

# CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

## Sulle tracce del sublime, nello specchio del primitivo Note su film, spazi, alterità 1900-1930

*L'esotismo non è dato solo nello spazio, ma è ugualmente in funzione del Tempo.*  
V. Segalen 1908

*I film sugli indiani d'America dovrebbero essere concepiti nella maggior parte dei casi come bronzo in azione [...] gli indigeni dovrebbero mantenersi lontani dalla freddezza del marmo[...]. Il film di Curtis, The Land of the Head Hunters, storia romanzata degli indiani del Nord-Ovest è ricco di nobili bronzi.*  
V. Lindsay, 1915

*Tutta la terra abitabile è stata ai nostri giorni perlustrata, rilevata e divisa tra le nazioni... Non vi è roccia che non rechi una bandiera; non vi sono più vuoti sulla carta, né regioni senza dogane e senza leggi, né una tribù le cui vicende non producano un qualche dossier... Comincia l'era del mondo finito...*  
P. Valery, 1928

Se proviamo a mappare la storia del cinema dalle sue origini alla prima metà degli anni Trenta, le tracce del sublime si manifestano via via che forme e generi cinematografici trovano definizione. Si orientano in quell'ambiente o spazio oggettuale, tracciato da Noel Burch come "modo di rappresentazione istituzionale", MRI<sup>1</sup>, la cui agency è cruciale nel disegno dell'esperienza filmica, sia sul piano della produzione così come sul terreno della ricezione. Le pratiche cinematografiche delineano un territorio culturale e cognitivo originale, un sistema di segni in grado di tracciare, in nome del movimento, un effetto di realtà precipuo, la creazione di un mondo nuovo, in senso cavelliano,<sup>2</sup> un mondo capace di esercitare una rilocazione e dislocazione dell'esperienza, di assumerla in nuove coordinate spazio temporali distinte, in scale e volumi inusitati. Di inaugurare quindi un diverso piano del visibile cui le nuove tecnologie dell'epoca concorrono. Recuperando le forme e i generi narrativi tradizionali in una ricapitolazione rapidissima e peculiare, il cinema offre nuovi schemi di esperienza, configura un logos popolare diffuso e affabulante di punti di vista e vita, di pathos<sup>3</sup>. Il dispositivo del sublime, la sua potenza, la sua pratica, cosciente, o effettuale, consente di restituire, in forma di stupore complesso e tuttavia popolare, l'alterità primitiva. E da questa viene, per così dire, certificato: il dispositivo si organizza nella scorciatoia dell'esotico, al cospetto del primitivo, sulle tracce dell'autentico. Il sublime, nella versione longiniano kantiana, nella potenza retorica del controllo visivo della dismisura e della scala, propria dell'ottica cinematografica, nell'esaltazione spettacolare di un giudizio riflettente, il giudizio di chi vede e si fa

agente narrativo, in quanto spettatore, dell'esperienza filmica, il sublime riassorbe e valorizza l'esotismo, ridefinisce eticamente e ed esteticamente l'avventura e l'epos. Il *sublime cinematografico* guadagna il pathos come risonanza plastica di una natura pronta a farsi storia – evento ed emozione singolare e collettivi, restituisce modalità diverse di definizione del campo, del progetto estetico, come segnalano, con diverse tonalità, le riflessioni di Faure, Epstein, Ejzenstejn. Grazie al sublime l'arte avvalorata l'ignoto, tratteggia la sua relazione col codice cifrato della natura come luogo del riconciliato, nella classica accezione di Adorno<sup>4</sup>, come variazione della tradizione estetica occidentale. In nome del sublime, nella forma di un *sublime per tutti*, attraverso le immagini del primigenio, dell'origine dell'umano e dei suoi limiti, grazie al cinema scorrono, dinanzi a noi, paesaggi e tradizioni, esperienze dell'estremo, del sincero e del vero, al cospetto di nature benigne e maligne: una *Darstellung des Unendlichen*, da sala, la potenza e la pazienza dell'infinito da seduti. Nel segno di queste immagini il primitivo può essere così accostato come esito e prodotto, come differenza e ragione dell'invenzione dell'*altro*, tattica di un fondamento, come vedremo. Il primitivo si figura così come flagranza della cosiddetta mentalità primitiva, la dimensione pre-logica di Lèvi-Bruhl, reinterpretata da Ejzenstejn<sup>5</sup>, come *sopravvivenza* complessa di stadi evolutivi e arcaismi, nella tradizione di Tylor<sup>6</sup>, e come sarà poi diversamente nel progetto di Warburg. O piuttosto prodotto occidentale puntuale, variazione e declinazione estetica di storia e antropologia, se solo ripensiamo alla scoperta delle arti primitive e all'influenza di queste sulla ridefinizione delle pratiche artistiche e delle teorie dell'avanguardia dagli anni Dieci ai Trenta inoltrati, grazie al lavoro di Haddon e Boas sul fronte antropologico, alla questione del primitivo e della *Negerplastik* in Carl Einstein<sup>7</sup>, e se ricordiamo, più in generale, la tradizione della critica francese, da *Documents* e Bataille, a *Minotaure*, a Leiris, quel crocevia indagato da James Clifford<sup>8</sup>, dove strategia e tattica del primitivo alimentano i primitivismi dell'arte primo novecentesca, come osservato da Daniel Miller:

There is a marked convergence, then, between the demands of primitivism and the material base of its construction. Primitivism wants to enshrine both a universalistic and coherent image but is faced with a multitude of versions of this image. The primitive art which objectifies it. Whether the product of an european selection or of specific production is, however the product of an equally diverse array of peoples and regions wich can be allocated the task of exemplifying certain aspects of this overarching concept without appearing self contradictory [...]. Primitivism is thereby able to discover none other than itself.<sup>9</sup>

Se mappiamo, appunto attraverso il cinema, l'invenzione dell'altro come spazio fisico e culturale dell'alterità, come forma ed emergenza visibile, come narratività e pratica estetico-discorsiva, le linee di questo disegno tracciano una geografia del mondo che dal progetto di *Atlante* di Albert Kahn ai classici degli anni Venti e Trenta, segna le vie di un sublime popolare, di un pathos della natura agita e agente, di un logos per immagini capace di istruire all'uso dell'altro un mondo di occhi in formazione, di rendere *pubblico* lo sguardo *singolare* di spettatori. Di produrre, con noi e per noi, da Flaherty e Schoedsack Cooper sino alle *polinesie dell'anima* e alle isole hollywoodiane dell'eros, la scena della mente primitiva, la scena della modernità per analogia e contrasto, differenza e somiglianza, offrendoci una recente e intrigante archeologia del sapere occidentale di marca foucaultiana da indagare tra cinema e fotografia, tra film di ambiente e progetto etnografico e prodotti di finzione. Una scena del sublime che migra verso la storia, in un processo di ridefinizione proprio del moderno, come nel cortocircuito eizensteniano di *Que Viva Mexico*, situato tra Lévi Bruhl e la rivoluzione messicana<sup>10</sup>, o nella forma tragica del sublime ideologico dei film di Leni Riefensthal – *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935) e *Olympia* (1938) –; o ancora, in forma più complessa, nel cinema degli anni Trenta di Vertov e Dovzenko – *Ninnananna* (1937), *Aerograd* (1939) – cui qui si accenna ma che non saranno oggetto di questo tentativo di analisi, sino al sublime melodrammatico di *Vicino al mare più azzurro* (*U*

*samogo sinego moria*, 1937), di Boris Barnet, per restare ancora in area sovietica, o a *Maria leggenda ungherese* (*Tav aszi zápor*, 1932) di Paul Fejos. Una genealogia del sublime i cui bordi coincidono solo in parte coi luoghi dell'esotico *tout court*, intuits e descritti da Leprohn negli anni Quaranta<sup>11</sup>, pur riconoscendo qui, nell'esotico, una via popolare al sublime la cui gravidanza e forza segnano il cinema novecentesco.

### *Migrazioni o forme del sublime*

Remo Bodei, nel terzo capitolo del suo *Paesaggi Sublimi*<sup>12</sup>, prende congedo dall'epoca del sublime filosofico post-kantiano per descrivere le migrazioni di questo concetto nei territori della filosofia e dell'arte tra Otto- e Novecento, sino ad approdare, con complesso disincanto, al terreno del sublime politico, che i totalitarismi del secolo trascorso producono sul piano dell'*estetizzazione* del politico e della massa, per suggerire infine il territorio più banale ma evidentemente *denso* sublime turistico. Se la filosofia, da Nietschze in avanti, sembra trascorrere oltre la questione del sublime, piuttosto oggetto della critica filosofica di impronta americana – su tutti Harold Bloom, e prima di lui, ovviamente, Barnett Newman – Bodei sceglie di muovere le sue pedine filosofiche in uno spazio argomentativo capace di restituire il sublime come fatto culturale, come episodio di storia della cultura. Tuttavia la storia culturale del sublime è forse più complessa, se traguardiamo altrove, se volgiamo la nostra attenzione al sistema delle forme narrative novecentesche, soprattutto al cinema e alla fotografia, oggetto di questo breve intervento, senza voler qui tralasciare, o addirittura sminuire, la dimensione filosofica della riflessione di Lyotard<sup>13</sup> sull'arte contemporanea, i cui riflessi sul cinema, nella definizione del figurale, andrebbero indagati meglio, ma che trascendono lo spazio cronologico, qui in esame e il corpus di film qui suggeriti. Anzi la storia della riflessione filosofica sul cinema impone all'attenzione la riflessione sul sublime e la *piega* kantiana del pensiero di Deleuze<sup>14</sup>. Se il sublime naturale pare allontanarsi dallo spazio teorico, e svanire da quello pittorico a cavallo di Otto- e Novecento, pur con le cautele necessarie di questa affermazione, basti pensare alla tensione espressiva e patetica del paesaggio di Van Gogh o all'embricarsi di modi del sublime e dell'esotico nella pittura di Gauguin, per cui il primitivo si definisce come barbaro e si accosta alla Polinesia come all'antico Egitto, o alla cruciale e complessa questione del primitivismo nell'arte occidentale degli anni Dieci e Venti, dove le poetiche di Der Blaue Reiter o di Die Brücke tracciano una geografia del barbaro-primitivo capace di includere le sculture africane e il doganiere Rousseau, la questione della natura riemerge potentemente nella letteratura antropologica e nella tensione visiva della fotografia e del cinema. Se ritorniamo al progetto di rappresentazione della cultura nativa indiana di Edward S. Curtis, il cui lavoro fotografico e filmico marca l'immaginario dell'alterità indiana nordamericana, ci troviamo dinanzi ad un'impresa politico-scopica centrale. Designando in chiave pittorialista la scena del primitivo nel paesaggio materiale e culturale della conquista bianca del west, codificando un canone visivo della rappresentazione dell'altro debitore della tradizione pittorica e plastica della cultura occidentale, Curtis produce per noi un capitolo di storia culturale del sublime come pathos del primitivo e dell'origine, interpretato alla luce di una tensione romantica e sensuale. I *bronzi in azione* osservati e *canonizzati* da Lindsay nel suo *Art of Film* del 1919, rivelano il *primitivo* come originale, come prodotto culturale dell'occidente bianco nello specchio dell'origine, nel progetto dell'autentico come radicamento locale dell'uomo nella natura<sup>15</sup>. La *wilderness* si fa qui romanticamente e drammaturgicamente la messa in scena sia del primario, in senso analitico, sia del primitivo, in senso storico antropologico. Il cinema e l'antropologia incrociano entrambi, nei processi di spettacolarizzazione dell'altro, lo spazio *nuovo* delle origini, riscattano, nella *cineplastica* di corpi e luoghi, il tema dell'identità e delle sue possibili proiezioni, consentendo all'*occidente*, di cui entrambi sono esito e in cui sono radicati nella loro dimensione culturale espansiva, una complessa geo-localizzazione materiale e politico culturale dell'altro e del proprio ruolo. Le istanze e le azioni di entrambi fanno dell'*altro* teoria, estetica, nelle forme discorsive o scientifiche del resoconto,

nella flagranza fotografica del documento, nell'ideologia del reale. Definendo così, storicamente, l'Occidente come agenzia di civiltà della globalizzazione coloniale. Sotto l'egida del progresso, nella potenza del presente, il primitivo si configura, allora, come una benjaminiana riserva di *possibili*, una latenza pre-storica che la *bufera del progresso* rivela, per un verso, e per altro de-storicizza, sventa.

### *Geografie del sublime*

Il cinema dagli anni Dieci in avanti riloca il sublime nella forma di uno spettacolo della natura: lo popolarizza, lo assume come potenza e lo presenta come forma patetica dell'esperienza a distanza, riconfigurandolo nello spazio apparentemente docile dell'avventura, nella cifra insidiosa dell'esotismo. Se mappiamo in forma sintetica per titoli e autori le geografie di questo sublime cinematografico, di cui qui si cerca di delineare i tratti e i tragitti, i luoghi del grande nord americano, e le polinesie e i mari del sud, risaltano come luoghi notevoli ed esemplari, producendo una prima lista di titoli, di buona e ampia diffusione, ad eccezione del film di Curtis, flop di metà anni Dieci: *In the Land of Head Hunter* (Edward S. Curtis, 1914), *Nanuk l'eschimese* (*Nanuk of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), *Grass: A Nation's Battle for Life* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1925), *Moana* (Robert J. Flaherty, 1926), *Tabù* (F.W. Murnau, 1922), *L'uccello del paradiso* (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932), *White Shadows in the South Seas* (W.S. Van Dyke II, 1928), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1933), per citare alcuni dei più noti, tralasciando un corpus di film di finzione di ambientazione hawaiana e polinesiana estremamente ricco e prolifico, dove registriamo tra i Quaranta e i Cinquanta titoli di produzione americana e australiana, così come i film di esplorazione sulle imprese polari<sup>16</sup>. A questi titoli, che definiscono una mappa semplificata del mondo, sono da aggiungere poi i film asiatici di Schoedsack e Cooper degli anni Venti (come *Chang - La giungla misteriosa* [*Chang: A Drama of the Wilderness*], 1927), l'Asia sovietica di Vertov, dove la natura si cifra di progresso (l'elettrificazione e la costruzione di nuove vi) e storia negli anni staliniani, la Thailandia di Fejos (*Mann Och Kvinna*, 1940). Di ambiente africano ricordiamo intanto il film d'avventura ed esplorazione commerciale di ambito francese – *La croisière noire* (1926) di Poirier sponsorizzato dalla Citroen –, così come, anche se su un registro diverso, e soltanto per alcune sequenze e inquadrature di viaggio, la curiosa commedia esotica di costume che è *Voyage au Congo* (1927) di Allegret Gide (fig. 1).

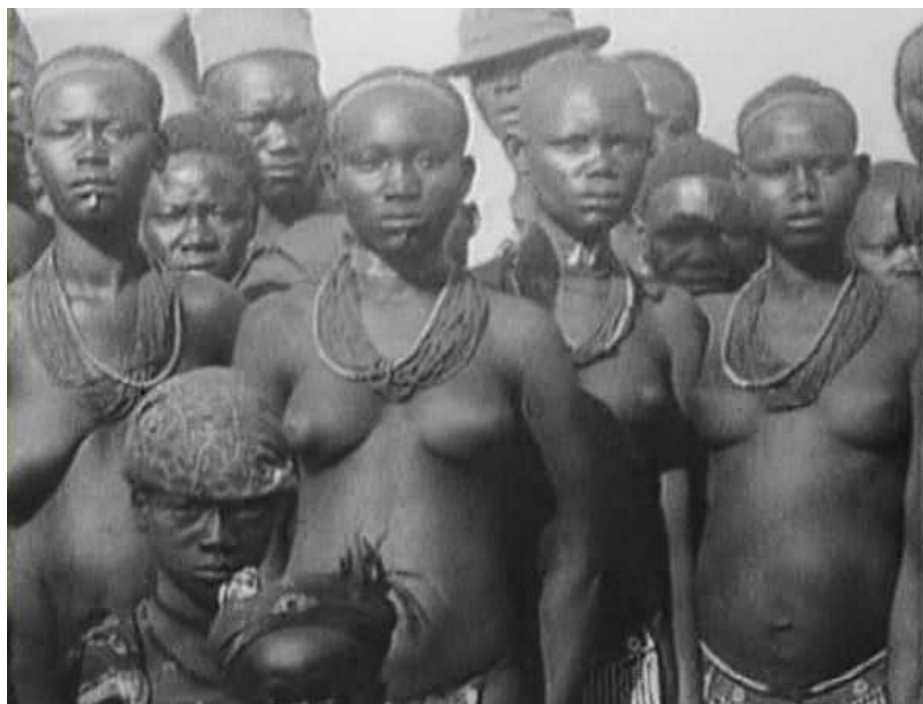


Fig. 1

Questo primo corpus suggerito si compone di film di finzione, o di documentari di creazione, per usare una definizione attuale, di lungometraggi. Il tratto saliente di questi film è di essere girati *on location*, spesso inventati *on location*, come nel caso di Flaherty, di essere talvolta, nel linguaggio della coeva antropologia, un'esperienza di *field* oltre che di *set*. Tuttavia anche in molti documentari più propriamente di carattere etnografico o più semplicemente di registro esotico – i film canadesi di Harlan Ingersoll Smith, i materiali girati da Poirier negli anni venti in Africa nel corso del *tourage* di *Croisière noire*, o i film malgasci e asiatici di Fejos<sup>17</sup>, i materiali africani coloniali italiani degli anni venti, così come, in una logica didattica e documentale, il progetto di *Atlante* di Kahn e Le Bruehn – il sublime, talvolta, va in scena. Piccole epifanie di sinsegni, la dominanza di panoramiche e totali a segnare la tonalità visiva ed emotiva di un'alterità naturale, fatta di volumi e scale diversi dall'esperienza quotidiana soprattutto urbana, l'attanzialità di un paesaggio capace di spaesare e di appaesare lo spettatore nella mediazione narrativa e attiva di corpi e figure: queste le sue manifestazioni più esemplari. Così come i corpi indigeni, presentati come manifesti di *embodiment* filmici: corpi di *primitivi* viventi e quindi autentici perché *sopravvivenze* di un'origine, attori nativi e attori agenti, capaci di incarnare le figure retoriche e narrative di un cinema già impregnato della agency potente dei suoi modi e delle sue forme di rappresentazione, nel senso di qui di Burch. La natura si fa paesaggio: il sublime necessita di questo doppio regime di senso: eccedenza della vista al cospetto del *naturale*, istituzione della stessa nella chiave cifrata del paesaggio, sulla soglia della riconciliazione retorica, figurale, in senso classico. Siamo così dinanzi ad un'istituzionalizzazione progressiva di un linguaggio di messa in scena del pathos e del sublime: la *mostrazione* originale e primitiva del cinema delle origini generava certamente lo stupore, l'attenzione e l'attesa. La retorica filmica, dal canto suo, produce la messa in sicurezza dello spettatore, la potenza dell'esperienza differita e rilocata, *l'estetica pubblica* della visione cinematografica. Nei termini di Hans Blumenberg naufraghiamo da fermi, ma ci salviamo da fermi<sup>18</sup>. Sulla riva della sala, come già, nell'atto di lettura, sulla spiaggia del testo. L'infinito è a portata di occhi, e l'esperienza dello spettatore, in quanto viaggiatore ubiquitario, conferisce al sublime un carattere riproducibile, ed allo spettacolo un regime di sovranità sul mondo della natura. Anche il *tremendo*, che Rilke profetizzava come inizio del bello nella prima delle *Elegie duinesi*, si fa, al cinema, epifania prodotta e riprodotta, diventando, nella forma visibile dell'inquadratura, o nel tempo della sequenza, uno stato sensibile a distanza, una traccia della dismisura, una nuova

figura retorica, utile al rafforzamento della narrazione. Un'intensità, nel segno del totale, o nell'enfasi a venire del ralenti, il cui scopo analitico sublima il gesto, come accade in *Trance and dance in Bali* (c. 1930) di Bateson e Mead, nella scena plastica della dinamica del movimento coreutico, come accadrà poi nelle figure più estreme del musical americano classico, o in quello sovietico, o nelle masse-ornamento delle parate totalitarie riprese dal documentarismo di propaganda degli anni Trenta, quando il sublime si fa storia nella scena *primaria* del corpo militante, nella novità post-storica dello spettacolo ideologico del sublime. Nel regime scopico della *nuova storia* inaugurata dai totalitarismi.

### *La scena primitiva*

Nelle poche righe che Deleuze dedica a *Nanuk l'eschimese* (fig. 2) l'avventura dell'umano è letta nei termini di un'impresa etologica. Nella cornice della filosofia della storia di Toynbee ci troveremmo dinanzi a un film capace di mostrare il tema della civiltà come *struggle for life*, adattamento all'ambiente ostile dei ghiacci. Natura maligna opposta a quella benigna dell'ambiente di *Moana*, generoso nell'offrire i suoi frutti ai nativi. La scena del sinsegno delle sequenze iniziali offre un sublime naturale che il film manifesta nella scelta di un racconto, secondo Deleuze, etologico piuttosto che etnologico. Tuttavia, se questa lettura mette in luce la dimensione esemplare e necessitata delle pratiche di Nanuk, svaluta di fatto l'agency del film la sua natura di progetto spettacolare del primitivo, il suo definirsi comunque come costruzione di un oggetto etnografico destinato a divenire oggetto, a sua volta, di etnologia. La sequenza del grammofono, nella sua evidenza di situazione tragicomica, inscena il conflitto/confronto tra modernità e primitivo. Barren Land si presenta come scena della potenza, come suggestione del sublime, come spazio eccedente ed eccessivo, dispiegato agli occhi e alle ottiche: la banchisa riconfigura il sublime naturale, rende il gesto della caccia solenne e arcaico, rintraccia la figura di animali e uomini come cifra vitale del tempo naturale dei ghiacci. Così come accade nel finale di *Grass* e nel superamento del fiume prima e nell'ascesa del passo innevato da parte dei Bakthiari, o come già accadeva nelle scene di navigazione dei battelli cerimoniali dei Kwakiutl in *In the Land of the Head Hunter* di Curtis. Nello specchio del primitivo un sublime naturale popolare si produce come spazio dell'epos, come soglia e fenomenologia di un pathos romantico che si dissemina in un film come *Tabù* di Murnau, nelle forme di un uso sensuale dei luoghi e della luce come cornice dei corpi – come già accadeva in *Aurora* (1927), come in una nota ricorda ancora Deleuze in *Immagine-Movimento*. Come poi accadrà nelle forme del pathos sublime e orribile del rito della bella e la bestia nel *King Kong* di Cooper e Schoedsack, sublime patetico la cui eccedenza si occultava nel genere fantastico, si innesta nella natura preumana e innerva lo spazio preistorico del parco giurassico di Kong, per confrontarsi infine nel set americano della modernità di cemento e vetro delle torri grattacielo di New York.



Fig. 2

Il primitivo illumina così il sublime naturale rendendolo ancora possibile: nella messa in scena del mondo globo la seduzione del reale, il suo effetto di naturalità cinematograficamente producibile, trova, così, un fondamento fantastico e una retorica possibile, uno spazio dialettico, dove il primitivo e il sublime ingaggiano, nelle immagini in movimento, la rincorsa verso un pathos delle forme e delle figure. Un pathos di consumo, capace di raccogliere e formare un popolo di sguardi, capace di una seduzione vincolante ma non prescrittiva, dove la screpolatura del senso, il sublime stesso, è un fantasma messo in sicurezza, un fantasma diegetico, addomesticato nel godimento *on and off* della sala, nel riparo del cinema. Se il sublime, nella sua eccedenza, può talvolta produrre il diegetico come fantasma, il sublime, ricollocato nel buio della sala, si palesa appunto come presenza domestica, come un nuovo *heimlich* esitato e rigenerato dal primitivo, un'allocronia possibile e tranquilla, un'eterotopia scopica. Una funzione nel tempo storico.

### *Modernità, origine, pre-storia*

Pietro Montani nella sua introduzione a *La natura non indifferente* osservava come nelle due parti incompiute di questo testo fondamentale, Ejzenstejn articola il discorso teorico disponendo e manovrando un complesso assortimento di figure della costruttività, una varietà distribuita lungo due significative direttrici: le figure della fluidità, il cui modello è l'estasi, e il cui prototipo antropologico viene individuato nelle strategie della caccia; 2) le figure della complessità, ovvero la connessione e la tessitura, il cui modello è l'ordinamento della strutturale della composizione e il cui prototipo antropologico è l'abilità di intrecciare canestri, una metafora e figura seminale nella retorica classica e poi nelle narratologie novecentesche<sup>19</sup>. I modelli di pathos ed estasi tendono quindi a costituirsi e proporsi in una dimensione sovra-storica, a disegnare un'antropologia dell'umano semplificata, e nel segno dell'universale, variazione e ripresa, nel pieno degli anni quaranta, di Lèvi-Bruhl e Vigotskij. Il paesaggio stesso si manifesterebbe poi come una musica plastica, paesaggio evidentemente ed eminentemente emozionale. Se rileggiamo queste pagine la questione del primitivo e dell'arcaico, cruciale in un film come *Que viva Mexico* (fig. 3) sembrerebbe potersi semplificare, consentendo la visione del primo episodio del film come un fortunato caso di coincidenza di pittoresco e fotogenia, per usare, in un contesto diverso, i termini di

Jean Epstein. Tuttavia, nel primitivo ejzenstejniano, l'epifania del mondo delle forme e dei conflitti, avanza riconfigurando apparentemente il sublime come differenza, come retorica del primigenio e pre-coscienza dell'autentico (Sandunga) per esulcerarlo e ed esaltarlo nel pathos della storia stessa: il sublime naturale si annuncia come *scena verticale della storia* piuttosto che come nostalgia dell'origine. Il paesaggio sublime e terribile del deserto offre la morte di classe invece che il pathos dell'impresa o dell'eroe. Le scene rituali, le feste, si offrono come ibridi complessi di culture autoctone e coloniali, di religioni native a tradizioni cattoliche, luoghi e pratiche di resilienza e accomodamento, chimere del tragico storico invece che del pre-logismo. Qui il primitivo fa appello al dimenticato o all'occultato, qui il primitivo diviene obbligo di memoria e storia, così da risalire al *dimenticato*, al conflitto coloniale, alla distruzione della cultura testuale, visiva, persino materiale dei popoli mesoamericani. I frammenti di *Que viva mexico*, forse, vanno osservati con gli occhiali di Benjamin, come quando ci avvertiva, scrivendo di Kafka, che il dimenticato, appunto, si mescola con l'oblio del primitivo. Nella configurazione del pathos e del sublime ejzenstejniano la matrice emotiva del paesaggio affiora come emergenza culturale e civile, come scacco figurale, e insieme come faglia di storia. Come una doppia e duplice eccedenza di senso, un timore e tremore che la sismografia traccia, ma che il racconto illustra, letteralmente *immagina*<sup>20</sup>, come la teoria retorica del sublime propone, nelle forme di una anamnesi della storia del Messico e della sua rivoluzione.



Fig. 2

*Cronologie, limiti, tensioni del sublime, trame del figurale*

Questa mappa di un possibile sublime cinematografico traccia semplicemente alcune linee, assume una geografia che sfiora alcuni continenti, di altri non fa cenno. Assume una cronologia che come tutte le cronologie è un artefatto, i cui bordi e contorni talvolta sfumano, complicandosi. Definisce in forma ellittica sia il primitivo, sia l'alterità. Accosta il primo nell'accezione più semplice della letteratura accademica dell'antropologia a cavallo tra Otto- e Novecento, nell'accezione di Tylor, emancipandosi quindi dall'equivalenza selvaggio-primitivo; avanza una definizione di alterità definitasi piuttosto nella seconda metà del Novecento, soprattutto a partire dagli anni Settanta in avanti<sup>21</sup>. Ciò comporta una prima frizione, una faglia viva e attiva, pur nel tentativo e nella volontà di affrontare in termini genealogici, foucaultiani, la questione proposta. L'archivio dell'alterità inventata e registrata dal cinema, distribuita lungo la linea del colore della pelle, e nel segno spettacolare della geografia dei luoghi, è tuttavia descrivibile e ampiamente già esplorato. Il destino di *esoti*, in quanto destino di alcuni e di pochi, preconizzato da Segalen, ha trovato nel cinema e nel viaggiatore ubiquitario – lo spettatore – il dispositivo di ricezione e di



amplificazione dell'alterità come emergenza visiva e narrativa. Risolto e affinato nelle figure di un sublime popolare e possibile, dove paesaggio e corpo esotico hanno prodotto un canone della diversità, la cui *eccedenza*, in termini di differenza e di desiderio, si risolve, si è risolta, spesso, nella scena del primitivo, nella verità di un'origine, nell'asintoto di questa, tra credenza, riscatto, ricerca, come Murnau e Flaherty ci indicano. Per configurarsi nella hollywoodiana allocronia ben temperata degli amori e dei sacrifici nei mari del sud, nelle eterotopie dell'eros-come in *L'uccello del paradiso* di King Vidor o in *White Shadows in the South Seas* di W.S. Van Dyke II. O con più ambiguità in *Moana* e *Tabù*, e poi in *King Kong*, in *Man Och Kvinna* di Fejos. La messa in sicurezza dell'eccesso, o in altri termini del *figurale*, intreccia e trama la storia del sublime anche nelle forme del cinema. La dimensione plastica, cineplastica del sublime, la sua rilocalizzazione nella cornice del primitivo, si configura come una sorta di *parergon* culturale prima che schematico, una cornice di senso visivo certamente assicurata dal montaggio, come soprattutto i film esotici hollywoodiani degli anni Trenta mostrano via via, se confrontati a film come *Grass* ad esempio, o *Chang*, segnalando una questione da approfondire ulteriormente alla luce del sonoro, e al radicale mutamento del montaggio a causa del dialogo. La dimensione plastica del sublime cinematografico si offre allora come *issue* centrale e cruciale, elemento di un cinema che, nei generi, profila, via via, istruzioni complesse all'uso del reale, mentre impegna e forma il *reale* stesso. Alcuni materiali documentaristici, di carattere etnografico, degli anni Venti e Trenta, così come i film etnografici di ambito canadese, come pure alcune sequenze e scene di autori come Flaherty ad esempio, lasciano tuttavia in trasparenza la tonalità plastica del visibile, presentandosi piuttosto allo stato *plasmico*, per usare, in senso lato, la definizione di Barnett Newmann del 1948<sup>22</sup>, suscitando questioni da interrogare e indagare ulteriormente, al crocevia di primitivismi diversi, automatismi di ripresa e tecnologie tra le due guerre, forme diverse dell'intenzionalità cinematografica. Sulle rotte del sublime il cinema, in una prospettiva quasi kantiana, addomestica immagini dello stupore, istruendoci, da sempre, e *quasi sempre*, all'uso del climax, al conforto bidimensionale del mondo come figura, al godimento di un tempo sospeso e tuttavia sicuro, nell'arco di una durata – la durata filmica – la cui agentività è cogente. Nel suo essere e prodursi come intervallo di vita. Nel suo rapirci per un tempo relativamente breve. Destino, questo, occorso e assegnato persino al *sublime*. Grazie alla sua capacità di dilatare lo spazio, in termini kantiani, il sublime si specchia nella capacità del cinema di dilatarlo e reinventarlo come topologia semplice e bidimensionale, e come topica del senso, del *sensibile originale* che *l'immagine movimento* suscita e suggerisce nella sue diverse occorrenze. E che dalla sua istituzionalizzazione, tra cinema e film, ci propone.

Carmelo Marabello

<sup>1</sup> Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Parigi, Nathan, 1991, tr. it., *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il castoro, 2001.

<sup>2</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

<sup>3</sup> Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, tr. it. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 124-126.

<sup>5</sup> Carmelo Marabello, "Epifania degli idoli, materie d'immagini, teoria della mente", *Bianco & Nero*, n. 569, pp. 87-94.

<sup>6</sup> Edward Burnett Tylor, *Primitive culture 1871*, Londra, Murray, 1871, tr. it. *Alle origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985-1988.

<sup>7</sup> Maria Stravinaki, "Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik", *Gradhiva*, n. 14, 2011, pp. 56-77.

<sup>8</sup> James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 221-289.

<sup>9</sup> Daniel Miller, *Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art*, in Susan Hiller (a cura di), *The Mith of Primitivism*, Londra-New York, Routledge, 1991, p. 66.

- 
- <sup>10</sup> Antonio Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 113-136.
- <sup>11</sup> Pierre Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma*, Parigi, J. Suss, 1945.
- <sup>12</sup> Remo Bodei, *Paesaggi sublimi*, Milano, Bompiani, 2008.
- <sup>13</sup> David N. Rodowick, *Reading the Figural*, Durham-Londra, Duke University Press, 2001, p. 27. Cfr. Dominique Chateau, "Il figurale e l'allucinazione filmica", *Aut Aut*, n. 338, pp. 73-85, e Paolo Bertetto, "Il figurale e il cinema", *Aut Aut*, n. 338, pp. 86-97.
- <sup>14</sup> Cfr. Damiano Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il sublime kantiano secondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2008; cfr. Carmello Marabello, "Terre sublimi. Spazio, etnostorie, macchine che vedono", *Fata Morgana*, n. 4, 2010, pp. 35-48.
- <sup>15</sup> Mick Gidley, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*, New York-Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Id., *Edward S. Curtis, and the North American Project in the Field*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2003.
- <sup>16</sup> Cfr. Carmello Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 117-123.
- <sup>17</sup> *Ivi*, pp. 139-144.
- <sup>18</sup> Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement*, Parigi, Minuit, 1983, tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 169-170.
- <sup>19</sup> Pietro Montani, "Introduzione", in Sergej M. Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. XXIII-XL.
- <sup>20</sup> "Eccellente riesce la figura che sa nascondere d'essere quello che è. Ora proprio il sublime e il pathos costituiscono un rimedio e un aiuto meraviglioso contro i pregiudizi sul linguaggio figurato, e l'abilità tecnica, circondata dalla bellezza e dalla grandezza, pervade tutto il resto e si sottrae ad ogni sospetto". Pseudo-Longino, *Il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 48.
- <sup>21</sup> Cfr. Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 1983; Francis Affergan, *Exotisme at alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Parigi, PUF, 1987, tr. it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991.
- <sup>22</sup> Barnett Newman, "The Plasmic Image", in John P. O'Neill (a cura di), *Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred Knopf, 1990.