge, o la tiene lontana, è in cinque scale di paradossale degradazione del sogno. Dom Cobb si introduce nei sogni altrui per professione, ricostruendone secondo principi di coerenza, le architetture interne, e modificandone i desideri. L'intreccio è anche in questo caso composto come da tasselli, che potrebbero acquistare un senso differente alla luce della scena finale. Il ricorso al condizionale si motiva nella non necessaria soluzione dell'enigma per poter apprezzare e godere del film e della sua trama.

L'enigma si prolunga nel progressivo ingresso dello spettatore nei livelli narrativi del film. La finzione abita nella modalità metaforica che Ricoeur chiama del *come se* e ci riporta al senso di una filosofia della narrazione che si muove con gli occhi di un'altra lingua – il cinema – che pone al proprio centro la relazione dialogica, il narrare come forma conversazionale e la tessitura procedurale, metodologica, come via preferenziale per dare vita e dotare di *comprensione situata* l'esperienza di apprendimento. L'evoluzione di questa visione trova nella *trama* il suo spazio potenziale ed esperienziale, e quindi il suo luogo eletto di riflessione. La trama intrattiene ragione ed emozione, fonda l'esperienza e l'apprendimento, che è composizione di *mithos* che viene portato davanti agli occhi, facendo divenire e sviluppare lo spettatore insieme ai fatti narrati.

La prospettiva di una filosofia della narrazione si iscrive nella possibilità di una ricognizione del film, che assume il valore di rappresentazione: la trama non è solo il modo in cui si compone la successione degli elementi del film; la trama è la nostra capacità di pensiero e di messa in legame di ciò che si ri-conosce come parte di un senso complessivo. La trama, secondo tale approccio, assume tutto il senso della con-figurazione, che è gesto creativo, connessionale, che stabilisce complicità non «con la storia raccontata ma con la sua raccontabilità. La scrittura allora assume e recupera il carattere riflessivo della nozione ricoeuriana di intrigo»¹⁵.

Abitare l'enigma. L'Autobiografia e l'estetica dell'incompiuto

La riflessione sull'incompiuto in relazione alla visione, all'invisibile, al completamento autobiografico del senso – nonché del tempo – conduce

¹³ Cfr. D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, cit.

¹⁴ Ch. Nolan, Usa 2010.

¹⁵ E. Mancino, *Cinema, narrazione e costruzione autobiografica*, in S. di Giorgi, D. Forti (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e di metodo*, Milano 2011, pag 159.

l'approccio della filosofia della narrazione ad una declinazione della coppia simbolica del pieno/vuoto. A chiarire ed abitare, rendendola evidente, tale dinamica è la scrittura. In particolare la scrittura autobiografica. Il cinema esibisce quel che la scrittura rende palpabile, operativo: il lavoro della memoria, della ricomposizione, dell'attribuzione di senso. Il cesello della scrittura conferisce forma, lo fa per sottrazione dal silenzio, per distinzione dall'informe o per distanza dall'uniformità di quel che, se non viene osservato e riconfigurato, rimane uniforme, sempre apparentemente uguale a se stesso. Lo fa per ricominciamenti, per alternanza tra il voler dire ed il poter tacere.

Se ricordare è *gesto per essere nel tempo*, fondamento della coscienza, dell'identità, veicolo di confronto e strumento di progetto, è altresì esiste un necessario complemento del ricordo che è l'oblio. Per la tradizione filosofica occidentale la memoria come *mneme* si riferisce ad una realtà che pare rimanere continua, sostanzialmente intatta; la memoria come *mneme* acquista il senso della persistenza. Però esiste anche la reminiscenza – *anamnesis* – che si riferisce alla competenza di recupero di qualcosa che si possedeva già, ma che per qualche motivo è stato perso o dimenticato, come illustra la dottrina platonica. La conoscenza apparirebbe come una forma di rievocazione, di ricordo, di riemersione di un sapere originario.

A connettere sapere ed esperienza, insieme a memoria e oblio vi è anche una narrazione propria della tradizione ebraica, che racconta che i nove mesi che l'uomo trascorsi nel ventre materno sono, in realtà, mesi di formazione, durante i quali il nascituro, separato e protetto dal mondo esterno, viene istruito dall'arcangelo Gabriele e formato alla Torà. Solo dopo aver appreso tutta la Legge, è pronto a nascere; ma anche a dimenticare tutto ciò che ha imparato; dovrà infatti dedicare tutta la sua esistenza a recuperare il sapere perduto o, ancor meglio dovrà tentare di riconnettersi ad esso.

I miti e le leggende, così come le narrazioni, filmiche e letterarie, permettono di perlustrare discorsivamente i modi attraverso cui la nostra memoria e le nostre tessiture di senso e di apprendimento si esplicano. Ne è un esempio interessante una novella di Borges che immagina l'esistenza di Ireneo Funes, un uomo in grado non solo di ricordare tutto, ma soprattutto di mantenere desta la memoria di ogni cosa. In lui ogni memoria è contemporaneamente presente, la sua mente appare costantemente affollata, ben lontana dalla *tabula rasa* del protagonista di Memento. Borges illustra l'ipotesi che se «noi in un colpo d'occhio, percepiamo tre bicchieri su un tavolo, Funes – percepisce e ricorda- tutti i rami i grappoli e i frutti di un pergolato»¹⁶.

L'uomo della provincia argentina, ricordando l'esatta posizione e colore delle nuvole di ogni minuto di ogni giorno di ogni anno della sua vita, desiderava che il linguaggio si piegasse al ricordo, creando un vocabolo differente per ogni nuvola, giacché la sola parola 'nuvola' non sarebbe stata sufficiente a descrivere quel continuo movimento e cambiamento. Funes

¹⁶ J. L. Borges, *Finzioni*, trad. it. di F. Lucentini, Milano 2003, pag. 100.

poteva con una sola occhiata memorizzare tutte le venature, i bordi e i colori delle foglie ed a ciascuna foglia avrebbe voluto attribuire un nome differente. «Aveva imparato senza fatica l'inglese, il francese, il portoghese, il latino. Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare. Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli, quasi immediati»¹⁷. Dubbi culturali, pedagogici, cui il pensiero complesso di Morin risponde con l'immagine di una «testa ben fatta», preferibile ad una «ben piena».

Il sapere fa rima con selezione, sintesi, riflessione. E pur se elabora memoria, esprime una natura eminentemente progettuale. La scrittura asseconda e veicola tale dimensione, il pensiero si apre costantemente alla possibilità di esibirsi, apparire, mostrarsi e celarsi. Quel che sostanzia il progetto non è la scrittura fatta, ma il suo farsi: il suo essere-divenire di tempo, attraversamento di confine. In ciò scrivere (di sé) appare gesto contestuale di dire scrivendo o di aver detto avendo scritto, ma soprattutto di indicare uno stato, un modo, una forma e dire quindi dove ci si situa, ma anche dove non si è. La scrittura permette di intravedere nel linguaggio la possibilità di una ragione dialogica ed una progressiva lontananza dall'ontologia di ciò che si vorrebbe definito, completo. È così attesa di rinnovarsi guardando, ascoltando, prendendo dimora nel dialogo tra quel che ci si aspetta di trovare e quel che si scopre di sé, scrivendo.

Il film, pura narrazione data, sprigiona e intreccia relazioni di sguardi, di visioni. Ogni spettatore, ogni storia, ogni scrittore ed ogni scrittura sono soggetti al tempo, son fatti di tempo, esprimono continuamente la propria eccedenza vivente, il proprio desiderio, la propria mancanza, le proprie domande. Queste ultime abitano il vuoto, la pagina ancora non conquistata dalle lettere, non solcata dalle righe. È nel rapporto, nel movimento di scambio e nello scarto tra finito e non-finito, che il gesto di affermare può dialogare con ciò che altrimenti sarebbe statico e inerte, come marmo non ancora scelto, non ancora letto e voluto: la supremazia della verità. Solo intaccandola di dinamismo la si può scalfire. E soprattutto la si può mostrare.

La scrittura, andamento dinamico della nostra immaginazione (non solo cinematografica) in movimento, appare il met-odo più fedele, plastico e malleabile per avere accesso, plasmandone le forme ipotetiche, a tutto ciò che è potenziale. La produttività dei nostri agenti linguistici – ci ha mostrato Chomsky – non esaurisce la potenza espressiva del linguaggio. Cinema e scrittura permettono di 'vedere' che oltre che produttivi siamo creativi, ovvero che possiamo estendere la semantica del nostro sistema linguistico, andando oltre la mera possibilità di dire.

La scrittura rafforza il concetto di una verità che è visione, attimo, distanza, differenza. Dialogando incessantemente con i propri limiti, con la materia silente da cui si distingue, con l'inespresso da cui si libera, con l'invisibile ed il dicibile cui si intreccia, varca di continuo orizzonti e frontiere, mettendo in scena una vera e propria etica dell'attraversamento. La responsabilità di confrontarsi con lo spazio del non detto, perché non

¹⁷ *Ivi*, pag. 103.

ancora, non più o mai dicibile, è segno di esistenza, di distacco. È sogno possibile o nostalgia non più attingibile: è varco e soglia di tempo, gesto di scalpello che si è scelto di non compiere, pensiero che non è immobile e fisso in adesione alla testa di un uomo genuflesso, ma che continuamente ritorna a stare presso di lui per potersene separare.

La scrittura permette di abitare l'enigma, facendoci muovere in spazi impossibili, in piani che in un film necessitano di architetti dell'onirico (come in *Inception*) o che nell'arte si situano nella plasticità malleabile o violentabile della materia o ancora nei labirinti unicamente grafici di spazi alla Escher. E se, certo, stare nelle trame, implicarsi con l'enigma, è la strada più difficile ed erta di un'ipotesi di mistero, che possa essere risolta, la disciplina di un percorso, che si compone di continui cambi di prospettiva, può saper regalare il sottile (forse perché spesso non s-piegabile) piacere della libertà.