

# LIBRI



## BUSTER KEATON E LA CRISI

I dodici autori che hanno meglio rappresentato la crisi che stiamo vivendo. Ecco il mio programma Alias per il 2012.

Gennaio è stato il mese di Franz Kafka. Febbraio sarà il mese di Buster Keaton. Kafka coglie gli esordi della crisi in Europa, Keaton in America. Così come per i personaggi protagonisti dei libri di Kafka, anche per Keaton personaggio protagonista dei propri film vale il motto goethiano «l'uomo vive fintanto che si pretende»: Josef K. e Buster K. sono sempre attivi di fronte alle difficoltà, sempre coraggiosi di fronte ai problemi - fino alla fine, fino a che non gli girano il coltello due volte nel cuore - due guardie in borghese o una donna.

Kafka, abbiamo visto, ci dice che la crisi è complessa - ridurla a uno dei suoi elementi comporta non comprenderla. E Keaton? Nato nel 1895, l'anno in cui i Fratelli Lumière organizzano la prima proiezione cinematografica pubblica, l'attore-regista nordamericano ci dice che la crisi non riguarda alcuni e non altri, questa classe sì e quella no, quel paese no e questo sì. La crisi riguarda tutti, riguarda anche noi, è una «crisi di civiltà». (Gramsci, nei *Quaderni* è stato il primo ad analizzare scientificamente questa crisi come crisi di civiltà - lui la chiamava «crisi organica».)

Keaton-Buster dice questo costruendo il personaggio «uno come noi», per farci ridere di noi stessi, molto diversamente da Chaplin-Charlot, che costruisce il personaggio «uno diverso da noi», per farci ridere degli altri. «Sono rimasto sempre stupito quando la gente diceva che i personaggi che io e Charlie Chaplin interpretavamo nei film avevano dei punti in comune. Per me c'era, fin dall'inizio, una differenza di base: il vagabondino di Chaplin era un fannullone. Tanto carino com'era, avrebbe rubato se ne avesse avuto la possibilità. Il mio personaggio era un onesto lavoratore». (Buster Keaton, *Memorie a ratto di colla*, Feltrinelli 1995).

Oltre a ciò, per rendere compiuta la costruzione del personaggio «uno come noi», Keaton non piange e non ride, come fa invece Charlot - il volto di Buster è una maschera. Una maschera che ciascuno di noi può indossare, mentre viviamo questa crisi - lunga ormai un secolo. Keaton, a questa scoperta-invenzione è giunto, come alla maggior parte degli artisti accade, intuitivamente. L'ha ri-conosciuta poi attraverso l'ascolto degli spettatori. Prendiamo la sua faccia-maschera: «Gli spettatori mi insegnarono una cosa legata al mio lavoro, che non sapevo. A Roscoe (Arbuckle, un attore col quale collaborava agli esordi) arrivarono delle lettere in cui si chiedeva perché l'omino dei suoi film - il mio personaggio - non sorrideva mai. Non ce ne eravamo accorti. Guardammo due-tre rulli che avevamo fatto insieme e constatammo che era vero. Alla fine del successivo film provai a sorridere. Al pubblico dell'anteprima non piacque e ci furono dei fischi. Dopodiché non ho mai più sorriso sullo schermo» (come sopra, dall'autobiografia).

Evidentemente quegli spettatori sentivano in qualche modo la crisi come crisi di civiltà.

E tu contemporaneo mio lettore, come vivi questa crisi? Pensi che riguardi solo gli altri? Aspetti che passi come un raffredore?

www.pasqualemisuraca.com

**ELIZABETH GROSZ ■ «CAOS, TERRITORIO, ARTE»**

## C'è anche un diavolo spinoso nei sogni del deserto australiano



di GIANLUCA PULSONI

●●●L'arte proviene dall'eccesso insito del mondo, negli oggetti, nelle cose viventi, che fa sì che questi siano più di quello che sono e, rispetto a quanto risulta ovvio, superino se stessi, le loro proprietà e qualità materiali, i loro possibili utilizzi». A scrivere e parlare così, nella traduzione di Guido Lagomarsino, è Elizabeth Grosz nel suo *Caos, territorio, arte* uscito quest'anno per la OmbraO Edizioni (14 euro), è il suo primo libro tradotto in italiano. Filosofa australiana, docente di Gender Studies alla Rutgers University negli Usa e nelle università di Bergen e di Sydney, dove insegna anche

architettura, la Grosz è una studiosa attenta alla filosofia francese, essendosi occupata di autori come Lacan e Derrida e questo libro, l'ultimo in ordine di tempo, non fa eccezione, avendo come modello di riferimento e motivo di approfondimento il pensiero sull'arte di Gilles Deleuze. Libro delizioso dunque? Sì, se lo s'intende nel senso più positivo del termine, nella capacità di rilanciare e riorganizzare con efficacia intuizioni e temi, tanto importanti quanto spesso poco mostrati nella loro consuetudine.

In tre brevi e densi capitoli, viene esposta una ontologia dell'arte basata sostanzialmente sui tre punti chiave: il senso del caos; la funzione

della vibrazione; il concetto di sensazione. Facendo dialogare la logica della sensazione di Deleuze, i principi di selezione naturale e sessuale di Darwin e il concetto di ambiente del grande biosemiotico estone Jakob von Uexküll (ambiente come *unwelt*, un'isola di sensi che circonda ciascun organismo), l'autrice ci guida in un percorso teso verso le genealogie delle «origini» dell'arte, o meglio verso le origini delle sue condizioni d'esistenza, che nascono dai movimenti di separazione e nuova riagggregazione con la sfera dei fenomeni naturali, la deterritorializzazione e la riterritorializzazione rese celebri del filosofo francese. Centralità dunque



La pittrice australiana Kathleen Petyarre e alcuni suoi quadri. Sotto la copertina del libro di Angelo MoscarIELLO (edizioni Progedi)

al territorio e all'azione dell'animale che lo strappa al caos, cioè alla terra. La nascita dell'impulso artistico avverrebbe poi di conseguenza, non come espressione della sola corporeità, ma come «estensione dell'imperativo architettonico di organizzare lo spazio terrestre», dentro la sovrabbondanza terrestre, sviluppandosi «a contatto dei sistemi casa-territorio e territorio-casa», passando però attraverso un reale, complesso, multi-situato processo di incorniciamento della terra stessa, dove il «fare cornice» è storicamente posto assieme a «una crescente dematerializzazione, un divenire territorio - parete - dipinto - finestra - specchio - schermo». La cornice opererebbe dunque la totalità dell'esistente e, dall'esigenza di trasformarla e farle pressione, l'arte e l'opera d'arte trarrebbero senso e ragione.

Nel corso del libro, le analisi sulla vibrazione e la sensazione vengono collocate nelle loro rispettive presenze in natura e nelle loro relazioni con la musica e la pittura, le altre due arti, assieme

### ELIZABETH A. GROSZ

●●●Femminista e filosofa di Sydney, Elizabeth A. Grosz insegna da anni in nord America. Profonda studiosa di Lacan, Derrida, Foucault e Deleuze, da oltre 30 anni ha pubblicato saggi sulla «corporeità» in relazione alle scienze e alle arti, confrontandosi con Lucie Irigaray, Julia Kristeva e Michele Le Doueff. Tra i suoi libri: «Sexual Subversions: 3 French Feminists» (89); «Jacques Lacan: A Feminist Introduction» (90); «Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism» (94); «Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies» (95); «Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space» (2001); «The Mesh of Time: Politics, Evolution and the Untimely» (04); «Time Travels: Feminism, Nature, Power» (05); «Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth» (08); «Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art».

## La filosofia femminista è studiosa attenta della filosofia francese. Questo suo ultimo libro si rifà al pensiero sull'arte di Gilles Deleuze

all'architettura, il cui fare è preso in considerazione. In entrambi i casi, è ancora il lavoro deleuziano ha ispirare le pagine dell'autrice, con la ripresa di alcuni concetti fondamentali del filosofo, come quello di «ritornello» o quello appunto della stessa sensazione, attraverso anche rimandi all'autore con cui lo stesso Deleuze s'era a suo tempo confrontato, Erwin Straus. Ciò che però soprattutto colpisce, in ambedue le trattazioni, è l'insistere prepotente sulla figura dell'animale, inteso come l'unico essere capace di coniugare corpi, forze e ambienti eterogenei su diversi livelli: è la sua azione, sempre in una certa misura vibratoria, a poter rendere la natura come un contrappunto, poter trasformare l'ambiente in un territorio, poter indicare nella pulsione sessuale una possibilità artistica.

L'arte diverrebbe allora dell'animale, nel suo essere intensificazione della sensazione, nonché poi apertura al divenire e quindi anticipazione di futuro, «significati» a loro modo anche di un diavolo spinoso. Piccola lucertola piena di aculei, spaventosa a prima vista, presente nel deserto centrale australiano, sa essere camaleontica per sopravvivere, nel movimento e nel colore, alla vista di possibili predatori. La Grosz ne parla nell'ultimo capitolo, raccontando esempi di pittura contemporanea dell'arte del deserto occidentale dell'Australia, a proposito del sogno di un'artista, Kathleen Petyarre, condiviso coi fratelli e le sorelle, la cui storia offre l'esempio per dimostrare ulteriormente il connubio tra territorio e animale. Tale rettile mutante, riprodotto in numerosi dipinti dalla stessa Petyarre, può essere significativo in uomini come saggi, nomadi, viaggiatori: come fosse un totem, o il sogno di un popolo a venire.

### CINEMA E PITTURA

## Il pennello di John Ford, la cinepresa di Vermeer

di Michele Fumagallo

●●●Quanto cinema c'era già nella pittura? Domanda ripresa da una moltitudine di saggi già a partire dalle origini del cinema, per non parlare della esplosione inventiva delle avanguardie storiche. *Cinema e pittura - Dall'effetto cinema nell'arte figurativa alla cinepittura digitale*, ultima fatica di Angelo MoscarIELLO (edizioni Progedi, pagine 140, euro 20), che ci ha già dato monografie su Godard e Chabrol oltre a excursus su poesia e



cinema, letteratura e cinema, e, prima di questo lavoro, il viaggio nell'horror, prova a dare una risposta problematica rivolta soprattutto alle nuove ultime invenzioni digitali.

Non prima però di aver posto a se stesso e al lettore la domanda: «Il cinema aspira a tornare a essere quella pittura che era stata, da parte sua, già cinematografica prima

dell'invenzione del cinema?». E, in un denso saggio iniziale, prova a dare le coordinate del rapporto odierno dove, secondo l'autore, la realtà è capovolta.

Tanto quella degli inizi era «pittura in movimento», si pensi al ruolo dell'impressionismo in tanti film del cinema muto a partire dal capostipite Lumière, quanto quella odierna si è liberata dalla

foto-riproduzione per imboccare la strada del cinema che si qualifica sempre più come pittura digitale.

«Il cinema digitale pertanto - scrive MoscarIELLO - sta a quello analogico come il divisionismo di Seurat sta alla pittura tradizionale». E non solo. Più specificamente, insiste l'autore, si passa dalla pittura di ieri intesa come «attesa del cinema», al cinema di oggi, «visto come ritorno alla pittura» seguita con il pennello elettronico. Il libro, agile e stimolante alla maniera dei manuali con ricchezza di corredo fotografico, si inoltra in questo magma affascinante del rapporto tra le due espressioni con la competenza dello studioso ma anche la passione indispensabile nelle cose dell'arte. MoscarIELLO, in questa piccola opera in cui storia del cinema e della pittura si offrono in tutta la loro bellezza, ha evitato di spaziare su tutto soffermandosi saggiamente su alcuni film e alcune opere pittoriche in cui è possibile riacchiudere i vari discorsi presi in esame a mo' di dizionario di parole essenziali. E si comincia proprio dal «Surcadrage» (Sovrinquadratura),

mettendo a confronto un capolavoro come *Sentieri selvaggi* di John Ford del 1956 (la scena dell'uscita del protagonista dalla penombra della stanza per abbracciare la piena luce dello spazio esterno) con il quadro *Lettera d'amore* di Jan Vermeer del 1670 (la visione del dialogo di due donne viste da una porta di comunicazione tra le stanze).

Per proseguire con altre voci comunicanti tra tanti autori delle due arti, senza dimenticare il ruolo d'avanguardia per la rivoluzione digitale avuto da due capitalisti come Antonioni e Godard, tra i primi vecchi ad aver avuto insoddisfazione alle rigidità riproduttive fotomeccaniche alla base del cinema e a coltivare l'ispirazione di potersi servire della cinepresa come i pittori si servono del pennello. E, in questo cambiamento, non è possibile dimenticare il Lynch di *Inland Empire* che ha il merito di sottrarre le nuove tecniche digitali allo spettacolo e portarle nei meandri dell'inconscio, come sarebbe piaciuto tanto alle vecchie avanguardie.