

*Articoli/11*

## ***Nostalgia del presente***

### ***Tra cinema e serie tv\****

*di Enrico Ghezzi*

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 10/11/2014. Accettato il 28/11/2014

---

*Abstract:* Here are presented by Enrico Ghezzi three short essays about cinematography and television production. The first one deals with the relationship between cinema and television series, in particular for what concerns the different fruition by the viewer and reason why one should or should not engage with this kind of fruition. The second one is an articulate definition of cinema as nostalgia of the present. The last one is about the cinematographic mood of David Lynch's *Tween Peaks* and some of his philosophical features.

\*\*\*

#### **1. Un ponticello tra cinema e serie tv**

Quando si parla di cinema in rapporto alle serie e di serie in rapporto al cinema, si tenta di buttare un piccolo ponte, un ponticello da sbarco, una cosa piccola per un tipo di guerra da condurre in modo leggero. Eppure le distanze da coprire sono enormi, mentalmente enormi: orbitare ed essere orbitati dentro storie.

Siamo abituati a orbitare dentro storie. Siamo abituati a cercare - trovandola - della fiction in noi stessi. Una cosa abbastanza banale con i mezzi che abbiamo. Una cosa talmente banale, da essere misteriosamente in un'opera.

Questo è uno dei motivi che, in generale, mi lasciano freddo rispetto alle serie tv, anche quando sono molto belle. Spesso mi lascio convincere dalle mie figlie e dopo tre mesi fingo di aver visto quella puntata che mi avevano consigliato. Ma quando l'ho vista, loro sono già passate ad altro, non gli interessa più, la questione era già esaurita.

Dal punto di vista della narrazione, il pregio principale delle serie è quello di farci sentire una delusione, una fortissima delusione. Siamo consapevoli del fatto che, più o meno, una buona metà della popolazione mondiale è pervasa da una sorta di depressione, da una difficoltà ad avere

---

\* L'articolo, la cui trascrizione è curata da Lucrezia Ercoli, è il frutto diversi incontri tenuti da Enrico Ghezzi al festival "Popsophia" dal 2012 al 2014.

a che fare con il racconto della propria vita, in qualunque momento o in momenti topici.

Questa è una delle cose che ci hanno insegnato la serie: ogni cosa può diventare topica in una serie. Basta un personaggio, basta un tratto per dare intensità: una forza non più misurabile in termini di spazio-tempo che creare un salto in una zona interna, in una zona mediana dove si toccano i fili giusti.

Ma non è per questo che non mi appassiono alle serie e non è neanche per questo che sto fingendo di non appassionarmi. Il mio rifiuto di abbandonarmi alle serie è molto malinconico: vorrei vedere tutto, come vorrei vedere tutti i film.

Da giovane, ho passato 4-5 anni a vedere non meno di quattro film al giorno. Per poco tempo, ma è stato il tempo in cui mi sono formato, anche se nel frattempo leggevo molta filosofia e scrivevo la mia tesi *Cinema moralia*.

Avevo una sorta di rovello: non riuscire a vedere tutto. Ammiravo chi riusciva a vedere tutto, anche se erano persone con cui non avevo voglia di condividere il tempo sociale, successivo alle visioni. Non c'era questa competitività e difficilmente veniva indotta dall'aspetto mentale degli individui.

Vedere tutto. Tutto quello che ci piace, che alla fine diventa tutto. Non posso dire che mi interessa solo "qualcosa". Nel momento in cui scelgo un autore, mi interessa tutto e riporto a quel tutto anche il cinema che autorialmente è fuori dalle correnti più generali e più facilmente identificabili.

Il cinema non è una "punta avanzata", come è stato raccontato, anzi, inventato, per questa questione del tempo della narrazione. Da questo punto di vista, la Scuola di Francoforte è straordinaria, Adorno parla del cinema avendolo visto pochissimo.

Escluso Benjamin. Benjamin, invece, era il solo che aveva capito la giocosità del cinema. Quella di Benjamin era una forma di vita già contaminata e in gran parte determinata dalla forma cinema. Gli accenni non sono tantissimi nelle sue opere. Nella sua *Opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, i ritagli sul cinema sono maliziosi, inseriti come un'auto-dialettica continua, una cosa che lui trovava mancante in chi si occupava di cinema.

La cosa più orrenda della cultura di oggi. Per quelli che si occupano di cinema non cambia il loro rapporto con i testi, con la vita *nei* e *con* i testi. Parlano di cinema come si parla di tutto il resto. Il cinema, invece, cambia completamente i dati. Non riusciamo a stare dietro alla nostra vita che vediamo a sprazzi nei film e che sappiamo non essere nostra, ma che è una sorta di regalo, un tentativo di contrabbandare un cavallo di Troia, un regalo esplosivo.

Quello che mi pare evidente nel "cinema delle serie", invece, è che ci porta subito "sul bordo", si tratta di vedere o non vedere le cose. Se voi vi

mettete a guardare la dieci serie che sono proposte a livelli alti della cultura cine-narrativa contemporanea, comunque non basta se dovete fare altro... Il compiersi di una serie è continuamente rinviato, raramente finisce con il respiro che si arresta nel morire.

Mi pongo due domande. Una la faccio a me stesso. Perché resisto a non vedere tutte le serie che vorrei vedere? Se inizio a vederne una, c'entro dentro come potrei entrare in tutte. La chiave è sempre la stessa. Invece mi trovo di fronte al cinema che si fa in quel modo, che vuole interrompersi, magari non in chi lo fa, ma in chi lo fa fare, nei produttori.

L'altra domanda. Perché si vede una serie invece di fare altro? Perché si vede una serie, invece di vedere tutte le serie? È come il teatro che si appoggia su alcune persone che vedono più volte le stesse cose. Per esempio, quando vidi l'*Orlando furioso* di Ronconi nel '69, lo volli vedere – spendendo soldi che non avevo – due o tre volte di seguito. Se io fossi uno che ama il teatro, vorrei vedere tutte le rappresentazioni. Perché questo è il teatro, sennò c'è il cinema.

Il punto della catastrofe è un punto ormai immaginario. Lo vediamo con uno spostamento assurdo, ce lo mettiamo davanti come se non fosse già accaduto.

Storicamente nel '45 c'è stata Hiroshima, c'è stata l'apertura dei campi. La catastrofe è una questione di visibilità. Quattro anni fa, per esempio, si è scoperto che dei campi si sapeva quasi tutto prima della fine della guerra e non sono mai state fatte delle azioni per liberare alcune zone nel '44 o nel '45, quando sarebbe stato davvero facile. Lo dico perché fa parte della catastrofe la sua gradazione spettacolare.

Ho raccolto molti materiali sull'11 settembre, discussioni con filosofi e cineasti e questo mi ha aiutato a capire che siamo il resto di una catastrofe. Sloterdijk con la *Critica della ragion cinica* e Žižek con tutta la sua "operazione" (più che opera) sono stati precisi nell'aver trovato il vecchio completamente seppellito dentro di noi.

Il cinismo di Sloterdijk lo troviamo vivente in Žižek. Žižek mentre parla, in qualunque tratto, potrebbe sostenere, con uguale intensità e ragione, l'opposto. Questo è il massimo del cinismo, un'operazione molto antica nel pensiero greco.

Il poter frivolarmente essere l'opposto nel discorso è quello che possiamo ancora assumere. È la risposta alla domanda su come distinguere il ciarpame da ciò che non lo è. Una domanda ingenua, una domanda assurda. Possiamo solo avanzare su quest'assurdità. In questa catastrofe, ci troviamo a dover decidere che cosa è ciarpame e cosa non lo è. Si può assumere che tutto è ciarpame, ma nel ciarpame ci sono continue bellezze. Queste parole hanno una concettualizzazione molto colta, uno spazio di vibrazione minimo e chi le usa spera di trovarne di più funzionali. Come un chierico che vuole avere uno schermo più pulito e non vuole perdere tempo.

Vale più la pena lavorare, o meglio, giocare – senza crederci – su ipotesi paranormali, su telepatie. Le telepatie entrano in gran parte delle depressioni, nel desiderio di essere ascoltati. Così possiamo sgretolare il ritorno regressivo dell'idea della “grande bellezza”, che non entra neanche di un millimetro nella contraddizione amorosa, che fa vedere bellissima una cosa bruttissima. Una situazione molto soap.

## 2. Il cinema è nostalgia del presente

La “nostalgia del presente” è la più bella descrizione del cinema, del cinema che è già avvenuto, che ha già vinto, che ha già trionfato. Borges lo dice in un modo deviato, passando per un altro soggetto, con il mitico racconto lungo *L'invenzione di Moril*: una celebrazione dell'ipotesi della vita come registrazione, un'immensa malinconia di momenti di vita che vengono scelti e ripetuti.

Un modo che si è dato storicamente anche nel cinema. Il culmine della cinefilia, già nei primi anni *nouvelle vague*, era quello di esibirsi come sotto-attori o ultra-attori di una serie di tic, di manifestazioni fisiche e verbali. Come nella famosa battuta di Truffaut: “Quello che abbiamo in comune tutti noi cineasti della *nouvelle vague* sono le *machine à sous*”. Nella scena di *Vivre sa vie* c'è il jukebox, c'è il flipper: è tutta una *machine à sous*, una macchinetta a soldi.

Il cinema si costituisce come una larghissima memoria non nostra. Una memoria ghiacciata che si sgela, una memoria che ci permette di andare avanti senza l'ossessione che la memoria sia nostra o debba essere nostra.

C'è una frase che riassume tutto questo, a proposito degli anni '60 americani: “Se ti ricordi, vuol dire che non c'eri”. Se ti ricordi, vuol dire che non hai vissuto: hai guardata la scena come al cinema, sei entrato in una festa e sei rimasto sempre con la tua campana di vetro, col tuo casco, con la tua tuta da palombaro.

Sarebbe interessante vedere se nel cinema c'è qualcosa di paragonabile al *tube*... Mi colpì molto un episodio, anni fa, in una sera d'estate con degli amici francesi. Cercavo di fargli vedere il video di *Gimme some lovin'* che loro non conoscevano. Dopo averlo visto, hanno esclamato unanimi: Ah, è un “tube”! Come per dire: “Lo conoscevo bene, quando ero piccolo si sentiva sempre...”

La riduzione a *tube* è questa: non ricordarlo, ricordarlo solo come momento di dimenticanza, il momento in cui non si ha bisogno di sapere di chi è. Il *tube* è qualcosa di ultra-personale che diventa ultra-impersonale. Come gli inizi del videoclip quando non si sapeva quello che andava in onda, non c'era la casa discografica, non c'erano i titoli, i registi. Il “non sapere” è il segno del *tube*. YouTube vuol dire: scegli il tuo *tube*, nel senso dell'emittente, ma anche del già depositato in una non-memoria.

Il non-popolare o il troppo-popolare del *tube* sembra una sorta di gnoseologia generale del “pop”. Il *tube* colpisce anche persone che non

sanno cos'è e che reagiscono esattamente allo stesso modo. Segna la colonna sonora, non della quotidianità, ma che è la quotidianità. Il *tube* ci permette di dire che siamo una colonna sonora e siamo parzialmente la colonna sonora di noi stessi.

La frase di Borges liquida la questione. Si percepisce moltissimo il bisogno di una certa assenza, di una nostalgia dell'assenza, una nostalgia che faccia riferimento allo stesso tipo di memoria: ricordare senza sapere o sapere senza ricordare.

Le cose più stupefacenti che abbia mai visto o sentito sono delle sfalsature, anche se è banale detto da me.

Per esempio rientrare a casa una notte e trovare *Uomini sul fondo* di De Robertis - un film stupendo degli anni '40 sull'equipaggio di un sottomarino. Entro in casa e trovo il film rimasto acceso con la colonna sonora dei Velvet Underground, la musica giusta, la fatalità del sync. Quella è stata la mia musica per circa tre mesi, l'ho esorcizzata mandandola in onda, altrimenti avrei subito reazioni familiari o amicali.

Un'altra cosa che ricordo. Ognuno, per gioco, faceva la sua notte di Woodstock usando le stesse immagini, ma cambiando completamente la musica. Mettendo Schumann o Michael Jackson.

A proposito di Michael Jackson... Trovo che sia il soggetto pop per eccellenza, con questa sua ossessione per "fare" pop. Nell'ultimo film, dove fa le prove dello spettacolo che non fece mai, si fa sparare dal sottopalco, come se fosse un razzetto umano (non troppo, sennò morirebbe, però è morto lo stesso, quindi non dava adito all'immortalità).

Vorrei tornare al cinema.

Un mio tormentone di quest'estate sono quattro racconti di R. W. Emerson che mi tornano continuamente in mente. Non è casuale. Emerson è un trascendentalista con il suo personalismo pagano, ma è anche totalmente impersonale, non concepisce i limiti del soggetto. Ognuno è un soggetto mondo. In questi racconti, c'è una frase adatta: "Ci incontreremo come se non ci incontrassimo e ci separeremo come se non ci separassimo".

Questa è l'intangibilità del cinema: non percepisci l'intensità della visione se non ne cogli l'impersonalità come dato prioritario. Tutto questo si attaglia a quello che chiamiamo "pop". E il cinema è la situazione pop per eccellenza, non ha importanza che sia Antonioni o Michael Bay.

Fellini, per esempio, è un regista che sa sempre tutto, non sapendo di nulla. Non dottoreggia, non sa, ma è come se sapesse tutto. Fellini è il cineasta - tra i grandi autori personali, iper-personali, troppo-personali - più popolare, ma riconosciuto da tutti come l'esempio di tutti. Con un film modesto come *8e1/2* ha cambiato il cinema d'autore. *8e1/2* è un esempio di pop alla Michael Jackson, spostato sul cinema.

Fellini alla fine della sceneggiatura del film mai fatto, *Il viaggio di Mastorna*, inserisce una battuta stupenda che aveva già detto in un'intervista:

“Quando morirò, se qualcuno vorrà definirmi con una sola espressione dovrebbe dire: era uno al quale piaceva fare le boccacce ai cani”. Fellini fa l’andata e ritorno: gonfia, gonfia il pallone, ma accetta che gli scoppi in faccia.

Ho l’impressione che la musica sia sempre fuori sync (io lo chiamo così, perché è più comodo e meno romantico). La musica “si attacca”. Ho una storia personale legata a questo: ho passato ore al telefono per spiegare perché una cosa che dovevo cambiare ogni settimana, la sigla, è rimasta la stessa per 25 anni.

Se dovessimo spiegare il rapporto tra musica e altro - considerando che la musica una volta era “altro”, cioè noi stessi - forse non ne usciremo mai. Ed è bello non uscirne. Anche in Nietzsche, per esempio, c’è un elemento polemico contro l’amico-nemico Wagner, però, tutti e due rappresentano la musica dell’avvenire, del passato e del presente.

Se il presente lo lasciamo come atto in mano a qualcuno, credo che non abbia nulla a che vedere con noi, o meglio, noi non abbiamo nulla a che vedere col presente.

Forse è ciò che avviene quando si fa la pipì. Lo dico come omaggio a mia mamma. L’ultimo film a cui l’ho portata in carrozzella era *Gran Torino* di Eastwood. Io l’avevo visto tre volte, sono uscito per fare una telefonata e sono andato a fare la pipì. Finisce il film e usciamo. E mia madre se n’è uscita con questa cosa di filosofia che mi ha steso: “Sei andato a fare la pipì? Che piacere vero? Però, che tristezza che le cose che ci danno più piacere siano queste, forse non siamo fatti per questo”.

### **3. *Twin Peaks*, un lungo film in televisione**

Il successo di *Twin Peaks* si spiega perché Lynch ha fatto un grande film, con una durata inusuale, in televisione. *Twin Peaks* è il momento più filmico di Lynch, è pochissimo televisivo e questo è il motivo principale del successo: ha portato un elemento glamour di cinema in televisione.

L’interrogarsi su chi sia stato, anzi, su chi sarà il colpevole che ha ucciso Laura Palmer, non ha un peso decisivo, è una sorta di corollario. Sono stati tutti, compresi gli spettatori. Mi ricordo che al montaggio di *Blob* cominciammo a mandare in onda la scritta “b(l)ob”, perché il colpevole è davvero un blob di tutto il sottonaturale e sovrannaturale. *Twin Peaks* è un film di angeli e demoni.

*Twin Peaks* è la cosa meno televisiva che abbia avuto successo in televisione. Lynch sostanzialmente interrompe la serie e sfilaccia il finale nel film. Il tentativo di finire una serie, come *Lost* per esempio, perché si devono produrre altre cose e c’è la pressione dei fan, è un cedimento morale quasi più che intellettuale. Questo è quello che rende unico *Twin Peaks*.

I film con cui Lynch avrebbe avuto la possibilità, per la durata, di spiegarsi, è ovviamente il film dove non si spiega nulla. Fa un film come *Fire Walk with me* dove, con la scusa che doveva far vedere delle cose che

non si potevano far vedere in televisione, e in realtà ci sono solo due o tre scene osé, ma la grande scena è quella della discoteca che poteva benissimo andare in tv.

*Twin Peaks* è il massimo del solipsismo lynchiano, un film molto più avanti di *Inland empire* che è un film di difesa, più televisivo, meno cinema di *Twin peaks* che è un grandioso film incompiuto, incompleto.

Ho sempre temuto di fare i conti senza *Lost* eppure quando cercai di recuperarlo prima della fine, restai deluso: mi è sembrata la classica cosa americana *seminal*, sono più interessanti i film che crescono dalla post fabbrica di *Lost* che *Lost* stesso. Mentre *Twin Peaks* si svolge su un piano di intensità quasi insostenibile rispetto al resto della televisione e al resto del cinema in televisione, anche i derivati non sono paragonabili. Anche la sigla di *Twin Peaks* è una sigla che resta lì, non si può andare oltre.

Io non credo che il cinema più filosofico sia quello che usa una parte della lingua se non del linguaggio filosofico, che non può non porti di fronte a dei problemi esistenziali attutiti dall'uso filosofico. Il cinema è una sorta di filosofia dissecata, che ogni tanto si rimette in moto, si sgela un po', come è accaduto in *Twin Peaks*.