

# **Destino, sacrificio e libertà nel cinema di Clint Eastwood**

## **Del senso immaginativo della vita umana**

J'espère avoir un style capable de traverser le temps.

EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout*

Le match de boxe est une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée.

BARTHES, *Mythologies*

La scrittura come assuefazione al suicidio. L'intenso bisogno da parte di Hemingway di essere con gli animali e di scrivere su di essi, come il modo in cui egli visse e si uccise con il fucile da caccia, costituisce l'essenza del rapporto tra animale e parola.

HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"*

Del senso immaginativo della vita umana Cora Diamond, una delle voci tra le più autorevoli della filosofia morale contemporanea nordamericana, e figura centrale, con Stanley Cavell e Martha C.

Nussbaum, di quella ricerca e investigazione analitica tesa all'immaginario di ciò che ciascuno di noi a suo modo definisce come l'*ordinario*, ha scritto:

Imaginative response to *having a human life to lead* – to what we find strange or dark or marvellous in it – may be seen as present in actions, thoughts, talk, feelings, customs.<sup>1</sup>

Come ciò che è presente al centro di un ring: non più semplice metafora della vita, ma costitutivo e creativo della vita stessa. Il ring in quanto reazione immaginativa si presenta al centro dei suoi movimenti, dei suoi ritmi, delle sue regole e assenza di regole. In questa traccia di lettura-scrittura non c'è più né fuoricampo né frontiera (il ring e la vita), se non *nella* capacità immaginativa stessa (la luce di *Million Dollar Baby*). È questa luce (capacità) che ci permetterà di comprendere Frankie Dunn (Clint Eastwood) nel senso di esserne compagno di strada, come compagno è Scrap (Morgan Freeman) – ma anche lo Scrooge di Dickens toccato (illuminato e folgorato) dall'infanzia umana nella lettura della Diamond<sup>2</sup> – che condivide con lui la boxe non più come esperienza di vita (ciò che è costato la perdita di un occhio a Scrap, e forse di una figlia a Dunn), ma perché le loro parole hanno un altro ruolo da giocare, perché, per dirlo con un passaggio

---

<sup>1</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 69].

<sup>2</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991].

Su Dickens e il tema della generosità dell'immaginazione, NUSSBAUM, *Love's knowledge* [1992].

familiare delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, tratto dalla sezione 217, «quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia e la mia vanga si piega. Allora sono legittimato a dire: “Questo è semplicemente ciò che sono incline a fare”»<sup>3</sup>. Nell’istante in cui la *voce ordinaria* ritorna sulla scena usurpata dalla *voce metafisica*, la nostra risposta assumerà i contorni di «una forma autobiografica»<sup>4</sup>, fatta di momenti autobiografici, invitandoci come a una torsione su noi stessi per cercare proprio quegli accadimenti e avvenimenti, quando non eventi, che ci hanno fatto deliberatamente uscire dal nostro accordo con quel mondo-della-vita, mostrandoci il carattere «legato al mondo» del linguaggio (ma non necessariamente a *questo* mondo) insieme alla straordinarietà della nostra presenza ordinaria al mondo.

En fait ils ne discutent de rien, ils jouent, ils échantent sur un terrain très concret qui est une sorte de code.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Riportiamo il passaggio sulla scena d’istruzione del paragrafo 217 delle *Ricerche* nella ricostruzione proposta da Stanley Cavell (si veda CAVELL, *Conditions handsome and unhandsome* [1988]), in cui la parola *incline* compare in un’altra posizione: essere *incline* a dire qualcosa, per l’appunto, non significa *necessariamente* farlo. Diversamente dalla lettura di KRIPKE, *Wittgenstein on rules and private language* [1982].

<sup>4</sup> Si veda CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994].

<sup>5</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 26].

La precisione della parola è la precisione dell'agire quando racconto e realtà coabitano, in un altrove «*between nowhere and goodbye*»<sup>6</sup> dove la sincronia della temporalità (anche includendovi le categorie marcate a fuoco del passato e del futuro) lascia il posto al racconto della transizione, alla fiction sempre aperta che aspetta con pazienza sempre una risposta differente.

Come nell'analisi senza fine freudiana, nella «scena d'istruzione» delle *Ricerche filosofiche* un certo stile di scrittura vi è implicato<sup>7</sup>, che bisognerà prendere sul serio, nella sua forma autobiografica, perché lo strumento (la vanga come l'atto dello scrivere) è maschile, ma il gesto «(of waiting, putting one's self, or body, on the line that way)» è femminile; di modo che «the patience, and a recognition of rebuff and exhaustion, also become earmarks of the writing of this pedagogy»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> «*She came from southwestern Missouri... the hills outside the scratch-ass Ozark town of Theodosia set in the cedars and oak trees somewhere between nowhere and goodbye*». Così Morgan Freeman, voce narrante del film, ci introduce per la prima volta nel mondo di Maggie Fitzgerald.

<sup>7</sup> Anche HILLMAN, *Healing fiction* [1983, 1998].

<sup>8</sup> CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994: 15]. «Dans son idée de filiation – scrive infatti Emmanuel Burdeau sui *Cahiers du cinéma* del marzo 2005, in occasione dell'uscita di *Million dollar baby* nelle sale cinematografiche francesi – le fils ou la fille paraissent accoucher du père». BURDEAU, *Eastwood, filles & fils* [2005: 14].

Something his word await is for the student or reader (but which one, the one absent in the text or the one present to it?) to intervene, to ask something of them, an interrogation to match their arrogation.<sup>9</sup>

Noi scopriamo che la voce narrante, la voce di Scrap, non è la voce di un corifeo, nonostante Eastwood abbia dato lui stesso anche questa versione dei «fatti»: Freeman-Scrap incarna la voce del pubblico (e la voce del pubblico non si ricollega forse alla nostra propria

---

<sup>9</sup> CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994: 15]. «This is perhaps why the words have stopped some place. When to stop, how to end, is what the teacher cannot be taught. The distance from arrogation to interrogation is not understandable as prorogation, which is to say, as deferral; because to prorogue is to know how to begin again, or go on later, and we have no assurance of this when cultivation has stopped. Say that deferral or delay is what distinguishes the human, the crossover of instinct into reason. To interpret silent as delay – that is, to refuse to see that sometimes there is nothing to say – may be tragic» (CAVELL, 1994: 15-16). Lo sperimentano Frankie Dunn e Maggie Fitzgerald in *Million dollar baby*, durante l'intera parabola della loro breve esistenza insieme, dall'incontro sul ring all'addio in un altro luogo, nella stanza di un ospedale. «Il y a de la noblesse [commenta la regista francese Mia Hansen-Løve, *Cahiers du cinéma*, marzo 2005] de la part d'Eastwood à interpréter lui-même ce vieil homme prenant en charge le destin d'une jeune femme, l'exposant au danger, la poussant sur le ring tout en lui répétant de se protéger». A filmare infine questo amore: «Dernier dialogue avant la chute, Maggie demande à Frankie: *Et si je gagne? – Je t'épouse*». HANSEN-LØVE, *Le vieil homme et la mort* [2005: 17].

voce?), ma la voce della lettera che egli sarà incapace di scrivere almeno fino a quando non avrà, nella sua percezione, delle loro vite e della loro sorte, un senso immaginativo pieno della propria mortalità. Non è un caso, allora, che nessuno di noi saprà mai che cosa Frankie sarà diventato:

J'avais volontairement embué les vitres du bar pour la fin de *Million Dollar Baby* afin qu'on ne puisse pas voir qui était au comptoir. Est-ce Frankie ou quelqu'un d'autre ? Ce destin inachevé me plaît.<sup>10</sup>

Fino a quando non potrà vivere nel presente e riconoscere il suo passato (non è forse allora il padre che vive, cioè *immaginativamente*, quindi, *effettivamente* lo stesso Scrap?). Questa apertura dello spirito, nei film di Eastwood, è inseparabile da un senso vivente di se stessi come legato indissolubilmente agli altri nella direzione (destinazione e destino) della morte; un'apertura che corrisponde a ciò che Cavell chiama la «minaccia dello scetticismo»: disvelare il suo diniego di questo mondo e del suo altro, qualunque esso sia, stabilendovi delle connessioni tra la solidarietà umana e il senso dell'essere umano; delle connessioni, *Hereafter*. Degli uomini fuggitivi si ritrovano con un'inaspettata responsabilità di padri.<sup>11</sup> Come un archetipo originario della condizione di esseri umani.

---

<sup>10</sup> EASTWOOD, *Dans les ténèbres de Los Angeles* [2008: 23].

<sup>11</sup> Così RUBINO, *A ternura de Antígona* [2011].

Così, anche di Dickens, Clint ne ha voluto fare un'ulteriore traccia (*Hereafter*, 2010), cioè un senso vivente dell'esistenza che cerca di condurci a riconoscere la nostra propria umanità, invece di un dio oscuro che risiede nell'aldilà (il film è assurdamente tradotto in francese come *Au-delà*)<sup>12</sup>. La traccia che noi seguiamo con George Lonegan (Matt Damon) da Los Angeles a Londra, la voce notturna che culla il sogno, prima che il sonno, nelle parole dei mondi dickensiani, racchiude il segreto della *sua* visione delle esistenze e delle loro storie, il movimento della differenza: la traccia dunque nella definizione che ne dà Derrida, il segreto (da non intendere come oscurantismo ma come apertura di spirito) della comprensione della propria vita, attraverso l'accettazione del mistero nel protagonista come parte dell'umano. La scrittura che ci porta attraverso i (dé)tours turistici dalla casa londinese di Dickens alla sua più intima presenza: nelle voci viventi del *reading* organizzato al salone del libro di Londra, fino alla scena finale in cui tutti i personaggi si ritrovano e in cui si diffonde (nel senso anche di fondersi con i posti e con le proiezioni spaziali del tempo) il senso gioioso del film e delle sue storie.

---

<sup>12</sup> Sulla inversione della sequenza *here – after* gioca infatti la recensione al film di Bruno FORNARA, *Un mondo imperfetto* in *FilmDoc*, gennaio-febbraio 2011. Non è l'aldilà che interessa a Eastwood, quanto ciò che del passato pesa sui personaggi e non permette loro di vivere, egli nota. E aggiunge: «Eastwood fa qualcosa in più: ci dice che molte storie possiamo viverle nei libri».

Si tratta anche dell'idea *frappante* di Martha C. Nussbaum: la letteratura ci mostra «in azione» il pensiero morale nei termini di un'*avventura*.<sup>13</sup> Una tale avventura dell'immaginazione richiede delle qualità specifiche, quelle dell'improvvisazione morale, che ci sono necessarie nella vita di tutti i giorni e nelle nostre letture. Attraverso queste letture attente arriveremmo forse a percepire le situazioni morali diversamente, attivamente, e la letteratura ci offrirebbe allora quell'«equilibrio percettivo» che manca all'azione morale, che corrisponde invece a quell'«equilibrio riflessivo» che John Rawls utilizza nei termini di una dinamica tra i principi di giustizia derivanti dalla posizione originale e i nostri giudizi ben ponderati (*considered judgements*) che si formano a partire dalla nostra capacità morale.<sup>14</sup> In un circolo della dimostrazione che, lungi dal segnalare una debolezza nell'argomentazione, condannando l'intera

---

<sup>13</sup> NUSSBAUM, *La littérature comme philosophie morale* [2006].

<sup>14</sup> Rawls parla per la prima volta di «equilibrio riflesso» nel suo articolo RAWLS, *Outline of a decision procedure for ethics* [1951], donandone in seguito una formulazione precisa in RAWLS, *A Theory of justice* [1971]. La nozione, così come tutto l'insieme della teoria rawlsiana, ha poi conosciuto degli aggiustamenti negli scritti successivi, in particolare aggiungendovi la distinzione tra un equilibrio riflesso in senso largo (*wide reflective equilibrium*) e un equilibrio riflesso stretto (*narrow reflective equilibrium*), distinzione che permette di cogliere le differenti modulazioni così come formulate nell'ultimo RAWLS, *Justice as Fairness* [2001].



impresa morale, costituisce invece la figura argomentativa appropriata, la forza di tutte le grandi teorie morali, giuridiche e politiche.<sup>15</sup>

In quanto percorso etico costruttivista, che viene proposto da Rawls nel quadro preciso della ricerca delle regole di equità, questo metodo è anche suscettibile di essere applicato all'individuazione della «vita buona» o alla ricerca dei principi di giustizia. È qui che Martha C. Nussbaum e Amartya Sen, seguendo il cammino tracciato da Rawls, e nell'ambito di un liberalismo politico contrattualistico presente nel seno della società intesa come un corpo vasto e profondo, come insieme e sistema, portano le loro innovazioni teoriche e pratiche – se è vero che la teoria, come dice Ricœur, è il punto più elevato della prassi, e che nell'interpretazione della celebre tesi marxiana proposta da Balibar, anche il dire equivale al fare<sup>16</sup> – nei termini di *capacitazione* dei soggetti: al di là

---

<sup>15</sup> È la lettura di Paul Ricœur sul metodo rawlsiano circolare: «C'est cette figure argumentative qu'il faut protéger contre les forces centrifuges exercées d'une part par un intuitionnisme moral anhistorique et acritique, qui coupe le sentiment de la raison, et d'autre part par un constructivisme artificiel qui sépare la théorie de la conviction». Più specificamente: «C'est la dimension critique de la conviction qui protège l'imagination de la situation originelle contre l'arbitraire et qui permet de la mobiliser, de l'enrôler, au bénéfice de la rationalisation du sentiment moral fondamental, consistant dans le respect de l'humanité dans la personne d'autrui et dans la mienne». RICŒUR, *Le cercle de la démonstration* [1988: 142-143].

<sup>16</sup> Si veda BALIBAR, *La philosophie de Marx* [1993, 2014].

dunque dei diritti e, soprattutto, al di là della concezione stessa di soggetto.

Ciò che ci rende *umani* è allora la *cultura* dell'umanità, come titola uno dei libri più interessanti della Nussbaum.

Nello stesso tempo, ricorda Cora Diamond, tentando di allontanarsi da Nussbaum, per tornare a Cavell attraverso un correttivo in negativo della sua tesi dell'esperienza come «avventura», la nozione d'improvvisazione indica una possibilità che è la nostra, quella di creare dalla lettura, ma indica anche il rischio permanente di mancare l'avventura, di passarle accanto.<sup>17</sup> Non si tratta solamente di conoscenza, ma di esperienza, dei limiti di ciò che le proprie reazioni naturali possono sopportare.<sup>18</sup> Il fine della filosofia morale implica l'elaborazione delle intuizioni morali dell'interlocutore o del lettore, quando si trova confrontato a delle situazioni concrete, reali o immaginarie, attraverso cui fare luce sulle proprie intenzioni morali.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Si veda DIAMOND, *The realistic spirit* [1991], in particolare, il capitolo 12, «Missing the adventure: replay to Martha Nussbaum», in cui la filosofa delle emozioni viene criticata perché «si fa un'idea della filosofia morale»: la letteratura non offre nuove certezze, al contrario, essa mette in relazione, e alle prese con l'incertezza che connota l'esperienza umana. È ciò che la Diamond ha tematizzato proprio a partire della filosofia morale di Stanley Cavell.

<sup>18</sup> Così CAVELL, *The claim of reason* [1979].

<sup>19</sup> DIAMOND, *The realistic spirit* [1991].

The awakened sense of one's own humanity may be present as much in enjoyment of the goods of life as in compassion or anger at injustice.<sup>20</sup>

E il senso della mortalità può essere presente, e dunque scoperto, nel ritmo della prosa dickensiana, ma anche

it may be present in such things as our interrupting the rhythms of normal life, our devoting great efforts and resources, to save a single person in mortal danger; or again it may be present in the abhorrence of murders, or even in the ways we express our deepest hatreds.<sup>21</sup>

Tutti temi ricorrenti del cinema eastwoodiano, soggetti e storie presi in carico: il suo «*Je le fais, c'est tout*», che bisognerà comprendere non come una spiegazione in termini di pragmatismo, o addirittura come unica spiegazione non scettica che Wittgenstein dà del fatto che noi condividiamo un linguaggio, ma come questo stile di scrittura pedagogica, finanche questa voce autobiografica che si declina attraverso il diritto, o forse, il desiderio di parlare per *noi*, che deve piuttosto sempre e ancora ritrovare il suo silenzio ai limiti dell'umano.

La norma deve pretendere di essere questo sforzo d'interpretazione, che sembra reprimere il soffio del suo autore, ma non sopprimere il suo diritto di parola,

---

<sup>20</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 50-51].

<sup>21</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 51].

per seguire l'ispirazione altrimenti da come noi l'abbiamo vista seguire.<sup>22</sup>

Ci sono dei momenti in una vita che l'orientano verso la filosofia: è l'interruzione della vita serena e ordinaria della donna di casa nordamericana di origine italiana, Francesca (Meryl Streep), per aprirsi all'irruzione dei suoi desideri, messi di lato nella vita di tutti i giorni. Si tratta di un'*interruzione* dei ritmi della vita normale che dura appena pochi giorni, con l'arrivo del fotografo del *National geographic* Robert Kincaid (Clint Eastwood) e la loro intensa storia d'amore. Ma è un'*irruzione* dei suoi desideri che dura un'eternità, che oltrepassa le barriere dell'esistenza della sua vita, per trasmettersi, come sempre nei film di Eastwood, alle generazioni a venire.<sup>23</sup>

Ciò che rende pertinente il trattamento immaginativo della mortalità in Eastwood, non la mortalità umana, se la si intenda come qualcosa d'indipendente dalla sua opera, indipendente dalla vita umana che contiene questa maniera di fare senso (e altre ancora).

Eastwood dice di avere bisogno «d'interpretare dei personaggi che non si riassumono al loro solo profilo

---

<sup>22</sup> CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994: 44] sull'auto-biografia come dimensione della filosofia e la filosofia come dimensione dell'autobiografia. Per un'analisi critica della norma come pulsione (di morte) ad immaginare gli effetti simbolici del reale, MAGLIACANE – RUBINO, *Forme e crisi della norma-stato* [2009].

<sup>23</sup> Su questo punto si veda BURDEAU, *Eastwood. Filles & fils* [2005: 10].

d'azione»<sup>24</sup>, e sarà Frankie Dunn a proporre a Maggie di riprendere a studiare, lui, che legge Yeats, davanti la morte biologica dell'essere umano, espressione di questa necessità di non lasciarsi mai schiacciare, né dai contesti né dalle relazioni (uomo-uomo, uomo-animale, uomo-natura), e questo fin dalle sue prime regie di film western.

L'idea di natura, lo vedremo qui di seguito, anche nei suoi film «urbani» o suburbani, si presentifica come scrittura nella misura in cui «ogni scrittura *seria* può essere descritta come la stesura di un testamento in vista della propria morte»<sup>25</sup>. La ritroviamo come firma delle canzoni folk di *Honky Tonk Man* (1982) nel corso del suo viaggio di doppio apprendistato (nella fiction come nella realtà, da ragazzo a adulto, ma anche viceversa, da adulto a ragazzo: Eastwood sceglie di

---

<sup>24</sup> Da uomo-oggetto a uomo-poliziotto, da uomo-eclettico a uomo-fuorilegge, sull'evoluzione dunque di Clint Eastwood come attore e cineasta hollywoodiano, si veda il bel libro di SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990].

<sup>25</sup> CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994: 180]. È la lettura di Cavell del *Walden* di Thoreau, ma anche dell'atto di scrivere nell'analisi dello psicologo marxista, e freudo-junghiano, James Hillman, del racconto di Hemingway, *Il giardino dell'Eden*, a cui lo scrittore lavorò ininterrottamente per oltre quindici anni: «L'atto di scrivere come marcia quotidiana in cui lo sfinimento che cresce racconta il lento massacro di ciò che è vivo e vitale nella vita». HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990: 168].

prendere suo figlio Kyle per incarnare Whit) di un sentimento di libertà e di fatalità.<sup>26</sup>

Tous ces marginaux plus ou moins sympathiques, ce sont les hommes qui ont bâti la culture populaire du pays: par la chanson, la musique, le récit oral ou le cinéma. Le grand-père évoque la dernière ruée des pionniers en Oklahoma. Il lègue un témoignage avec la philosophie pessimiste des derniers espoirs de sa génération. Red et ses amis vivent (plus ou moins bien) la mutation technologique qui change leur époque et la destination de leurs créations (la radio et le disque obligent à de nouvelles règles du jeu dont les éditeurs et les sponsors profitent en premier lieu). Mollie croît aux chimères et pense qu'elle peut être une star. Son imaginaire se nourrit de publicité et elle en est la victime. Whit écoute, apprend, critique et finit par décider quelle vie sera la sienne. L'essentiel dans ce tourniquet des apparences et des pulsions vives, c'est d'être *quelqu'un*. Comme les textes en ont fait la promesse à chaque Américain.<sup>27</sup>

La promessa di un luogo (in un tempo e in uno spazio non meglio individuati, tra il *nowhere* e il *goodbye*) dell'intuizione e nella convinzione che esista necessariamente una *cosa* (e solo *una*, anche senza sapere ancora quale) per la quale valga bene la pena di vivere. E anche di morire. L'apparizione di *Pale Rider* (1985), il cavaliere pallido... come il fantasma di un cane

---

<sup>26</sup> «Chez Eastwood, la filiation enfante conjointement, solidairement d'un père et d'un fils». BURDEAU, *Eastwood, filles & fils* [2005: 13].

<sup>27</sup> SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990: 131].

ucciso, che viene a mettere un poco di sangue come delle tracce rosse sulla neve bianca.

Ainsi, la plupart des scènes qu'on attend comme devant être spectaculaires (le duel final) se métamorphosent en une suite superbe de figures servant une chorégraphie sèche.<sup>28</sup>

La «natura» come condizione di questa inquietante proliferazione di *jouissance* che mi sfuggirà sempre e sempre troverà il suo cammino per rivenire a me, nella mia esperienza, «fantasma di una voce che precede il linguaggio, e che di fatto si dona da se stessa il linguaggio»<sup>29</sup>.

Di questo tono (della natura) per la filosofia, seguendo l'analogia tra natura e voce autobiografica proposta da Stanley Cavell dell'ordinario, bisognerà sottolineare che non si tratta qui del *fantasma* dell'accesso al *linguaggio* – per quanto esso si presenti incarnato, o spogliato, reso nudo come voce o (e qui la fine di Honkytonk Man o di Bird ci soccorrono) come ultimo sospiro, finanche come ultima risata nel caso di Charlie Parker –, poiché ciò implicherebbe di arrivare solo tardivamente e indirettamente al linguaggio, facendone ad esempio (in termini lacaniani) *discours* repressivo-regressivo e non *parole* emancipatrice. Ma che con ciò si apre, assieme a quella morale ed etica che informa quasi ogni singolo atto e ogni singola parola della nostra vita quotidiana, anche e comunque una

---

<sup>28</sup> SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990: 154].

<sup>29</sup> CAVELL, *A pitch of philosophy* [1994: 111].

questione che diventa metafisica, nel senso di Wittgenstein, cioè tendente a *sapere* se il linguaggio è mio, e dunque tendente anche a precederlo, e non a farsi invece precedere magari simbolicamente o religiosamente, per il *fatto* di darsi da se stessi un linguaggio.



Peraltro, come scrive ancora Cavell, al cinema la nostra separazione dal mondo e dagli altri non è vissuta come una limitazione, ma come la «condizione dell'apparizione naturale del mondo»<sup>30</sup>. Il fantasma di «mostrazione» del mondo in sé lavora per rivelare la

---

<sup>30</sup> CAVELL, *The world viewed* [1971, 1979: 164].



nostra prossimità ordinaria con il mondo. Il senso della realtà che il cinema produce è «senso di *questa* realtà», una realtà nei riguardi della quale percepiamo già una distanza.<sup>31</sup>

Il rapporto che la fotografia intrattiene con la realtà è altrettanto implacabile: essa non può liberarsene che denegandola, perché non sappiamo cos'è una fotografia: «non sappiamo situarla ontologicamente»<sup>32</sup>.

Il gusto per la fotografia, come pure è stato spesso evidenziato, viaggia in segreto e discretamente in Eastwood regista, meno evidente della sua passione per il jazz (*Bird*, la produzione di *Thelonious Monk: Straight No Chaser*) e del folk-blues (*Honkytonk Man*), ma proveniente da lontano, dalla storia di fondazione dell'America come territorio, una storia fatta soprattutto di scritture: di frontiere, di strade rettilinee e di incontri mancati, di lotte per la produzione di soggettività, che la tradizione della foto documentaria americana degli anni '30, sorta dalle ceneri dello spettacolo della grande depressione, restituisce in testimonianza.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> CAVELL, *The world viewed* [1971, 1979: 281].

<sup>32</sup> CAVELL, *The World viewed* [1971, 1979: 44]. Uno dei compiti della fotografia consiste nel disvelamento della varietà del mondo, per strutturare la nostra concezione di questa varietà.

<sup>33</sup> Per un'analisi strutturale dello spazio nordamericano e dei suoi luoghi fantasmatici, MAGLIACANE, *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaire* [2013].

Non seulement Eastwood signe l'une des scènes les plus émouvantes de tout son cinéma (celle d'une fille visitant l'exposition privée d'un père), mais il dit aussi, comme dans *Sur la route de Madison*, ce qui l'émeut à son tour dans l'art de la photographie: quand tout le reste – la part non photographiée du monde – a sombré dans un oubli mortel, l'inaltérable force de restitution et d'évocation d'une seule image.<sup>34</sup>



La comprensione immaginativa, dunque, a volte è un «gioco» di sottrazione (il K.O. al primo round di Maggie Fitzgerald – Hilary Swank), altre, di composizione (il naso rimodellato appena per trenta secondi sul viso della giovane boxer al fine di continuare il suo gioco), fino a quest'altro gioco d'interruzione / irruzione (di freudiana memoria dell'angosciante e angosciata presenza totalitaria del

---

<sup>34</sup> BENOLIEL, *Clint Eastwood* [2007: 83]. In *Potere assoluto* (Usa, 1997) il padre ladro e appassionato di pittura realizza di nascosto delle foto della figlia che la riprendono restituendogli/le i momenti più importanti della sua vita.

corpo della madre)<sup>35</sup> della musica nell'accompagnamento che Clint firma dei suoi film, e che resta in *retrait*, precisamente per arrivare al ritmo della vita in modi altri e diversi:

La musique, ou l'absence de musique: il faut savoir ne pas en mettre.<sup>36</sup>

Perché interpretare il silenzio come un ritardo può risultare tragico, come ci dimostra ancora Cavell nel suo saggio su *King Lear*: «The Avoidance of Love».<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Nell'interpretazione magistrale di Lacan dell'automatismo di ripetizione come pulsione di morte della scena riportata da Freud del gioco del rochetto del nipotino di cinque anni nel suo *Al di là del principio di piacere* (1920). Si veda LACAN, *L'angoisse. Le Séminaire livre X* [1962-1963, 2004]. Per un'altra visione della «frequenza» sintomatica della presenza della voce materna, PERRIER, *Musique déjouée* [1978, 1994].

<sup>36</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 25].

<sup>37</sup> È interessante notare come il filosofo delle sale oscure riprenda il metodo freudiano *per via di levare* per sottolineare la somiglianza – «che va senza dubbio più lontano delle differenze» – con la pratica della filosofia dell'ordinario delle *Ricerche* di Wittgenstein che cerca di togliere qualcosa (una tentazione, un'immagine, l'illusione) che si urta a una resistenza. CAVELL, *Cities of Words* [2004: «Freud»].

Il filosofo di Berkeley sottolinea infatti che Freud nella sua «incrollabile modestia» forse rivendichi come sua propria originale contribuzione quella di aver sistematizzato le capacità di analisi della cultura per farne una nuova scienza. La nostra attesa – dice allora Cavell – in direzione della filosofia si è realizzata nella forma della psicoanalisi. «What this comes to

Un'analisi approfondita del tempo musicale nelle composizioni di Monk potrebbe fondarsi ugualmente su di una meticolosa topografia dei suoi silenzi, un *relevé* della loro asimmetrica distribuzione. Il silenzio della take2 di *The man I love* rappresenta certo

une irruption massive exceptionnelle, mais qui ne suspend nullement sa fonction musicale et suggère, aux fins de mesure, l'emploi d'autres instruments.<sup>38</sup>

L'atto creatore di Monk tende a incorporare ciò che lo nega. Come una *musique déjouée*, la creazione musicale non è soggetta alle regole del mimetismo e

---

in Freud's description is in that discovering of the reality – one might say the contemporaneity – of one's experience is one and the same fact as the discovering of the reality of psychoanalysis (But discovering the contemporaneity of one's experience I do not mean alone discovering that it is present, but discovering what it is present with – unconsciously)». In particolare, nella figura di Norbert (il paziente che corrisponde, come dice Freud, alla posizione dell'analista) della fantasia della *Gradiva* di Jensen è descritta la «vera natura» dell'esperienza quotidiana, condizione primordiale del riconoscimento del disegno pedagogico e, in questo senso, terapeutico della filosofia: «in the state of every human being before discovering the truth or reality of his own experience, namely that it is a life-and-death struggle with unconsciousness, that is unawareness of what it is expressing at every moment, despite itself, is a kind of delusion». CAVELL, *Cities of Words* [2004: 292].

<sup>38</sup> REDA, *L'improviste* [1990: 227].

dell'accademismo, in quanto autentica impresa totalitaria che la voce del corpo materno gli rinvia come in eco:

Elle a la fonction implicite de supprimer ce qui, de l'ordre de l'extérieur implacable du monde, échappe à une introjection, à une reconversion dans la réalité psychique.<sup>39</sup>

Per questo, tra la composizione e la sfida, il musicista, come l'eroe,

reste encore l'enfant de son œuvre. Mais il se veut être le père. Il n'y adviendra comme tenant de son produit qu'en mourant subjectivement à ce qu'on reconnaît de lui, en cette œuvre: pour mémoire et *in memoriam*. Etre père c'est toujours être mort.<sup>40</sup>

Di *Million Dollar baby*, senza dubbio uno dei suoi capolavori, Clint Eastwood ci dice:

Le film montre la fragilité de la vie.

J'ai voulu faire exalter le fait de savoir apprécier ce que chacun aurait été capable d'accomplir dans sa vie.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> PERRIER, *Musique déjouée* [1978, 1994: 64]. «Le musicien qui crée, compose, transgresse, pétrit, invente et déjoue son invention en ses facilités haïssables, n'est d'abord qu'une virtuelle mais déjà mégalomane puissance invitante».

<sup>40</sup> PERRIER, *Musique déjouée* [1978, 1994: 65].

<sup>41</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 25].

La capacità d'immaginare ciò di cui gli altri fanno esperienza e di coltivare dunque la capacità di essere solo, in un mondo interiore che si fa sempre più profondo, che si compie nella produzione di suoni come spazio potenziale dove esplorare la possibilità della vita: *Bird* (1988) è per *sua* natura un uccello, oggetto di stupore in sé. «Play», come scrive per noi James Hillman, è etimologicamente connesso alla manifestazione visibile dell'invisibile che l'esistenza degli animali rivela per noi in quanto manifestazioni estetiche, non finalizzate.<sup>42</sup> Potrebbe essere interessante sottolineare qui come uno stesso percorso epistemologico e una comparabile lotta metodologica leghino i lavori dello psicologo marxista sulla presenza animale nei nostri sogni e quelli della filosofa neostoicista nordamericana Martha C. Nussbaum volti all'elaborazione e costruzione di una teoria delle emozioni nel cui seno ritrovare la dimensione più ampia propria di quel complesso «oggetto» che è l'emozione musicale.

Per Hillman c'è una strana lacuna tra le ricerche sui sogni e l'interpretazione dei sogni, tra una psicologia scientifica e una psicologia comprensiva ed immaginativa, di modo che questa lacuna riproduce le distinzioni tra il mondo diurno nomotetico delle leggi e il mondo notturno delle descrizioni idiografiche: come l'animale onirico appare in un'immagine e che cosa è la

---

<sup>42</sup> HILLMAN, *The animal kingdom in the human dream* [1982].

sua apparizione, che cosa essa «significa». Si rende quindi necessario un lavoro nuovo sui sogni, un approccio «essenzialista» al sogno, vale a dire a ciò che *essenzialmente* arriva nell'immagine. Per Nussbaum, dopo aver analizzato i limiti delle teorie che separano nella musica gli elementi espressivi dalle strutture che si possono cogliere solo cognitivamente, e che sono dunque incapaci di legare invece l'elemento emotivo e quello intellettuale, il compito consiste nel farsi guidare dalla suggestiva immagine dell'emozione musicale come sogno, senza perdere di vista l'idea che ciò che dà corpo al materiale onirico è la forma stessa della musica.<sup>43</sup>

E come dice Raymond Williams, la vera linea di confine della teoria culturale della nostra epoca si situa tra la concezione dell'opera d'arte come oggetto e la concezione alternativa dell'arte come pratica.<sup>44</sup>

E Adorno, che accompagna la riflessione sul metodo alla rielaborazione dell'immagine di Wagner, istituendo un ponte verso le problematiche marcatamente ermeneutiche di teoria estetica, così si esprime:

Le opere d'arte, essendo creazioni dello spirito, non sono qualcosa in sé definitivo. Formano un campo di tensione di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite. Da esse si liberano ed emergono oggettivamente sempre nuovi

---

<sup>43</sup> Si veda NUSSBAUM, *Upheavals of thought* [2001: in particolare il capitolo V].

<sup>44</sup> WILLIAMS, *Culture and Materialism* [1980, 1989, 2005].

strati; altri ancora perdono rilevanza e si estinguono.<sup>45</sup>

*Bird*, che è sì un uccello ma anche un cavallo bianco, psicopompo di quel luogo di mezzo *between nowhere and goodbye*<sup>46</sup>, è un ponte, per la sua essenza musicale e animale, tra natura e uomini, tra voce e scritture.

---

<sup>45</sup> ADORNO, *Attualità di Wagner* [1965, 2004: 60].

<sup>46</sup> Questa è notoriamente la prospettiva dell'*Underworld* di Hillman, prefigurata dell'entrata in scena di Bird sul cavallo bianco: «We are not presenting images of the underworld (like symbols of the Great Mother, of the Penis, or of the Self), as if the archetype were a general abstraction manifesting itself in definite sets of symbolic images. No, the underworld is a perspective within the image by means of which our consciousness enters or is initiated into the underworld viewpoint». HILLMAN, *The dream and the underworld* [1979: 46]. Si tratta di spostare il sogno dal dramma alla scena, perché se il punto di vista drammatico mantiene il sogno nel tempo e considera lo spazio o il *setting* del sogno solo come sfondo del suo plot, «for the underworld, however, what matters is not how the story comes out, but where it is taking place» (HILLMAN, 1979: 188-191). Per Hillman si tratta dunque di attraversare un ponte, o piuttosto un tunnel, in un senso inabituale: dall'esterno verso l'interno: «Although Freudians have always paid special attention to dreams, and Jungians have categories called "initial dreams" and "big dreams" that they use as decisive, predicative images, neither take the radical bridge-burning step that attitude forces us. While they put the dream in the patient and his life context, we place the patient and his life in the dream» (HILLMAN, 1979: 195).



Rarement un film a autant désigné les frontières (de culture, de race, de mentalité et de musique), tout en signifiant qu'elles étaient fausses sur un plan humain (aventure amoureuse ou amitié du Bird avec des blanches et des blancs) et artistiques (séquence où Bird veut rendre hommage à Igor Stravinsky, celui qui sait entendre tous les sons et qui vit dans le même quartier que les autres créatures en exil...).<sup>47</sup>

Tutti questi ponti sospesi, e questi passaggi aperti, che la struttura del film cavalca volontariamente secondo una musicalità vicina a quella che il jazz propone (non sul piano unicamente musicale, ma su quello esistenziale), domandano delle abilità grandi per mantenere l'equilibrio, muovendo i piedi come danzando, oppure imparando a respirare col diaframma mantenendo la postura ideale.



---

<sup>47</sup> SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990: 177]. Dalle premesse del *Capabilities Approach*, Martha C. Nussbaum delinea una prima bozza delle sue creature outlaw (l'animale, il malato, il clandestino e, ovviamente, la donna) su una linea di frontiera della giustizia piuttosto che del diritto. Si veda NUSSBAUM, *Frontiers of justice* [2007].



## L'animale morente

Après toutes ces années de cinéma, j'ai acquis cet instinct. Je fais la plupart des choses telles que je les ressens, j'ai appris que l'intellect est un ami qui peut devenir un ennemi.

EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout*

I learned this, at least, by my experiment.

THOREAU, *Walden: Or, Life in the Wood*

Avete cancellato i confini, ma vi sbagliate se credete che tale confusione avvenga solo a vostro vantaggio.

MARX, *La legge contro i furti di legna*

L'idea di un contrasto tra due cerchi che non si sovrappongono ma si attraversano – e che per semplificare noi potremo definire un'inquadratura come nozione culturale e un'inquadratura come nozione biologica dell'essere umano – e la loro normatività, percepita allo stesso modo come violenta da tutti quelli che considerano che la violenza è «istintiva», finanche «naturale», ci incoraggiano a sollevarci per ri-appropriarci, ovvero per riaffermare alcune specifiche comprensioni del bene della vita umana e delle possibilità per rendere l'azione umana intellegibile. Precisiamo però che marcare questo contrasto non significa fallire nel percepire le somiglianze soggiacenti tra natura e cultura, magari a causa di classificazioni dicotomiche che si rivelano troppo naïves, o per altri versi, ostensivamente feticiste.<sup>48</sup>

Tutti noi siamo eredi dei prodotti biologici e culturali della coevoluzione di natura e cultura, caratterizzati dunque da una *natureculture* come ci ricorda Donna Haraway. Questi elementi si presentano come implosi nel suo *Manifesto delle specie da compagnia*<sup>49</sup>, firmato dopo quel «contratto di maternità di sostituzione» che è stato il suo precedente *Cyborg Manifesto*: appro-

---

<sup>48</sup> I film sulla boxe, ad esempio, abbondano non soltanto di tendenze apertamente e a-problematicamente voyeriste, ma anche di elementi tipici del feticismo (ciò che ne fa molto spesso dei film a contenuto omosessuale latente o, per altri versi, a contenuto di impotenza sessuale).

<sup>49</sup> HARAWAY, *The Companion species Manifesto* [2003].

priazione ironica della guerra alle stelle dichiarata dalla Guerra fredda.<sup>50</sup> I cyborg sollevano gli stessi interrogativi sulla storia, la politica e l'etica che i cani.

This manifesto explores two questions flowing from this aberration and legacy: 1) how might an ethics and politics committed to the flourishing of significant otherness be learned from taking dog-human relationships seriously; and 2) how might stories about dog-human worlds finally convince brain-damaged US Americans, and maybe other less historically challenged people, that history matters in naturecultures?<sup>51</sup>

Il linguaggio del contrasto proviene dal senso che abbiamo in noi di misterioso della vita umana. Vivere con gli altri esseri animali, umani e non umani, e cercare di dire la verità sulle relazioni, coabitare in una «storia attiva»: questo è il compito delle specie da compagnia per le quali «la relazione» è la più piccola unità esistente di analisi possibile. Scrive ancora Cora Diamond, a proposito dell'interesse vivo che noi proviamo, da bambini, per il fatto che il mondo contiene gli animali non umani e noi stessi animali umani, e che, da adulti (o filosofi, lei scrive), ci è invece immaginativamente morto o inaccessibile,

---

<sup>50</sup> HARAWAY, *A cyborg Manifesto* [1983, 2000]. Ricordiamo, nello stesso spirito, anche il film di Eastwood, *Fire fox* (Usa, 1982), spettacolare ridicolarizzazione dell'immaginario della guerra fredda nordamericano, in cui la guerra è condotta attraverso le istruzioni militari «telepatiche».

<sup>51</sup> HARAWAY, *The Companion species Manifesto* [2003: 3].

that sense is important in moral thought because of its capacity to enter what we do and say and feel and think.<sup>52</sup>

Quest'idea di un contrasto immaginativo come attività umana caratteristica e caratterizzante, che penetra le nostre azioni (e intenzioni, percezioni, motivazioni, desideri, pensieri), può entrare a fare parte di una tale comprensione che appartiene al modo in cui noi giudichiamo questi atti e ai modi in cui noi possiamo imparare qualcosa da loro, vale a dire «take up the imaginative responses in them and give them place in our own lives»<sup>53</sup>, e prende forma anche nell'aspetto visuale dei film del cineasta californiano, come ci viene suggerito ad esempio dal particolare impiego della luce e della messa in scena di *Million Dollar Baby*.<sup>54</sup>

Per iscrivere infatti l'umano, e così, il concetto di essere umano in un contesto più vasto, bisognerebbe fare ancora più attenzione al modo di articolare queste due differenti scale di piano, ci dice Eastwood, sottolineando l'importanza delle messe in relazione, per situare le cose nello spazio, e per il *rimodellaggio*

---

<sup>52</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 45].

<sup>53</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 41].

<sup>54</sup> Tom Stern, direttore della fotografia di *Million Dollar Baby*, *Debito di sangue* e *Mystic River*, fa parte della famiglia dei collaboratori di Eastwood, avendo cominciato come tecnico su tutti i precedenti film di Eastwood, da *Honkytonk Man* (1982) a *Gunny* (1986), prima di diventare tecnico luci da *La recluta* (1990) a *Space Cowboys* (2000).

*immaginario* di ciò che significa essere umano. Le inquadrature e i piani che distribuiscono le condizioni di riconoscimento di alcune figure dell'umano sono essi stessi legati a delle norme più ampie che determinano ciò che sarà o non sarà una vita di cui «si può portare il lutto», secondo l'espressione utilizzata da Judith Butler negli articoli consacrati allo studio del fenomeno del giornalismo «embedded» che si è imposto con l'invasione dell'Irak nel 2003, e che mostra lo sforzo concertato dello Stato (l'amministrazione Bush jr.) per regolare il campo visuale (e non è un caso che *Million Dollar Baby* è girato pressappoco un anno dopo).<sup>55</sup> Non si tratta di localizzare ciò che sta «dentro» il piano o «fuori», ma ciò che vacilla tra queste due locations e che, forcluso, è criptato nell'inquadratura stessa.

Le problème est la manière de construire le cadre d'ensemble, qui fait tout tenir ensemble, avec cette «sensation géographique» que le film est situé, qu'il est en rapport avec un certain lieu.<sup>56</sup>

Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) non parla mai di sé come *boxer*, ma si immagina piuttosto proprio come *fighter* nel territorio della natura, per nascerci e per ritornarci. Noi possiamo dare un senso immaginario di quello che potrebbe significare la sua lotta fisica, corporea, per la vita, nel senso della lotta di un animale per la sopravvivenza: il tema dell'«animale che muore» del motivo poetico in *Death* di Yeats, poeta letto da

---

<sup>55</sup> Si veda BUTLER, *Precarious life* [2004, 2006].

<sup>56</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 24].

Clint nel film, e nella meravigliosa lettura che ne fa Hillman:

Nor dread nor hope attend  
A dying animal;  
A man awaits his end  
Dreading and hoping all;  
Many times he died,  
Many times rose again.

Questo legame di morte, mortale e mortifero, tra l'uomo e l'animale, e la fusione con l'animale che muore, ristabiliscono le condizioni di quel patto originale tra i due esseri viventi. L'esperienza si trasforma così in conoscenza fisica di sé attraverso l'*esposizione* diretta alle vicissitudini: «perché la conoscenza di sé divenga coscienza dello strappo»<sup>57</sup>. *Exposition* nel senso dello Stanley Cavell di *The claim of reason* come inerente alla nostra condizione, dato che l'altro «non saprebbe presentarmi nessun tratto sul quale io possa *assicurare* la mia disposizione»<sup>58</sup>. E che Cora Diamond rilegge, nel suo studio delle conferenze proferite da Coetzee su *La vita degli animali*, nel senso della nostra responsabilità nell'accettazione di non essere nella «posizione ideale».

---

<sup>57</sup> HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 144].

<sup>58</sup> CAVELL, *The claim of reason* [1979: 620]. L'esposizione comporta l'ammissione della possibilità che «la mia conoscenza degli altri possa essere ridotta a nulla, addirittura che così debba essere» (CAVELL, 1979: 629).

L'unica esposizione è la *nostra* esposizione, come scopriamo da noi stessi, in una coscienza appresa dalla morte e dalla vita confuse assieme. La coscienza di essere un corpo vivo, di essere «vivo al mondo», reca con sé l'esposizione al sentimento fisico della vulnerabilità alla morte, la vulnerabilità animale tutta nuda, la vulnerabilità che noi condividiamo con tutti gli esseri viventi. Potere riconoscerla, senza dividerla, sicuramente è una ferita, come scrive Cora Diamond dell'esperienza della protagonista del romanzo omonimo dello scrittore sudafricano, ma scoprirla come qualcosa che noi condividiamo con loro, attraverso quello che facciamo loro, genera non solo un sentimento di panico, ma di isolamento, e, per l'appunto, Elisabeth Costello è isolata.<sup>59</sup>

La specie umana è l'unica specie animale che «apprende» a rifiutare la sua vulnerabilità, che la rigetta quasi, espellendola dal suo orizzonte di senso finanche attraverso trucchi di coscienza quali l'idea di dio e della vita oltre la morte (come ha scoperto il neuroscienziato Nicholas Humphrey, sulla linea di Dennett, che parlava di «teatrino dello spirito»)<sup>60</sup>, considerando l'incompiutezza come un male, e dunque l'aver bisogno degli altri come un segno di vergogna.

---

<sup>59</sup> DIAMOND, *The importance of being human* [1991: 303].

<sup>60</sup> HUMPHREY, *Soul Dust* [2011]. Per una rielaborazione di questi temi in termini psicanalitici e dunque politici, il nostro MAGLIACANE, *Le miroir et la baleine* [2015].



Fermarsi sulla soglia della scelta di un amore illimitato, perché non (in)condizionato<sup>61</sup>, rievoca la regola di base che Dunn ripete continuamente a Maggie, «proteggersi sempre», fino a quando lui non potrà più fare a meno di amarla. Una doppia esposizione, in relazione al sentimento di sé e in relazione alla vita dell'*altro* (dalla *bête alla femme*, passando per *il* corpo umano), che fa della responsabilità di diventare intellegibile a se stesso la dimensione storica ed etica, ma non necessariamente politica, del perfezionismo morale.<sup>62</sup>

Il *riconoscimento*, cioè, di ciò che nel mio universo sembra oltrepassarmi o sfuggire ai miei sensi, e che l'insufficienza di riconoscere costituisce la verità dello scetticismo, piuttosto che la scoperta di una incapacità degli uomini di conoscere.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Si veda NUSSBAUM, *Upheavals of thought* [2001].

<sup>62</sup> È proprio questa non immediatezza e non necessità dell'autocomprensione politica che ha spesso creato i più feroci e ingiustificati (quando non maliziosamente tendenziosi) malintesi ai danni di Eastwood. È fin troppo ovvio che, se il momento politico fosse immediato, si tradurrebbe pericolosamente in un idealismo o un ideologismo entrambi estranei all'idea stessa del perfezionismo. Dall'altro lato, se il momento politico fosse, come pensano molti critici (tra i quali storicamente Pauline Kiel e la nostra Lietta Tornabuoni), uno sfondo culturale e immaginario su cui semplicemente si snodano le vicende dei protagonisti di Eastwood, risulterebbe come azzerato proprio quello spazio etico che invece *costituisce* il momento della «scelta».

<sup>63</sup> Così, il compito di questo tipo di critica è di far comprendere che il suo oggetto non ha prodotto ancora tutti i suoi effetti, «che si è passati accanto a qualcosa, nonostante

Si tratta del carattere della *separazione umana* «ugualmente rivolta allo splendore e all'orrore, in un miscuglio di bellezza e di bruttezza»<sup>64</sup>, che sperimenta e assume su di sé il cineasta – cacciatore bianco/ cuore nero John Wilson – Eastwood, sulle tracce dell'elefante, nel film *White hunter, black heart* (1989)<sup>65</sup>, elegante reinterpretazione, post-hemingwayana, di *Moby Dick*.

---

questo qualcosa sia totalmente aperto ai nostri sensi». Si veda CAVELL, *Philosophy the day after tomorrow* [2005: 18]. Su questa griglia interpretativa noi possiamo confrontare le due posizioni contrastanti di Frankie Dunn e del prete davanti la scelta della morte in *Million dollar baby*.

<sup>64</sup> CAVELL, *The claim of reason* [1979: 702].

<sup>65</sup> «Le plus admirable est sans aucune doute le travail effectué en collaboration avec l'opérateur Jack E. Green sur l'éclairage porté sur Wilson-Eastwood. Pendant les deux tiers du film, son visage est dans l'ombre, totalement ou partiellement, comme si l'opacité de son véritable caractère interdisait toute lumière révélatrice sur sa figure. Comme si son 'cœur noir' éteignait la luminosité de ses traits. C'est seulement quand le démon de la chasse le dévore que son visage apparaît dans l'éclat du soleil». SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990: 197].

«Come in un quadro di Hopper o di Hockney, la morbosità è nella luce stessa» dice Hillman, illuminandoci quanto alla relazione della coppia David – Catherine de *Il giardino dell'Eden*, prima di una trasfigurazione dei due protagonisti attraverso l'atto di riscrittura del libro perso di David. HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 146].

Sul conflitto tra mondo e vita in *Cacciatore bianco*, si veda RUBINO, *Outlaw* [2015].



La dimensione perfezionista della moralità, dunque, nella ricerca di questo *altro* davanti al quale rendere se stesso intellegibile, esprime il senso della relazione morale come alternativa a quella specifica ma costitutiva difficoltà della realtà che Cavell chiama «separazione», che è anche una «separatezza», una partizione: la situazione in cui l'umanità dell'altro sembra fuori tiro. La conseguenza del rifiuto dell'uomo di conoscere il suo altro (per esempio della duplicazione-ripetizione che gli assegna il Ricœur di *Soi-même comme un autre*) è una «immaginazione di pietra»<sup>66</sup>. Il cacciatore si presentifica dinanzi all'apparizione dell'elefante. Alla fine vinto dall'animale – l'*altro* che viene propriamente dall'*altro*<sup>67</sup> –, è tragicamente ripudiato come David dal

---

<sup>66</sup> CAVELL, *The claim of reason* [1979: 688] sul *Racconto d'inverno e Othello* di Shakespeare. Così: «lo scetticismo che riguarda gli altri non è scetticismo ma tragedia». La pietra come ciò che è immaginato e la pietrificazione come decadimento dell'immaginazione, sottolinea Cora Diamond.

<sup>67</sup> RUBINO, *Gli animali e l'altro del capitale* [2012].

padre e reciprocamente ne *Il giardino dell'Eden* di Hemingway.<sup>68</sup>

La morte dell'elefante, in quanto traduzione della vita in anima, e dunque in psicologia, genera la morte del soggetto come atto di scrittura, e la conclusione-inizio del film in Wilson-Eastwood: questi, di ritorno al villaggio, si siede sulla sedia da regista e, con una voce bianca e fantasmatica, pronuncia: «Azione».

Da questa si apre, radicalmente altra, la dinamica di *Million dollar baby*, nei termini (paradossalmente, cioè approssimativamente, tipici del contesto suburbano di una Los Angeles che non ha bisogno di aspettare l'epoca dei cacciatori di androidi per rappresentare, come dice Mike Davis, l'immaginario del disastro) di un'azione speculare e contrapposta della natura sull'immaginazione. Gli elefanti, proprio come la Maggie fuori forma, fuori peso e fuori età, sono degli autentici *pesi leggeri*, scrive Hillman: la loro potenza, anche qui come per Maggie, non è per niente empirica, ma è piuttosto mitica. Nell'attivare l'immaginazione, lo stesso *immaginario* si trasforma nel prodotto di una «generazione», mitica e irrinunciabilmente (come nei primi film di Eastwood attore) resistente.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 167].

<sup>69</sup> Nel bellissimo ritratto di David-Hemingway che ne esce radicalmente mutato dall'incontro coll'elefante morente come colui che regge e porta il peso sia nel mondo sia in parola stilato da Hillman: «L'animale come teofania, il racconto come

J'aime particulièrement une réplique de *Chasseur blanc, cœur noir*. Le metteur en scène, inspiré de John Huston, dit à son scénariste: «*Fais ton film et reste fidèle à ton histoire*».70

Scrivo Stanley Cavell nei sei «pezzi» su Shakespeare che l'immagine dello specchio teso alla natura contiene un'altra domanda: che noi guardiamo la natura respirare ancora, che abbiamo a cuore di fare questa domanda.71

La problematica della ricerca del fondamento, del principio ultimo o di base (in primo luogo etico, ma anche morale e politico), implicata e resa implicita nella stessa pretesa normativa d'imporre all'altro l'insieme dei giudizi definitivi di una procedura di «messa alla prova» di quell'equilibrio riflesso che è, appunto, la base della moralità individuale, suppone l'esistenza di una qualche istanza auto-justificante o auto-interpretante che sia *efficace* e nello stesso tempo *critica*. La moralità di Eastwood non deve soltanto *funzionare* e non si propone essenzialmente di *spiegare*, magari rielaborando il conflitto nelle forme conciliatorie dell'arte o del gesto filmico e di messa in scena, ma deve almeno *non rinunciare* ad essere quell'istanza dell'altro dentro di noi, magari resa (qui,

---

mistero, il leggere come rito di partecipazione». HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 171].

<sup>70</sup> EASTWOOD, *Dans les ténèbres de Los Angeles* [2008: 24].

<sup>71</sup> CAVELL, *Disowning knowledge* [1987: 328].

sì, nei termini della messa in scena e della *realizzazione* artistica) dalla potenza inconciliante dello sguardo.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> È proprio questo, ci sembra, il tema dell'ultimo film del regista ormai ultraottantenne: *American Sniper* (2014). Lo sguardo nel mirino del protagonista, cowboy e cecchino, eroe nazionale e di guerra (e dunque, internazionale), non può, al contrario della vulgata dominante tra i critici cinematografici, essere quel «segnale» della scelta sofferta che lo sniper deve ogni volta compiere (ammazzare o non). E infatti, sarebbe davvero bizzarro pretendere che la scelta etica nasca necessariamente da una ambiguità o da un conflitto: semmai, ci mostra inequivocabilmente Eastwood, la scelta nasce da un equivoco, da un malinteso, da un'interpretazione sbagliata, da una svista, da un errore. Il numero impressionante di «esecuzioni» che il giovane soldato si incarica di finalizzare, riguarda sempre e soltanto terroristi? Se fosse così, questo senso etico risulterebbe divino più che religioso. Invece, bisogna con forza rilevare che quelle «esecuzioni» del cecchino in nove mesi hanno una straordinaria corrispondenza col numero di «esecuzioni» pubbliche comminate dallo stato come pena capitale. Il cecchino, in altri termini, è immediatamente politico (al contrario di Maggie o di altri grandi personaggi eastwoodiani) perché è, senza mediazioni, come ai sensi del «legame metafisico» che Marx vedeva nel sovrano, il popolo e lo stato. Chi guarda attraverso il mirino non è dunque lo sniper, semplice intermediario, ma l'America. E chi esegue quelle condanne a morte senza processo, ai danni come sempre di stranieri (magari anch'essi campioni sportivi proprio come O. J. Simpson), è lo stato. Infine, chi riceve la *jouissance* dalla morte del proprio *fantasma* (nel film il cecchino campione di caccia e rodeo ed eroe nazionale spara al suo omologo siriano campione olimpico ed eroe nazionale anche lui) è il popolo

L'omissione degli animali nella teoria della giustizia di Rawls svela emblematicamente il limite della concezione kantiana della persona e della struttura della dottrina del contratto sociale. La scimmia sociale è ancora nelle mani dell'anatomia umana.

Similarly, the political freedom of persons is conceived, as we have seen, in terms of an idealized rationality, including the capacity to be «self-authenticating sources of valid claims».<sup>73</sup>

L'omissione degli animali dal processo di conclusione del contratto potrebbe non essere importante, ci dice Nussbaum, se ci fosse un altro modo per interpretarli come dei soggetti della giustizia.

---

intero, come si intuisce chiaramente dalla lunga sequenza documentaria finale.

Da questo punto di vista, bisogna dire che il protagonista di *American sniper* semplicemente non guarda.

Non si inserisce nella grande tradizione nordamericana del conflitto tra l'uomo e l'animale, entrambi problematicamente colti nella lotta per la sopravvivenza e lo sfruttamento delle risorse vitali. Non è il cacciatore bianco, non è il vecchio che insegue il pescecane, e neanche un capitano qualsiasi nei «mari estremi». Semmai, è per molti versi proprio lui la preda e il nemico (e infatti cerca di sfuggire a questa condizione, come accerchiato, sparando a tutti e preventivamente), come suggerisce il finale del film in cui la «legenda» (lo dicevamo che era lui la balena!) viene finalmente raggiunta e colpita a morte.

<sup>73</sup> NUSSBAUM, *Frontiers of justice* [2007: 332].

In a basic way, the whole idea of a contract involving both humans and nonhumans animals is fantastic, suggesting no clear scenario that would assist our thinking.<sup>74</sup>

La critica e la ricerca normativa si sviluppano, invece, attraverso il lavoro di chiarificazione delle nostre intuizioni morali – storicamente valide e socialmente determinate – per denunciare i principi che fondano quelle intuizioni, ma che d'altronde non hanno altro fondamento ultimo che nelle intuizioni stesse. È sempre possibile, esplicitando però le esigenze che tali intuizioni esprimono, formulare dei principi suscettibili di orientarci nelle nostre scelte morali come nel nostro impegno politico.<sup>75</sup>

Nell'inconscio politico di un'epoca è questione di materia prima, di una rappresentazione ben più

---

<sup>74</sup> NUSSBAUM, *Frontiers of justice* [2007: 333].

<sup>75</sup> Non si tratta di provare compassione per gli animali che hanno subito dei maltrattamenti, dice allora Martha Nussbaum, quanto piuttosto di affermare che questi trattamenti sono ingiusti sulla base del diritto che ciascun essere vivente ha di svilupparsi secondo la sua specifica forma di vita. Così, «what is lacking in Rawls's account, as in Kant's (though more subtly), is the sense of the animal itself as an agent and a subject, a creature to whom something is due, a creature who is itself an end. As we shall see, the capabilities approach does treat animals as agents seeking a flourishing existence; this basic conception, I believe, is one of its greatest strengths». NUSSBAUM, *Frontiers of justice* [2007: 337].



profonda di un modo specifico e determinante di produzione.<sup>76</sup>

Questo svela il gesto speculare della scrittura del narratore di *End Zone* in Don DeLillo:

Le geste [il bisogno di guardarsi allo specchio], tout en signalant ses problèmes d'identité, met en abîme le projet autobiographique où le sujet de l'énonciation se prend comme objet de son propre énoncé, c'est-à-dire tente de se réfléchir dans son langage. (...). Narration spéculaire, donc, qui est celle de sa propre élaboration: le sujet autobiographique, ostensiblement, tente de reconstruire son passé, fouiller sa mémoire, retracer ses allées et venues, alors qu'en fait, c'est son récit, qu'il est en train de bâtir.<sup>77</sup>

Maggie, lei è *Mo Cuishle*, mio tesoro, mio sangue, prima del suo incontro con Frankie Dunn. Potremo dire che lei sceglie il vecchio boxer mancato come allenatore per la *visione immaginativa* che lei stessa ha della (sua) natura, e della natura umana come inserita in una lotta di sopravvivenza. Produzione di

---

<sup>76</sup> Si veda JAMESON, *Postmodernism* [1992]; JAMESON, *The Political Unconscious Narrative* [1981].

<sup>77</sup> HAPPE, *Don DeLillo* [2000: 15]. La metafora dell'autore e del lettore in DeLillo funziona nelle due direzioni: «l'acte violent structuré qui emprunte à l'écriture de fiction pour ses feintes, ses leurres et ses diverses strates de signification, permet à DeLillo, en retour, de suggérer que l'œuvre de fiction doit être porteuse d'une volonté inflexible de changer la réalité» (HAPPE, 2000: 93, note 5).

uno spazio infinito, e pertanto determinato geograficamente e storicamente riconoscibile:

Mon idée, dans *Million Dollar Baby*, était qu'à l'exception de certains détails comme l'apparence des voitures sur le parking, on ne puisse pas dire à quelle époque se passe l'histoire: elle se passe aujourd'hui, mais pour l'essentiel, ce pourrait être les années 1950 ou 1960, elle n'appartient pas à une période particulière.<sup>78</sup>

La «sensazione geografica» del loro amore è l'erranza, come sinonimo insieme di libertà e marginalità<sup>79</sup>, confrontata all'implosione-esplosione della *violenza*, come la sola istituzione americana ancora in piedi, una forma crepuscolare della violenza che Eastwood denuncia come una tradizione secolare e indissociabile della storia del suo paese. Le domande di Dunn, che si reca in chiesa tutte le domeniche, rappresentano forse un tentativo di decostruzione ingenua e incerta di queste forme del *dispotismo* del capitale e del capitalismo: il discorso trinitario, il mistero, o feticismo, dell'Immacolata Concezione, sono altrettante forme di combinazioni complesse, e quindi dei rapporti specifici che non diversamente dei rapporto sociali di produzione non costituiscono delle

---

<sup>78</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 23].

<sup>79</sup> «Ce qui lui permet de s'en servir comme d'un révélateur humain et, dans certains cas, de la dédoubler avec un sentiment d'errance intérieure chez ses personnages». SIMSOLO, *Clint Eastwood* [1990: 128].

figure d'intersoggettività degli attori, ma dei simboli imperfetti eppure efficaci del processo di «capacitazione» che rende però, quando la proiezione immaginaria sia insufficiente o diretta dal contesto, ineffettivi o velleitari, tenaci ma anche disperati, assoggettati (direbbe Judith Butler) e non soggettivizzati.

Tuttavia, in questo processo incompleto eppure potente e determinato e pervasivo, ciò che noi ricerchiamo attivamente è proprio la pratica che è stata alienata, o meglio le condizioni *reali* e non soltanto *simboliche* della pratica stessa, che sono state alienate agli elementi parziali e frammentati che li costituivano, magari come soggetti o come corpi, e più in generale, alle forze in conflitto che agiscono in questo contesto complesso. Le storie che interessano Eastwood :

Ce sont celles où les rapports entre les personnages m'intéressent, celles où il y a une famille qui se constitue, pas une famille déjà existante.<sup>80</sup>

Svelando la loro duplice natura, in una sorta di «double bind» mimetico, come un cortocircuito tra questi due mondi di livelli differenti, l'evoluzione e l'apprendimento<sup>81</sup>, la relazione tra Maggie – Axel (il cane pastore di suo padre) e Frankie – Padre, permette

---

<sup>80</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 20].

<sup>81</sup> Per un'attenta e originale analisi dei temi batesoniani in Italia, CINI, *Un paradiso perduto* [1994].

dunque la condivisione non mimetica<sup>82</sup> del dolore e (la responsabilità) della sofferenza interspecifica.<sup>83</sup>

Da David ragazzo-figlio a David uomo-scrittore, dal padre personale al padre archetipo, dalla sofferenza personale alla sofferenza a livello della specie.<sup>84</sup>

L'«istinto di relazione», per riprendere una delle tante idee suggestive ed originali dell'osteggiato psicanalista rivoluzionario Otto Gross, si contrappone alla volontà

---

<sup>82</sup> Nei termini di Adorno è proprio l'imperfezione e la non riuscita della mimesi a produrre il fenomeno artistico, e, potremmo dire, la dimensione immaginaria. In una singolare coincidenza, gli anni tra il 1964 e il 1966 sono proprio quelli in cui sia Adorno sia Lacan perfezionano i rispettivi nuclei tematici relativi alla mimesis: il primo nei noti saggi sulla musica di Wagner, ma anche sulla corrispondenza tra musica e pittura, e il secondo nel noto seminario undici dedicato ai quattro concetti della psicoanalisi. Infine, proprio in quest'ultimo seminario, Lacan sviluppa in maniera totalmente immaginaria e non più simbolica la funzione dello sguardo, legandola dunque all'analisi che nel seminario precedente aveva proposto sull'occhio come oggetto e causa del desiderio.

<sup>83</sup> HARAWAY, *When species meet* [2008: in particolare il capitol IV]. Nel seminario undici, Lacan unisce in maniera sorprendente il tragico sogno dell'incendio divampato in casa e del padre che non si sveglia nonostante le grida del figlio, con lo sguardo delle sardine compresse in una scatola di latta perduta in mare da un giovane pescatore.

<sup>84</sup> HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 154].

di potenza<sup>85</sup>, in una prospettiva connotata come una «trasposizione di tutti i valori all'indietro», una volontà di ricostruire le antichissime basi di relazione.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> In particolare, Gross specifica come *la volontà di relazione* costituisca il più alto traguardo che un'eventuale rivoluzione possa raggiungere in un articolo del 1919 dal titolo: *Zur funktionellen Geistesbildung des Revolutionärs*.

Per un'efficace lettura ricognitiva e di sintesi del lavoro e del pensiero, oltre che della vita e del contesto politico e culturale in cui essa si inserisce, dell'illustre e affascinante personaggio rivoluzionario dal nome di Otto Gross, rinviando al lavoro di LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011]. Su questo *Uristinkt*, istinto etico primordiale, che Gross definisce nella tendenza etica di base di «non farsi violentare e non violentare gli altri», perché mirante al mantenimento della propria individualità e, contemporaneamente, al rapporto con l'individualità degli altri in rapporto amorevole-etico, si veda, nell'ambito di una psicanalisi dello Stato e delle masse, all'indomani della liberazione italiana dall'occupante nazifascista, il nostro MAGLIACANE, *Pendu comme un porc: le corps de Mussolini et l'interdit du fait primaire* [2012].

Anche, MAGLIACANE – RUBINO, *Peggio. La violenza, il Reale* [2014].

<sup>86</sup> GROSS, *Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik* [1919]. «Il Genesi, nella lettura che ne dà Gross, rappresenta già la fine della lotta che si è svolta sulle ceneri del matriarcato, è già l'annuncio del patriarcato e di una civiltà basata sui suoi valori ma, insieme, punta l'indice su una maturazione interiore dell'uomo che si realizzerà nei secoli e che avrà come risultato il ritorno al matriarcato». LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011: 168]. Caino è dunque il testimone dell'uomo che è infedele a se stesso ed è insieme colui che a se stesso può fare ritorno. «Certo, edifica una città alla quale dà il nome del figlio, Chanok. Ma appunto non la

Come questa visione dell'Eden, che non ci mostra solo la cacciata e il comune progresso morale nel passaggio dall'innocenza all'esperienza, ma quel luogo, *between nowhere and goodbye*, in cui passeggiare tutte le sere in compagnia degli animali, gli antichi *elohims*, signori e dei, immaginato nell'atto della scrittura di James Hillman lettore di Hemingway.

Un giardino

immaginato come sempre qui, a livello dell'intelligenza animale e nelle immagini della presenza animale.

Capace, cioè,

di riconoscere e trovare parole per ogni specie animale che incontra; un giardino in cui entrare ogni sera quando la chiarezza della mente diviene rarefatta e noi sediamo sul dorso dell'elefante, oscillanti, annusando il terreno in fiore, la grossa zampa alzata, sospesa nell'aria.<sup>87</sup>

In questa interpretazione, la successione delle generazioni rispecchia la logica con cui il potere patriarcale tramanda se stesso, fino al declino e alla redenzione. Fino al toccare una certa soglia, preludio a

---

chiama Quaynide, come se stesso. La chiama come il figlio, quasi a significare un passaggio» (LO RUSSO, 2011: 165).

<sup>87</sup> HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 171-172].

una nuova forma di vita. Perché, come scrive Gross, è il dominio di un padre moribondo.

Ce sont des films qui évitent les couleurs vives, je souhaitais qui ressemblent à du noir et blanc. J'ai voulu qu'ils soient éclairés comme on éclairait à l'époque du noir et blanc.

D'ailleurs, plus le film avance, plus je m'en approche, quand on arrive au troisième acte, à l'hôpital, j'ai presque entièrement supprimé les couleurs.<sup>88</sup>

La cultura dai colori vivi e brillanti, la natura in bianco e nero, come alle origini del cinema americano: il western, per apprendere a leggere e a valutare culturalmente e politicamente il differenziale di potere che le norme d'attribuzione dell'umanità comunicano sotto forma di un campo – un ring, uno stadio o una strada – visuale.<sup>89</sup>

L'uomo come animale morente che porta a compimento un'azione al di là della speranza o della paura, l'impresa del pugilatore tecnicamente perfetta come il momento della verità nell'arena, dove la

---

<sup>88</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 23].

<sup>89</sup> In questo campo della realtà percepibile la nozione dell'umano intellegibile è formata e mantenuta contro e verso ciò che non può essere né nominato né considerato come l'umano – una figura del non-umano, quindi, che determina in negativo e perturba potenzialmente l'umano riconosciuto e già riconoscibile. Si veda BUTLER, *Precarious life* [2006: 66].

riflessione si confonde con l'azione riflessa, dove l'arte e la morte di congiungono.<sup>90</sup>

È forse questa la sola possibilità di *vedere* nell'azione del padre quel senso immaginativo dell'*alterità della vita animale*, racchiuso nel magnifico finale del *Pat Garret* di Sam Peckinpah, del vecchio sceriffo morente che un tempo era stato il peggiore fuorilegge.

E non possiamo non preferire la vita quasi animale di Billy, la sua allegra-disperata banda di hippies che vivacchiano nei pressi del porticato e della fontana di Fort Summer. Vita ai margini, superata, 'messicana' e non USA, ma i ragazzini alla fine tirano i sassi allo sceriffo vincitore... Ha vinto ma a che serve, in un crepuscolo totale (come Ryan alla fine nel *Mucchio selvaggio*)?<sup>91</sup>

Il cinema di Eastwood si iscrive nella grande tradizione filosofica e narrativa nordamericana, con un gesto tecnicamente perfetto che la oltrepassa.

---

<sup>90</sup> HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 143].

<sup>91</sup> GHEZZI, *Paura e desiderio* [1974, 2008: 15]. «... o l'incanto dell'ultima sera con la calma di Kid fuori a giocare coi bambini e poi l'amore e la morte» (GHEZZI, 2008: 16).





Perché:

Ce n'est pas que je vois la vie en noir et blanc, mais avec de l'ombre, tout semble bien plus intéressant que dans la pleine lumière.<sup>92</sup>

## Lecture

ADORNO, Theodore W. [2004] – *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Torino, Einaudi

BALIBAR, Etienne [2014] – *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte

BARTHES, Roland [1957] – *Mythologies*, Paris, Seuil

BENOLIEL, Bernard [2007] – *Clint Eastwood*, Paris, Edition Cahiers du cinéma - Le Monde

---

<sup>92</sup> EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 26]. «In Peckinpah invece il nero di Garret è come le contraddizioni dalle quali egli tenta di uscire eliminando il bianco-innocenza-natura di Billy». GHEZZI [2008].

BURDEAU, Emmanuel, *Eastwood. Filles et fils*, in *Cahiers du cinéma*, mars 2005

BUTLER, Judith [2006] – *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London – New York, Verso

-- [1999] – *Antigone's claim*, Clarendon, Princeton University Press

CAVELL, Stanley [2005] – *Philosophy the day after tomorrow*, Harvard, Belknap Press

-- [2004] – *Cities of world. Pedagogical letters on a register of the moral life*, Harvard, Harvard University Press

-- [1994] – *A pitch of philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard, Harvard University Press

-- [1988] – *Conditions handsome and unhandsome: the constitution of Emersonian perfectionism*, Chicago, Chicago University Press

-- [1987] – *Disowning knowledge: in six plays of Shakespeare*, Cambridge – New York, Cambridge University Press

-- [1979] – *The world viewed. Reflection on the ontology of film*, Cambridge Ma., Harvard University Press

-- [1979] – *The claim of reason: Wittgenstein, scepticism, morality, and tragedy*, Oxford – New York, Oxford University Press

CINI, Marcello [1994] – *Un paradiso perduto. Dall'universo delle leggi naturali al mondo dei processi evolutivi*, Milano, Feltrinelli

DIAMOND, Cora [1991] – *The importance of being human*, in David Cockburn (ed.), *Human being*, Cambridge, University of Cambridge

-- [1991] – *The realistic spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the mind*, Massachusetts, MIT

EASTWOOD, Clint [2008] – *Dans les ténèbres de Los Angeles*, in *Le Monde* 2, 17 mai 2008

-- [2005] – *Je le fais, c'est tout*, in *Cahiers du cinéma*, mars 2005

- FORNARA, Bruno [2011] – *Un mondo imperfetto*, in *FilmDoc*, anno XIX, 91, gennaio-febbraio 2011
- GHEZZI, Enrico [2008] – *Paura e desiderio*, Milano, Bompiani
- HANSEN-LØVE, Mia [2005] – *Le vieil homme et la mort*, in *Cahiers du cinéma*, mars 2005
- HARAWAY, Donna [2013] – *The companion species Manifesto: dog, people and significant otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press
- [2008] – *When species meet*, Minnesota, University of Minnesota Press
- [2000] – *A cyborg Manifesto: science, technology and socialist-feminism in late twentieth century*, in D. Bell e B. M. Kennedy (coord.), *The cyborgcultures reader*, London – New York, Routledge
- HILLMAN, James [1998] – *Healing fiction*, New York, Spring Publications
- [1991] – *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"*, in *Animali del sogno*, Raffaello Cortina Editori, Milano, 1991
- [1979] – *The dream and the Underworld*, New York, Harper
- HUMPREY, Nicholas [2011] – *Soul Dust. The magic of consciousness*, Princeton, Princeton University Press
- JAMESON, Fredric [1992] – *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press
- [1981] – *The Political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press
- KRIPKE, Saul [1982] – *Wittgenstein on rules and private language: an elementary exposition*, Cambridge, Harvard University Press
- LACAN, Jacques [2004] – *L'Angoisse. Le Séminaire livre X (1962-1963)*, Paris, Seuil
- LO RUSSO, Michelantonio [2011] – *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia*, Roma, Editore Riuniti university press

- MAGLIACANE, Alessia J. [2014] – *Le miroir et la baleine*, Paris, Harmattan
- [2014] – *Pendu comme un porc: le corps de Mussolini et l'interdiction du fait primaire*, Belo Horizonte, Editora Forum
- [2013] – *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaire*, Paris, Harmattan
- MAGLIACANE, Alessia J. - RUBINO, Francesco [2014] – *Peggio. La violenza, il Reale*, Trento, Tangram Edizioni scientifiche
- [2009] – *Forme e crisi della norma-stato. Contributi per una critica del diritto*, Uniservice, Trento
- NUSSBAUM, Martha C. [2007] – *Frontiers of justice: disability, nationality, species membership*, Cambridge, Harvard University Press
- [2006] – *La littérature comme philosophie morale*, dans Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF
- [2001] – *Upheavals of thought. The intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press
- [1992] – *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*, Oxford, Oxford University Press
- PERRIER, François [1994] – *Musique déjouée*, in *La chaussée d'Antin*, Paris, Albin Michel
- RAWLS, John [2001] – *Justice as Fairness: a restatement*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press
- [1971] – *A theory of justice*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press
- [1951] – *Outline of a decision procedure for ethics*, in *Philosophical Review*, 60, 1951, 177-197
- REDA, Jacques [1990] – *L'improviste. Une lecture du jazz*, Paris, Seuil
- RICŒUR, Paul [1988] – *Le cercle de la démonstration*, in AA.VV., *Individu et justice sociale. Autour de John Rawls*, Paris, Seuil

RUBINO, Francesco [2012] – *Gli animali e l'altro del capitale*, Firenze – Parigi – Porto Alegre, Classi

-- [2011] – *A ternura de Antígona – Pour une ontologie juridique* – “As origens dos direitos fundamentais nas leis não escritas dos animais humanos”, dans Bertoldi - Sposato (dir.), *Direitos humanos entre a utopia e a contemporaneidade*, Editora Forum, Belo Horizonte, 2011, 21-39

SIMSOLO, Noël [1990] – *Clint Eastwood*, Paris, Edition Cahiers du cinéma

WILLIAMS, Raymond [2005] – *Culture and Materialism*, London – New York, Verso

## Il fantasma, il bianco e la leggenda

L'esperienza ci fa conoscere i modelli di comportamento e le reazioni dell'animale, le sue tendenze alla paura, al desiderio, al correre allo stato brado o a sciogliersi da ogni vincolo e a saltare liberamente.

HILLMAN, *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"* [1990, 1991: 143-144].

Già. Non sono mai stato d'accordo con la guerra in Iraq, e le ragioni erano sempre le stesse, che mi hanno spinto in passato a essere contrario all'intervento in Corea e agli altri che sono seguiti. Noi che siamo cresciuti con la seconda Guerra abbiamo conosciuto la sofferenza, e a un certo punto diventa inevitabile chiedersi quale sia il fine di tutto questo.

EASTWOOD, *L'inutile lezione della guerra* [2014].

Il mio punto di partenza è che la coscienza, per quanto elusiva ed enigmatica in una prospettiva scientifica, è un fatto di natura.

HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013: 15].



## I.

Una guerra che l'uomo ha nel DNA, dice Eastwood intervistato in occasione della proiezione, nelle sale italiane, di *American sniper*, ai microfoni del giornale *il manifesto*.

Non c'è bisogno di sottolineare che quell'uomo ha la pelle bianca: è la prova dei fatti a testimoniare, silenziosamente, senza voce, come le sue vittime. Almeno se pensiamo storicamente alla guerra con l'utilizzo di armi da fuoco<sup>93</sup>, a servizio degli stati o

---

<sup>93</sup> Ricordiamo che tra le cause remote che determinarono lo sterminio abitativo-vegetativo delle popolazioni native nord-americane vanno incluse le armi da fuoco insieme a germi e malattie portati dagli spagnoli e sviluppati a causa del contatto con gli allevamenti di bestiame diffusi in Europa. Si veda DIAMOND, *Armi, acciaio e malattie* [1997, 1998]. Inoltre, le relazioni di vicinato insieme all'organizzazione gerarchica interna hanno determinato la scomparsa di antiche civiltà oltre che la distruzione di un intero ecosistema. Al riguardo, si pensi al destino dell'isola di Pasqua e al suo mistero svelato in DIAMOND, *Collasso* [2005: «Il crepuscolo degli idoli di pietra»].

imperi che scendevano in campo per occupare e sfruttare e accumulare le risorse di un territorio, agli albori del mondo moderno che si è aperto con un'altra tragedia: quella spesso dimenticata dei nativi d'America<sup>94</sup>, e che poi, nel susseguirsi di una costellazione di alleanze transnazionali, solcando tutte le gradazioni di colore della guerra alle stelle, dalle frequenze fredde a quelle torride dei deserti africani e medio orientali e afgani, diventa una guerra «di popoli a mezzo di popoli»<sup>95</sup>, più guerre combattute nello stesso momento su più fronti, ormai da privati, in qualità non solo di mercenari: già lo erano in fondo i soldati ingaggiati dalla guardia americana, ma anche

---

Più specificamente, uno studio comparativo tra guerre tradizionali e guerre tra stati è presente nell'ultimo libro di Jared Diamond (DIAMOND, *Il mondo fino a ieri* [2012, 2013: in particolare il capitolo IV, «Un capitolo più lungo su molte guerre»]) in cui si sottolinea che l'ultima grande differenza tra la guerra tribale e la guerra fra stati riguarda la capacità di porre termine a un conflitto e di conservare la pace.

<sup>94</sup> Bisogna riconoscere al film, per altri versi meno riuscito, di Tarantino, *Inglourious Basterds* (Usa/Ger, 2009), il merito di aver condensato nella Resistenza europea contro il nazifascismo l'unica Resistenza combattuta sul suolo Nordamericano: ovvero quella indiana. Anche qui, non si tratta solo di una guerra per la difesa del territorio contro l'occupante, ma di una lotta per un sistema di vita radicalmente differente.

<sup>95</sup> Tra i primi a teorizzarla riferendosi alle guerre «multi-etiche» o definite attraverso altre «etichette» altrettanto artificiali sui conflitti armati degli anni '90, proliferati in seguito allo sfaldamento dell'Unione sovietica, KALDOR, *Le nuove guerre* [1999].



chi risponde apparentemente al grido di salvare la patria e difendere così la condizione giuridica di cittadino. Un evoluzionismo nell'adattamento della specie umana alla guerra, che lo stesso Kant deplorava al fine di scongiurare una catastrofe naturale.

Nessuno Stato in guerra con un altro dovrebbe permettere atti di ostilità che renderebbero impossibile la reciproca fiducia nella pace futura: come, ad esempio, assoldare sicari e avvelenatori, la rottura della capitolazione, l'istigazione al tradimento nello Stato al quale si fa la guerra, ecc.

La guerra, infatti,

è solo un triste mezzo necessario nello stato di natura per affermare con la forza il proprio diritto.

Ma che siffatti mezzi portino inevitabilmente a una guerra di sterminio, a una *pace perpetua* nel senso di cimitero dell'umanità, a cui, dunque, storicamente contrapporre la pace rivoluzionaria del comunismo internazionale, risulta chiaro dal fatto che:

Essendo quelle arti infernali in se stesse e nefande, esse, una volta entrate nell'uso, non si manterrebbero a lungo nei confini della guerra – come ad esempio l'impiego delle spie in cui si sfrutta solo la mancanza del senso di onore di alcune persone, la quale comunque non può venire sradicata – ma si

estenderebbero anche allo stato di pace, le cui finalità sarebbero quindi completamente annullate.<sup>96</sup>

Il filosofo di *Was ist Aufklärung* non tarderà a vedere nella sua *opus postuma* già il segno di una crisi dell'orizzonte della ragione, anticipando i corpi ridotti in *massa perdita* da una esperienza proliferante di morte, per utilizzare le parole di Paul Ricœur, che descrive così l'immagine irreversibilmente legata alla confusione dell'umanità prodotta dalle guerre del secolo XX, l'immagine finale di un *immaginario della morte come personaggio che agisce*.<sup>97</sup>

Guerre che si susseguono al ritmo impressionante delle stagioni in un ciclo divenuto vitale per la democrazia degli stati uniti d'America. E i cani da pastore, come dice il reverendo Kyle padre del famoso cecchino, devono tenersi pronti, rispondere come in un atto di fede implacabile e imperscrutabile alla loro chiamata in guerra, un atto, dunque, mistico, che in greco significa cieco: chiudendo gli occhi lanciarsi nel buio, in questa nuova avventura. E quanto più si è dotati, arruolarsi volontari. Quale migliore educazione il banco di prova della caccia nei boschi selvaggi e un tempo sacri, nel

---

<sup>96</sup> KANT, *Per la pace perpetua* [1795, 1984: 6-7].

<sup>97</sup> Si veda RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], ma anche *Vivant jusqu'à la mort* [2007]: una meditazione rigorosamente filosofica sulla morte per un'analisi critica delle sue rappresentazioni, iniziata con la malattia e poi la morte della compagna del «filosofo del sospetto» e proseguita, in forma di frammento, fino ad un mese prima della sua stessa morte.

senso di immensi e meravigliosi come un paradiso perduto che sovrasta la presenza umana, restituendole ancora il paesaggio come *quel* luogo in cui andare alla ricerca della propria identità e ritrovare la propria natura.<sup>98</sup>

Un tuffo mistico, per cui potremmo dire che il cecchino, l'occhio d'America, è in fin dei conti, ontologicamente cieco: perché non è possibile dare prova dell'esistenza di dio. E dunque, lo è anche statutariamente, normativamente. Gli è imposto, piuttosto: intimato come da una voce interiore, che lo guida dopo un *échec* sessuale a mettere alla prova la sua virile e potente mascolinità e a fermarsi davanti l'agenzia privata del corpo dei Navy Seal, di chiudere gli occhi (che, appunto, significativamente egli tiene entrambi aperti) per sparare, senza lotta da ingaggiare con il proprio nemico<sup>99</sup>, in cui poter riconoscere come un'immagine (a)simmetrica allo specchio l'altra faccia

---

<sup>98</sup> Per un'analisi della geografia dell'America immaginaria attraverso la letteratura e il cinema di frontiera, rinviamo al nostro MAGLIACANE, *Un monde parfait* [2013].

<sup>99</sup> Emblematica è la sequenza della caccia al bisonte in *Balla coi lupi* (Usa, 1991), in cui i guerrieri Sioux affrontano la mandria dei grossi animali in un duello di sopravvivenza per recuperare le provviste necessarie per l'inverno, e la voce narrante di Kevin Costner, regista e attore protagonista, riporta il numero dei caduti nell'uno e nell'altro campo, in contrapposizione all'immagine desolante di morte, di sterminio delle vittime senza pelli e lasciate lì sul campo a morire, perpetrato dalle carovane di «cacciatori» di taglie, questa volta, bianchi.

di se stesso. Un altro che lui non vedrà, ma colpirà dalla distanza record di quasi due chilometri, senza averne la certezza, intuendone per fiuto la presenza al fine di vendicare il suo gruppo. Che si tratti di un bambino o di una donna o di un ragazzo del popolo, infatti, non c'è differenza, perché, anche se più volte ripetuto dal compagno accanto – ma solo formalmente, cioè contrattualmente –, non si tratta di una scelta, ma di una tipica clausola di esonero di responsabilità, come quelle assicurative che firmiamo per i rischi potenziali che potrebbero presentarsi nella vita (follemente) ordinaria di tutti giorni, e che lui ha accettato e firmato prima di essere incorporato nei Seal nei confronti della comunità e del governo nordamericano (al contrario di quanto velocemente e fin troppo banalmente la critica ha voluto vedere nei piani del volto di Bradley Cooper imbracciato al suo fucile, e finanche con un telefono alla mano!).

Ricordiamo che quelle «forze del giorno», che quotidianamente ordinano e organizzano la pace, sono le stesse che hanno precipitato nelle guerre milioni e milioni di individui. Questa «appropriazione» delle vittime, questa trasfigurazione del loro sacrificio non è che uno dei due aspetti della relazione alla morte che l'interpretazione delle guerre del XX secolo ha evidenziato: nel segno di una lotta a morte per la disposizione tecnica e energetica della Forza secondo il

filosofo resistente, così come Paul Ricoeur amava chiamare, Jan Patočka.<sup>100</sup>

L'*altro* è solo un puntino, una macchia che si muove, forse il riflesso della luce sulla superficie dello specchio, in un quadro dalle coordinate trasmesse dall'alto, senza troppa prospettiva, che per questo nasconde un'enorme anamorfosi di teschio bianco, quella, come nel quadro degli Ambasciatori di Holbein, del cavaliere pallido.

---

<sup>100</sup> Si veda PATOČKA, *Saggi eretici sulla filosofia della storia* [2008]. Comprendere le guerre del secolo breve nei termini di Patočka significa comprendere come il senso del mondo, imposto dalla forza e dalla potenza, sia doppiamente legato al rapporto con la morte. Da un lato, si tratta di misurare con lucidità il rapporto tra la pace e i morti in combattimento, poiché questa pace, di cui quelle morti rappresentano il prezzo, si riappropria dei morti mettendoli in conto nella divisione della forza e della potenza in vista di nuove guerre. Dall'altro, bisogna considerare la minaccia di morte che pesa su intere generazioni, alle quali quelle forze del giorno avevano promesso una pace durabile; minaccia che fa della memoria delle guerre e delle sue vittime un attaccamento alla vita che implica un certo rapporto alla morte. Questa minaccia costituisce, nei termini del filosofo eretico della Charta 77, il «paradosso delle forze del giorno»: imprigionando, legando ciascuno alla sua vita, attraverso la moltiplicazione di protezioni, barriere, garanzie e assicurazioni, le forze del giorno (che calcolano la potenza e la forza) fanno della vita il valore supremo nello stesso momento in cui la morte diventa la sua minaccia suprema.

Un fantasma allo specchio, un revenant, il protagonista dell'ultimo Eastwood è perfettamente uno zombie umano. Quegli occhiali neri possono finanche destare qualche sospetto alla compagna e a chi gli sta accanto, concittadini tutti oramai «veterani» della guerra che poi lo uccideranno, come nei più scontati dei *B movie* sui morti viventi, perché, riflettenti, quelle lenti rinviano l'immagine che ognuno ha del proprio sé, fino al grande, puerile, Sé collettivo dell'animus nordamericano.

Che si manifesta nelle sue molteplici varianti di *puer æternus*, complesso materno, arroganza americana, privilegio dell'uomo bianco, personalità narcisistica, tutte espressioni dell'idea di un Sé immanente spinto verso un destino individuale fondato su una forza invisibile o una argomentazione introvertita, cioè paranoide<sup>101</sup>; oppure nei segni fisici dell'immagine del cittadino come lavoratore produttivo, capace di

---

<sup>101</sup> Rinviamo ai lavori dello psicologo marxista, freudo-junghiano, James Hillman, nel tentativo di decostruire e di liberare la psicologia del profondo dalle sue tendenze introvertite e soggettivistiche. In particolare, nella prefazione italiana al volume contenente alcuni suoi scritti che coniugano estetica e politica, bellezza e città, leggiamo che «questa svolta in direzione del profondo “là fuori”, fu di lì a poco rinforzata dal mio trasferimento, nel gennaio 1978, dall'Europa a Dallas, nel Texas. In questa città, così fortemente estroversa, era in corso la costruzione dei più importanti luoghi pubblici, e le relazioni fra politica, bello e brutto, erano negli occhi di tutti, nella mente di tutti». HILLMAN, *Politica della bellezza* [2005: *City and Soul* (1978); *The practice of beauty* (1998); *The natural, the literal and the real* (1996)].

ricompensare i benefici ricevuti con i contributi che egli stesso apporta alla comunità: maschere di una «identità negata» come la chiama Erving Goffman<sup>102</sup>, offerte in controdono (direbbe Baudrillard de *Lo scambio simbolico*) dai racconti moderni della leggenda di fondazione del politico, in qualità di consumatore, contribuente, elettore ed investitore. In un paesaggio psichico contrassegnato dal «declino dell'affetto», come suggerito da Fredric Jameson, che vi scorge una condizione generale dell'esperienza postmoderna, che suscita il «sublime isterico» della vita psichica, il soggetto oscilla tra due poli: l'esaltazione che accompagna lo stato di ebbrezza dello spettatore e del consumatore, e la disperazione legata a un ordine che sfugge ad ogni controllo e resiste ad ogni tentativo di attribuirgli un senso.<sup>103</sup>

Se il desiderio non è intrinsecamente emancipatorio, da quali risorse potrà attingere dunque un avvenire emancipativo? Le emozioni lo sono, emancipative e emancipatorie, nella misura in cui lo è il materiale culturale, e dunque ideologico, da cui derivano. Così, in merito alla formazione di identità e rivendicazioni sociali, nei termini riproposti da Wendy Brown, l'oscillazione tra punire e essere punito, descritta da Freud in *Un bambino viene picchiato* (1919), *immagina* (cioè descrive, proietta, disegna...) essa stessa una relazione tra gli esseri viventi nell'economia di una risposta punitiva all'amore colpevole e deluso:

---

<sup>102</sup> GOFFMAN, *Stigmatate* [1963, 1983].

<sup>103</sup> JAMESON, *Postmodernismo* [1991, 2007].

In realtà, tutte le fasi apparentemente distinte di questa fantasia si risolvono nel noto racconto freudiano: il conflitto edipico è gestito sostituendo l'amore con la punizione, ed è vissuto in forma di punizione *come* amore.<sup>104</sup>



Se l'idea dello zombie filosofico è un non senso<sup>105</sup>, perché l'idea della coscienza, qui intesa fenomenica, è un tratto della mente umana selezionato nel corso dell'evoluzione, e quindi nulla di rilevante avviene senza una causa materiale, essa costituisce ancora l'*hard problem* che impegna numerosi scienziati

---

<sup>104</sup> BROWN, *La politica fuori dalla storia* [2001, 2012: 54].  
Ma anche BUTLER, *La vita psichica del potere* [1997, 2005].

<sup>105</sup> Cioè l'idea di una creatura fisicamente identica ad un essere umano, ma del tutto priva di esperienza cosciente, in cui «dentro è tutto buio», secondo la definizione di David Chalmers (*Zombie on the web*, <http://consc.net/zombies.html>). Leggermente diversa la posizione di John Searle, secondo cui «potremmo avere un *comportamento identico* in due sistemi differenti, uno dei quali è cosciente mentre l'altro non lo è affatto». SEARLE, *La riscoperta della mente* [1992, 2003].



neuro-fenomenici al fine di spiegare perché abbiamo esperienze fenomeniche qualitative e non solo capacità puramente funzionali (*soft problem of consciousness*), per le quali si tratterebbe «semplicemente» di specificare un meccanismo computazionale in grado di eseguire la funzione.<sup>106</sup> Al momento non possediamo il linguaggio, o meglio la *grammatica*, come direbbe il fisico inglese dell'olomovimento David Bohm<sup>107</sup>, che permetta di elaborare una teoria in grado di spiegare cosa sia davvero quella *cosa* nel cervello che il soggetto si rappresenta come qualcosa.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Infatti, il bel libro del fisico di Stanford, Leonard Susskind, si apre sui processi mentali degli animali, che calcolano distanza, velocità, forza, cambio di segno, angolo, componente: senza un tale software di fisica programmato, scrive Susskind, sopravvivere sarebbe impossibile. SUSSKIND, *La guerra dei buchi neri* [2008, 2009].

<sup>107</sup> Si veda BOHM, *On creativity* [1998, 2012] e *Wholeness and the Implicate Order* [1980]. L'ordine implicato non è solo una realtà iperdimensionale che governa il mondo della materia, ma rappresenta la sede stessa della coscienza e di tutti i fenomeni a essa correlati. Se la coscienza è il principio generatore che provenendo dall'ordine implicato crea interconnessione con l'ordine esplicito della nostra realtà, se l'ordine implicato è il regno ove opera il potenziale quantico e se il potenziale quantico opera in maniera non-locale (cioè istantanea) mettendo l'universo nella sua interezza in comunicazione con se stesso, allora la coscienza collegandosi a tutte le creature, può funzionare come mezzo di comunicazione tra tutti gli esseri dell'universo dove il pensiero e la sfera emotiva si compenetrano in maniera completa.

<sup>108</sup> La *sentizione*, l'attività espressiva privatizzata così come *virtualmente* osservata dalla nostra mente, perché a noi

Ma se la coscienza è un adattamento dell'evoluzione, potrebbe senz'altro esistere uno zombie *psicologico*, privo cioè di quei circuiti evoluti nel cervello che sarebbero responsabili della qualità fenomenica dell'esperienza cosciente:

Questa differenza deve comportare il fatto che un simile zombie abbia minori probabilità di sopravvivere e riprodursi.<sup>109</sup>

---

sconosciuta, sarebbe formulata nei termini del *rosseggiare* come risposta alla luce rossa che colpisce i nostri occhi, o di *salare* quanto alla risposta al sale sulla lingua, etc. Si veda HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013]. Per Bohm, ancora più radicale, seguendo il programma dell'ordine implicato o avvolto come totalità indescrivibili, si tratterebbe di rifondare il linguaggio ordinario la cui struttura soggetto-oggetto è inadeguata a esprimere «il carattere olistico e di processo della realtà». BOHM, *Wholeness and the Implicate Order* [1980: 4]. Il fisico inglese propone un nuovo modello di linguaggio chiamato *reomodo* (dal greco «scorrere», «fluire») in cui un ruolo primario è conferito al verbo piuttosto che ai sostantivi. Un'intelligenza che raccogliendo in sé le caratteristiche di coscienza, pensiero, intuizione e percezione può avvicinare l'essere umano alla natura più sublime che è l'ordine implicato. L'atto di *intelligere* diventa allora un processo generantesi nella realtà esplicita. Uomini e donne, quelle sub-totalità che vivono nell'ordine esplicito, riuscendo a liberarsi dall'ego, riescono di conseguenza a comunicare all'unisono tra loro e quindi ad accedere a quel regno superiore che è l'ordine implicato. La coscienza diventa allora uno scambio biunivoco e in evoluzione, tra l'ordine esplicito e l'ordine implicato.

<sup>109</sup> Un caso noto è quello di pazienti che riescono a vedere senza sperimentare sensazioni visive (*blindsick*) per danni

Ma se le esperienze fenomeniche non modificano in modo profondo la visione del mondo al punto di cambiare direzione alla vita dell'uomo, quanto comportano piuttosto una specie di spostamento kuhniano nel modo in cui si affrontano le cose<sup>110</sup>, allora adottare la prospettiva epistemologica del paradigma della coscienza dovrebbe poter condurre a riconoscere in che modo l'essere fenomenicamente cosciente abbia il vantaggio selettivo di *incoraggiare* a vedere quello che altrimenti rimarrebbe nascosto del mondo circostante<sup>111</sup>, piuttosto che di *consentire* di vedere quello che le rappresentazioni sociali già permettono (o intimano) di vedere (incarnate dall'idea di dio, di stato, nazione, società, etc.).

Come gli scienziati di Marte richiamati da Daniel Dennett sulla terra nel suo esperimento mentale della

---

subiti alla corteccia celebrale. In senso inverso, testimonianza della ricchezza ancora inesplorata dell'esperienza fenomenica della coscienza umana, i casi raccontati da Oliver Sacks nei suoi libri divulgativi: tra i più recenti rinviamo a SACKS, *Musicofilia* [2007, 2009], *Allucinazioni* [2012, 2013] e *L'occhio della mente* [2010, 2011].

<sup>110</sup> «Guidati da un nuovo paradigma, gli scienziati adottano nuovi strumenti e guardano in nuove direzioni. Ma il fatto ancora più importante è che, durante le rivoluzioni, gli scienziati vedono cose nuove e diverse anche quando guardano con gli strumenti tradizionali nelle direzioni in cui avevano già guardato prima». KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* [1962, 2007: 77].

<sup>111</sup> Così Nicholas Humphrey (si veda HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013] e HUMPHREY, *Rosso* [2009]).

prova dell'esistenza della coscienza come *etero-fenomenologia*, cioè una fenomenologia in terza persona, siamo chiamati pure noi spettatori ad assistere alle rappresentazioni *pubbliche* della coscienza.

Nei termini di Dennett:

Le «nuvole di pensiero» dei fumetti, i soliloqui in atto, le voci fuori campo nei film, l'uso del punto di vista dell'*autore onnisciente* nei romanzi.

Ma anche:

Le meno divertenti rappresentazioni della coscienza contenute in tutti i volumi di filosofi, psicologi, neuroscienziati, fenomenologi e di altri sobri investigatori dell'argomento.<sup>112</sup>

In un'accezione più vasta del paradigma della coscienza, saremmo invitati ad assistere alla proiezione del mondo come «storie naturali alternative della coscienza»<sup>113</sup>, che rendano conto cioè di come la coscienza renda la vita più interessante e degna di essere vissuta su più livelli, e di come quindi le creature coscienti godano del fatto di essere fenomenicamente coscienti. Assurdo sarebbe infine ipotizzare che la coscienza sia un fatto esclusivo degli esseri umani, ciò che ovviamente non significa che la coscienza, come

---

<sup>112</sup> DENNETT, *Sweet dreams* [2005, 2006: 24].

<sup>113</sup> HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013: 79].

noi esseri umani la conosciamo, sia largamente condivisa tra gli animali.<sup>114</sup>

Ma, al di là di questo, sembrerebbe probabile che differenti tipi di effetti fenomenici siano entrati in azione in momenti evolutivi diversi: il condensamento temporale, la completa separazione degli spazi qualitativi, la valenza estetica, l'intrinsecità, l'intimità, l'ineffabilità... in un ordine che non possiamo ancora specificare (sebbene difficilmente l'ineffabilità possa aver rappresentato una questione per le creature prelinguistiche).<sup>115</sup>

Se non esistono prove del fatto che gli animali, qualunque sia il livello della loro coscienza, siano arrivati a concepire l'idea di persona, o di questo strano *ipsondrum*, come creazione ipotetica per scongiurare magicamente la morte, che è l'*io*, la lista delle *prove della coscienza* di Dennett non può essere utilizzata con gli animali, perché queste prove sono tutte essenzialmente legate all'*io*.

Tuttavia, in mancanza di una prova con cui puntellare un mondo di vita più vasto, che noi ancora non vediamo rappresentato dentro di noi, come scrive

---

<sup>114</sup> «Ebbene, non c'è motivo di credere che queste varietà siano sopraggiunte tutte insieme nel corso dell'evoluzione: è di certo più probabile che la coscienza si sia evoluta per stadi, e che oggi esistano ancora animali con diversi tipi e gradi di qualità sensoriali». HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013: 80].

<sup>115</sup> HUMPHREY, *Polvere d'anima* [2011, 2013: 81].

Cavell riflettendo sull'ontologia dei film, nel suo *Mondo visto*,

such description must allow the medium of film as such and the events of a given film at each moment to be understood in terms of one other.<sup>116</sup>

Non si tratta tanto della lettura di un film come frammento, quanto piuttosto di una lettura (ontologicamente) frammentaria di un film come un *tutto* in cui

objects projected on a screen are inherently reflexive, they occur as self-referential, reflecting upon their physical origins. Their presence refers to their absence, their location in another place. Then if in relation to objects capable of such self-manifestation human beings are reduced in significance, or crushed by the fact of beauty left vacant, perhaps this is because in trying to take domination over the world, or in aestheticizing it (temptations inherent in the making of film, or of any art), they are refusing their participation with it.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> CAVELL, *The world viewed* [1979: xiv].

<sup>117</sup> CAVELL, *The world viewed* [1979: xvi]. «Whereas film has only itself for direct reference; distinctions between high and low, or between major and minor, if they are to be drawn, must be drawn within the body of film itself, with no issues postponable and none definitive until someone says otherwise. But who is to say that this status of uncertainties is less creative in principle than the status of academic certainties accorded the remaining arts whose names are greats?» (CAVELL, 1979: xvii).

## II.

Il flusso della coscienza come rappresentazione dell'io che propone un teatro interiore in cui vengono elaborati gli stimoli provenienti *dall'esterno*, per vederli rappresentati con caratteristiche magiche *all'esterno*, potrebbe subire una brusca interruzione o una grave distorsione in un contesto di guerra – dai supermercati di George Romero alla giungla di Francis Ford Coppola – che rinvia ad una ulteriore possibilità di rielaborazione degli stimoli e di riadattamento della fattispecie umana al contesto. Creando forse una specie nuova di zombie umano: una specie in cui il conflitto interiore viene proiettato all'esterno senza avvertirne lacerazioni, provocando reazioni difensive esterne che potremmo esemplificare perfettamente nella trasformazione individuata da Otto Gross della tendenza innata e in originaria armonia nell'individuo appena nato (filogeneticamente e ontogeneticamente, a livello individuale o della specie) della ricerca del contatto umano e della preservazione nel proprio essere nel segno opposto della volontà di potenza e di abnegazione.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Per una visione d'insieme dell'opera di Otto Gross, rinviamo alla raccolta completa dei suoi scritti (saggi, articoli, lettere, interventi) pubblicata in italiano: GROSS, *Senza freni*

Ogni processo di adattamento, infatti, ha sempre delle ricadute sugli affetti e, secondo Otto Gross, è proprio della natura di ogni affetto quello di avere effetto duraturo. Che alcuni traumi continuino a sopravvivere anche al di fuori della coscienza deriva dal fatto che questi sono originati dalla natura particolare degli affetti, che hanno «il carattere della reazione ad uno stimolo straordinario che ha colpito il soggetto, dunque una reazione a situazioni che richiedono un nuovo tipo di adattamento»<sup>119</sup>. E tale è sicuramente una vita passata a fare la guerra dentro o fuori il paese.

Gli affetti, anche quelli del nostro zombie cecchino, sono considerati da Gross (allora ventenne) da un punto di vista evolutivo, cioè come processi regolativi, nel tentativo di spiegare in modo naturalistico l'etica e i problemi delle scienze dello spirito come la criminologia<sup>120</sup>, in un monismo della psicologia, che poi sarà ripreso in negativo da Freud nel suo *Disagio della civiltà*, in cui siamo tutti dei potenziali criminali perché le norme, le inibizioni sociali, non sono altro

---

[2006] e in francese: GROSS, *Psychanalyse et Révolution* [2011].

<sup>119</sup> LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011: 67].

<sup>120</sup> Già Gross in uno scritto del 1902 comparso sulla rivista del padre dal titolo *Zur Phyllogenese der Ethik*. Sulla relazione tra padre e figlio, su «Otto comme double inversé de Hans», si veda il volume ottavo della (spesso superficiale) contro storia della filosofia intrapresa dal filosofo francese Michel Onfray: ONFRAY, *Les freudiens hérétiques* [2013: 74].



che fantasie di vendetta, riconducibili all'istinto di autoconservazione esteso alla società. E le costrizioni sociali sono un sintomo di un conflitto patogeno, poiché non consentono all'individuo di vivere fino in fondo i propri affetti, deviandolo verso un equilibrio di natura diversa (come l'essere il cecchino «numero uno» e il buon padre di famiglia), che rappresenta un ostacolo alla ricerca del proprio punto di adattamento, di un proprio equilibrio.

Il concetto di giustizia – per legge o per destino come direbbe l'ermeneutica basata sulla filosofia della natura del linguaggio di Walter Benjamin –, è dunque sempre connesso ad un conflitto impossibile da risolvere. Questo conflitto richiede un sacrificio, un capro espiatorio che in un caso è la vita, nell'altro il destino delle pulsioni individuali. Il sentimento del diritto nasce così, scrive Gross: dagli istinti primitivi che sottostanno alla logica del capro espiatorio, governata dalla fatale tendenza umana al mimetismo.<sup>121</sup>

Ciò che appare visibile dalla storia «naturale» del destino dell'attività secondaria delle pulsioni narrata da Eastwood, senza possibilità di riscatto, con protagonista l'eroe cecchino Chris Kyle, il più famoso d'America, che ritorna a casa dopo aver ucciso 160 persone del campo nemico, e rimane ucciso da un giovane veterano, disadattato nella società che lo mandava a combattere come un buon padre di fa-

---

<sup>121</sup> GROSS, *Zur Phyllogenesese der Ethik* [1902: 12].

miglia, e lui come un figlio che ubbidisce, con cui andare magari ancora nei boschi a sparare alle alci, o a tutto quello che si muove e che sembra degno di morte senza rimpianto, che noi tenteremo di spiegare nei termini del conflitto tra *proprio* e *esterno* formulato, in un meraviglioso riadattamento della teoria freudiana delle pulsioni, dal grande neuro-psichiatra e psicanalista anarchico rivoluzionario.

Se, come dice Martin Scorsese, il cinema corrisponde ad un'antica ricerca dell'immaginario collettivo, i film soddisfano un'esigenza spirituale, la condivisione di una memoria comune<sup>122</sup>, ci serviremo di tre proiezioni nella ricerca spirituale della memoria di una nazione, per mettere in luce – con Otto Gross – come lo sforzo dello psicanalista rivoluzionario debba essere orientato a fornire delle «visioni del mondo alternative». Uno sfondo di senso, dunque, come quello immaginato da uno spettatore in una sala buia, ovunque egli sia.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> SCORSESE, *Un secolo di cinema* (Usa/ Gb, 1995).

<sup>123</sup> Anche nelle aule di una prestigiosa università. Si vedano le letture pedagogiche dei classici della filosofia e del cinema, in un dialogo fecondo, intrecciato da Stanley Cavell durante i corsi tenuti ad Harvard: CAVELL, *Cities of Words* [2004].

### III.

Da *Balla coi lupi* alla *Sottile linea rossa* ad *American sniper*, il teatrino dell'uomo bianco americano ha percorso delle tappe diverse e inarrestabili, forse antropologicamente irreversibili nel suo rapporto con l'esterno, con la «natura» e l'«altro», che qui ci proponiamo di analizzare come modelli cinematografici nel senso originario di medium: delle immagini riprodotte e in movimento nel loro fluire in un flusso sincronico della percezione. Poiché le serie associative corrono in modo sincronico e autonomo, e una sola tra esse è espressione della continuità della coscienza, le altre sono appunto inconscie. La loro energia nervosa può intensificarsi ad ogni momento, legando l'attenzione della coscienza a uno dei momenti finali, che vengono però percepiti nell'interruzione del flusso della coscienza, ovvero dell'io, e quindi della capacità di armonizzare tra di loro gli stimoli coscienti e incoscienti – capacità di cui consta l'attività «secondaria»<sup>124</sup> –, sotto forma di allucinazioni, come

---

<sup>124</sup> L'attività della funzione secondaria è rigenerativa poiché si dispiega nella capacità di trattenere nella coscienza una quantità diversa di materiale affine, ovvero nel persistente influsso dei complessi affettivi anche dopo che questi sono scomparsi dall'attenzione della coscienza. Ciò che viene a mancare nell'interruzione del flusso della coscienza è infatti la capacità di associare tra loro complessi rappresentativi erotici con gli altri, in particolare quelli estetici, etici e sociali. Lì dove questi complessi sono uniti, vi è una sintesi di forza e di bellezza. Pur considerando l'idea della funzione secondaria

provenienti dall'esterno, estranei al proprio vissuto, così che gli elementi associativi di una serie associativa fino ad allora inconscia arrivino alla serie dominante.<sup>125</sup>

---

formulata da Otto Gross nel 1902 semplice e geniale, nei suoi *Tipi psicologici* Jung, che pure rende omaggio a Gross valutando l'ipotesi come un ottimo strumento di lavoro, cercherà non di meno di prevenirne «un cattivo uso», limitandone di fatto la portata, poiché essa non avrà più carattere fisiologico o organico, cosa che la rendeva più o meno stabile, in quanto, nella riformulazione della psicologia del profondo di Jung: «introversione ed estroversione non sono caratteri, bensì meccanismi che per così dire possono essere azionati o esclusi a volontà». Si veda JUNG, *Tipi psicologici* [1921-1967, 1969: 288]. Così il problema per Jung si sposta sull'intensità della funzione primaria, che costituisce dunque il solo momento determinante.

<sup>125</sup> Il cattivo funzionamento della *Nachfunktion* che Gross postula alla base del processo associativo già nel 1901, difatti assumendo l'esistenza dell'inconscio (che qui chiama *Unterbewusstsein*) per indicare delle modalità associative diverse da quelle della coscienza (definita *Oberbewusstsein*) alla cui sola dimensione, dunque, non può venire ridotta l'attività psichica dell'individuo, porta alla «disgregazione della coscienza», causa della psicosi, soprattutto di quella che egli denomina *Dementia seclusiva*. La differenza con Freud riguarda l'attenzione che Gross riporta sui processi inconsci e sul modo in cui interagiscono con quelli coscienti.

Nella semplificazione di Michel Onfray: «Gross détourne la phrase célèbre de Freud qui annonçait dans la trente et unième de ses *Nouvelles Conférences* : “Là où était le ça, le moi doit advenir”, car il pense : “Là où il était le moi, le ça doit advenir” – une formule susceptible d'être la maxime du

La guarigione psicoanalitica dalla dissociazione ideogenica è la liberazione della individuale e preformata conformità allo scopo dalla volontà altrui, fissata suggestivamente in età infantile.<sup>126</sup>

Gross pubblica nel 1909 un articolo che si rivolge ai «criminali» (tra i quali ritroviamo, nella Graz dei primi del secolo scorso, anche gli anarchici e i rivoluzionari che il padre dello psichiatra, emerito criminologo, vorrebbe spedire nelle colonie oltre oceano), vittime della società che li punisce per difendersi, incominciando già a prendere coscienza del valore culturalmente dirompente del metodo freudiano. Perché, se il «criminale» è mosso non solamente dalla libertà del volere, bensì da quella zona grigia, definita *Nachfunktion*, sensibile come la pellicola di un film, che è ugualmente il mondo estetico del pleroma, allora non rimane che una conclusione: interrogarsi sulla legittimità della pena inflitta dalla società, qualunque forma essa assuma.

---

freudisme de gauche, son impératif catégorique...». ONFRAY, *Les freudiens hérétiques* [2013: 79].

Così, sottolinea Lo Russo, «il quadro globale che ne esce è quello dell'individuo come di un essere caratterizzato dalla plasticità delle pulsioni, che gli rendono possibile il confronto con stimoli sempre nuovi, con la prospettiva di soluzioni inedite e perfino inaudite». LO RUSSO, *Otto Gross* [2011: 69].

<sup>126</sup> GROSS, *Über psychopatische Minderwertigkeiten* [1909: 183].

Ciò che impone una ulteriore rivoluzione in senso scientifico: la psicanalisi non può essere confinata solo all'ambito delle patologie nervose<sup>127</sup>, ma «al pieno sviluppo di tutte le possibilità innate individuali»<sup>128</sup>. Ma, e questo è il tocco originale di Gross che farà prendere un corso tutto diverso alla sua vita e al suo pensiero:

---

<sup>127</sup> Sándor Ferenczi posta una lettera a Freud, il 22 marzo del 1910 in cui si esprimerà con queste parole: «Sto leggendo il libro di Gross sull'inferiorità e ne sono affascinato. Nessun dubbio: egli è il più importante fra coloro che finora L'hanno seguita. Peccato sia destinato a rovinarsi!». FREUD – FERENCZI, *Lettere* [1910, 1992: 124]. Si veda anche FERENCZI, *Recensione a: Otto Gross, Tre saggi sul conflitto interiore* [1920, 1964], che vi sottolinea un importante elemento di novità rispetto alla teoria freudiana, nell'insistenza di Gross sul bisogno di contatto del bambino al cui istinto innato viene ricondotta la sfera della sessualità infantile.

Infine: «Alla visione teleologica dell'Autore dobbiamo la notevole idea secondo la quale la “normale” omosessualità avrebbe la funzione di “permettere una immedesimazione nella disposizione sessuale dell'altro sesso”. Questa omosessualità “primaria” diventa “perversione” solo quando si intreccia al sadismo, al masochismo e all'erotismo anale» (FERENCZI, 1964: 109).

<sup>128</sup> GROSS, *Die Psychoanalyse oder wir Kliniker* [1913: 64]. La speranza di Gross, sottolinea Michelantonio Lo Russo, è rivolta al superamento della solitudine degli uomini, per poter stabilire delle relazioni su nuove basi. LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011: 103]. Ciò di cui Gross non si capacita: «Che gli uomini abbiano potuto dimenticare quanto miseri siano – quanto miseri rendano se stessi» (GROSS, 1913: 65).

anche questo lavoro sull'inconscio non sarà mai sufficiente perché la dissociazione rimarrà lì dov'è, pronta a riemergere in ogni momento, in quanto la sua causa più profonda è la mancata espressione di ciò che viene sentito come propria natura, a causa dell'irruzione della volontà altrui nella nostra coscienza. E qui, siccome siamo stati tutti bambini, nessuno può chiamarsi fuori. La psicanalisi, cioè, va integrata in una più grande riforma culturale e sociale.<sup>129</sup>

Noi diremo in una Rivoluzione.

### ***Balla coi lupi:***



---

<sup>129</sup> LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011: 78].



La descrizione delle pulsioni fondamentali dell'individuo, nell'ultimo lavoro di Gross del 1920, *Drei Aufsätze über der inneren Konflikt*, cioè la tendenza al contatto, in senso fisico e psichico, e la tendenza a preservare nel proprio essere – due grandi raggruppamenti istintuali che non avrebbe senso per Gross di immaginare in un rapporto per loro natura conflittuale –, emerge dalla visione di *Balla coi lupi* (Usa, 1996), in una relazione di comunità che viene prima o che si situa al di là (ma non dopo) lo Stato.

In *balla coi lupi*, la capacità immaginaria originaria, e per sempre perduta (se non nella forma di un immaginario fantasmatico a cui accedervi attraverso i sintomi o i sogni)<sup>130</sup>, viene recuperata attraverso la capacità di traduzione che, come scrive Ricœur,

---

<sup>130</sup> Infatti, come osservato da Michelantonio Lo Russo, l'aver sottolineato l'importanza di questa apertura verso il futuro presente in ogni conflitto psichico è un'altra grande intuizione di Gross: «Il sintomo, in altre parole, non è rivolto solo al passato, alla storia dell'individuo, ma anche al futuro». LO RUSSO, *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia* [2011: 182]. Un'intuizione che riceverà uno sviluppo nella formulazione della teoria psicanalitica lacaniana e le sue topiche.



richiede un lavoro non solo intellettuale, teorico e pratico, ma anche la formulazione di un problema etico, perché si traduce nell'atteggiamento dell'ospitalità linguistica<sup>131</sup>, come modello di altre forme di accoglienza dell'estraneo, opponendosi così alla tendenza ad impadronirsi dell'altro.<sup>132</sup>

Quest'ultima costituisce per Gross la risposta della famiglia patriarcale all'amare e al poter amare in modo istintivo del bambino, il cui misconoscimento in un aut-aut terrificante (che tu sia solo, oppure che tu divenga come noi)<sup>133</sup> provoca in lui una paura sconfinata: la paura della solitudine, contraria a quell'istinto di relazione necessario alla conservazione della specie e del proprio essere, a cui il bambino non può rinunciare e che quindi, sottoposto a un tale ricatto, lo porta a diventare come gli altri, attraverso le sue facoltà mimetiche.

---

<sup>131</sup> Si veda la raccolta degli scritti sulla traduzione: RICŒUR, *Sur la traduction* [2004], già in italiano pubblicati a cura di D. Jervolino, I. Bertolotti, M. Gasbarrone: RICŒUR, *La traduzione. Una sfida etica* [2001].

<sup>132</sup> Per Ricœur, sottolinea il filosofo del linguaggio Domenico Jervolino, «il lavoro della traduzione implica la rinuncia al sogno di una traduzione perfetta, di una lingua unica, ed è ricerca di equivalenze senza identità: essa ha qualcosa in comune con il lavoro del lutto nel senso freudiano della parola e col lavoro di memoria». JERVOLINO, *La traduzione come problema filosofico* [2005]. Ma anche JERVOLINO, *Le parole della prassi* [1996].

<sup>133</sup> GROSS, *Über Destruktionssymbolik* [1914: 84].

Il linguaggio che traduce infatti la paura della solitudine, all'interno di una qualunque cellula autoritaria, dalla famiglia alla scuola, dalla chiesa all'esercito, fino allo Stato, si fonda su un simbolismo sempre più normativo, dei nomi del padre, che piega, indirizzandolo, l'istinto verso l'altro e le sue molteplici forme del bisogno d'amore del bambino, nell'adattamento alla volontà altrui, come unica forma di riconoscimento (che diventerà nella sua componente femminile «abnegazione di sé» e in quella maschile «volontà di potere»).

Quando leggiamo nel paragrafo 241 delle *Ricerche filosofiche* che questo accordo nel linguaggio non è un accordo nelle opinioni ma nelle forme di vita, invece, è come se ci ritrovassimo nelle vesti di locutori nativi in un nuovo mondo, in un nuovo contesto, davanti alla nostra illusione epistemica, cioè davanti alle differenze che non sono quelle convenzionali, dell'ordine sociale umano, ma delle forme di *vita* che sottolineano il limite della nostra conoscenza e che offrono nello stesso istante le condizioni dei criteri che si applicano ad esse. Davanti alla scoperta, dice Wittgenstein letto da Cavell, che noi non abbiamo delle regole pronte per tutte le possibili applicazioni.<sup>134</sup>

L'attività di ogni essere vivente si organizza spontaneamente proprio a partire da questa situazione di non

---

<sup>134</sup> Si legga il paragrafo 80 in WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* [1953, 2009].

equilibrio.<sup>135</sup> Per una epistemologia del vivente, dunque, sulle tracce dell'accezione biologica o verticale delle forme di vita proposta da Cavell (in luogo dell'accezione puramente etnologica o orizzontale), o della teoria neo-stoica delle emozioni come giudizi cognitivi e valutativi, formulata da Nussbaum<sup>136</sup>, le forme che vediamo e che costituiscono i dati della nostra esistenza rappresentano i contenuti proposizionali e associativi delle apparenze che la vita ci pone davanti (o di lato).

La «costrizione» dell'esperienza è condizione della soggettività del vivente, della sua «nascita» nei termini di Emerson, che ne definisce lo stato frammentario delle emozioni e, al contempo, la «cura» della rinascita immaginaria, perché l'intensità dell'immagine è inseparabile dall'esperienza da cui ogni emozione trae la sua trama.

---

<sup>135</sup> Lontano dall'equilibrio, i processi irreversibili sono fonte di nuove coerenze, in quanto fenomeni di autoorganizzazione. «Le “désordre mental” apparaît, de ce point de vue, comme la situation physiologiquement normale. (...), le cerveau est l'instabilité même, et sans doute n'est-ce pas un hasard, mais une traduction du rôle que l'évolution biologique a conféré à cet “organe”, qui est celui de notre sensibilité la plus aiguë à nous-mêmes et à notre environnement». PRIGOGINE – STENGERS, *Entre le temps et l'éternité* [2009]. Sulle strutture dissipative per la comprensione della vita, si veda il nostro MAGLIACANE, *Monstres, fantasmes, dieux, souverains* [2012: in particolare «Sur Planck. L'insistance du Sans Nom: une histoire neuronale de la nature»].

<sup>136</sup> NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni* [2001, 2009].

Il momento estetico, come immaginato da Adorno, si esprime attraverso il rigore e il gioco, che costituiscono i due poli di una filosofia trasformata. Una filosofia, sottilmente compresa, che sarà infinita non potendo essere altra cosa che l'esperienza piena e non ridotta, nel medium della riflessione concettuale. Parafrasando Adorno, il suo contenuto, le sarà dato da una diversità degli oggetti che non sarà ordinata da uno schema preordinato, sia che questi oggetti si impongano a lei, sia che lei li ricerchi; questa filosofia si abbandonerebbe veramente a essi, non utilizzandoli come uno specchio nel quale ritrovarsi di nuovo, tale e quale al prima del loro incontro, e così confondendo il suo riflesso con la concretizzazione.<sup>137</sup>

Come quando si impara a camminare insieme. Quando il bambino comincia a camminare, cammina, o tenta di camminare, come me, dice Cavell: «noi siamo d'accordo nel camminare, eppure non siamo arrivati a questo accordo, né ad accordarci: sarebbe più sensato dire che noi siamo arrivati a camminare insieme»<sup>138</sup>.

Come fa John Dunbar in compagnia del lupo, per cui è stato chiamato dai compagni della tribù dei Sioux non con il nome<sup>139</sup> ma come *colui che danza coi lupi*.

---

<sup>137</sup> ADORNO, *Dialettica negativa* [1966, 2004: 24].

<sup>138</sup> CAVELL, *Conditions handsome and unhandsome* [1988: 358].

<sup>139</sup> «È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua». BENJAMIN, *Sul linguaggio in generale e sul linguaggio dell'uomo* [1916, 1995: 54].

## ***La sottile linea rossa:***

Questo istinto etico primordiale nella sua componente omosessuale primaria permette di «sentire» l'altro, come capacità di immedesimarsi, che Gross intende addirittura come un momento teleologico, inserendo l'omosessualità tra le tecniche con cui l'essere umano riproduce se stesso.

Nel linguaggio analitico di Gross, si tratta di una componente innata di aiuto all'eterosessualità, ma che viene ugualmente repressa e limitata, rispecchiando i valori vigenti nella società occidentale e nella famiglia patriarcale, ovvero di chi domina e di chi è dominato, riconfigurando nella psiche il rapporto tra i sessi come un rapporto di potere e di dominio, interagendo col simbolismo distruttivo inconscio della sessualità non in quanto tale<sup>140</sup>, ma a causa dell'intervento di fattori

---

<sup>140</sup> Nell'articolo *Über Destruktionssymbolik*, pubblicato nel 1914 sulla prestigiosa *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie*, Gross specifica che intende «distruzione» nel senso dell'articolo di Sabina Spielrein, *Die Destruktion als Ursache des Werdens*, apparso nel 1911 nello *Jahrbuch für psychoanalytische Forschungen*. Una versione italiana di entrambi gli articoli citati è apparsa nel volume 3 di *Testi e contesti* degli scritti di metapsicologia di Freud e curato da Michele Ranchetti (si veda Freud, *Scritti di metapsicologia (1915-1917)* [2005]). Sugli apporti delle ricerche della Spielrein alla teoria psicanalitica, si veda il dossier dedicato alla psicanalista e pedagoga russa dalla rivista francese *Le coq-héron*

esterni che ne fanno il campo di battaglia di un drammatico conflitto interiore.

Il conflitto tra due coppie antagoniste, il *non lasciare violentare se stessi* e il *non violentare gli altri* da una parte, e il *violentare* e il *venir violentato* dall'altro, viene alla luce nel simbolismo della distruzione legato alla sfera della sessualità. Ed è questa scissione, come un conflitto irrisolto, proiettato all'esterno, che si esprime in forma simbolica nella sottile linea rossa di Malick. Una reazione cioè a dei dati di fatto che è però difficile da mettere in atto poiché da un lato non si è in grado di apportare delle modifiche alla situazione, dall'altro non vi si rinuncia mai del tutto.

This, finally, allows us to understand what «the thin red line» is for Malick. It is not, as it was for Jones, the line between sanity and madness. Rather, it is the skin, signifying our embodiment as knowers. The central contrast, then, is not between vision and touch but between two forms of embodied cognition: one which objectifies what it cognizes, and one which reaches out to what it cognizes across «the thin red line».<sup>141</sup>

---

[2009: in particolare il contributo di Ursula PRAMESHUBER, *La contribution de Sabina Spielrein à la psychanalyse*].

<sup>141</sup> DAVIES, *Vision, touch and embodiment in The thin red line* [2009: 62].





I tre casi analizzati da Gross nel suo studio sul «simbolismo della distruzione» sembrano riflettere i tre tipi di relazioni, o «ermeneutiche del contesto», che il filosofo Simon Critchley individua al centro della regia del regista texano ne *La sottile linea rossa*. Così, gli ultimi due casi, riferibili a degli adulti, rappresentano la predominanza delle inibizioni, della resistenza, contro quelli che Gross chiama i «tropismi distruttivi» che si manifestano come desideri inconsci. Essi costituiscono nel film il nucleo di due conflitti: quello di lealtà individuato nella relazione tra il colonello Tall (Nick Nolte) e il Capitano Storres (Elias Koteas) e quello di amore nella relazione tra il soldato Bell (Ben Chaplin) e sua moglie Marty (Miranda Otto). Il primo sogno analizzato da Gross, invece, quello dei due bambini, rappresenterebbe per lui una vittoria



della vitalità sulle inibizioni<sup>142</sup>, che ci indirizza al personaggio principale di Witt, interpretato da Jim Caviezel. Nella lettura di Crichtley, il conflitto tra Witt et il Sergente Welsh (Sean Penn) racchiude, infatti, il messaggio centrale della filosofia di Malick:

Namely, that there is a total risk of the self in battle, an utter emptying of the self, that does not produce egoism, but rather a powerful bond of compassionate love for one's comrades and even for one's enemy.

E ancora:

The inhumanity of war lets one see through the fictions of a people, a tribe or a nation toward a common humanity. The imponderable question is

---

<sup>142</sup> Ricordiamo: «Giocando, scherzando sotto l'impulso del momento, un bambino getta a terra una bambina. Il suo atto è dettato dall'inconscio e a suo modo è un atto sessuale, secondo la sua inconscia concezione di sessualità. Ed è con la stessa disposizione e nello stesso senso che ciò che egli fa viene interpretato dall'inconscio della bambina, che reagisce all'atto sessuale simbolico con una gravidanza simbolica. Il fatto che il disturbo patologico della bambina possa solo essere interpretato come un simbolo di gravidanza deriva da un principio che dobbiamo trattare come un assioma psicanalitico: ogni fenomeno – sintomo o sogno – che muove dall'inconscio deve significare la realizzazione di un desiderio simbolico, direi quasi di un tropismo. La nostra posizione essenzialmente deterministica non ci consente di credere ad atti psichici privi di causalità e di significato, o non sufficientemente fondati». GROSS, *Über Destruktionssymbolik* [1914: 82].

why it should require such suffering to bring us to this recognition.<sup>143</sup>

Al centro de *La sottile linea rossa* vi è, per il filosofo, l'esperienza della calma, ovvero di una sorta di pace al momento della propria estinzione, di immortalità distruttiva/ creativa.

There is an utter recklessness to Witt and he repeatedly puts himself in situations of extreme danger. He is amongst the first to volunteer for the small unit that makes the highly dangerous flanking move to destroy the Japanese machine gun position, and the action that leads to his eventual death at the end of the film is very much of his own making.<sup>144</sup>

Questa esperienza, paradossalmente, fornisce il contesto per l'azione sanguinaria e crudele della guerra che struttura, e inquadra il personaggio di Welsh, che pur essendo in conflitto con Witt si prende cura di lui e della sua «bella luce» molto più di quanto lui stesso possa ammettere. Le sue ultime parole sono: «Sei in una scatola, una scatola in movimento. Ti vogliono morto o nella loro menzogna».

---

<sup>143</sup> CRITCHLEY, *Calm: On Terrence Malick's The Thin Red Line* [2002: 142].

<sup>144</sup> CRITCHLEY, *Calm: On Terrence Malick's The Thin Red Line* [2002: 143].

## ***American sniper:***

Attraversando, dunque, il flusso cinematografico della coscienza nella storia dell'uomo occidentale, abbiamo visto che il conflitto interiore originario tra il *proprio* e l'*estraneo* è vissuto come conflitto tra la pulsione della sessualità e la pulsione dell'io, fissandosi infine come conflitto tra due elementi pulsionali di natura sessuale, il momento masochista e il momento sadico. Il momento che noi vediamo in *American sniper*.

Nella proiezione alienante del masochismo femminile (proprio anche all'uomo) nella donna, all'uomo restano dunque due posizioni, entrambe depressive, e non necessariamente alienate: quella sadica, derivante dall'investimento soltanto parziale sulla donna della propria sessualità, e quella della castrazione, derivante dall'investimento totale sulla donna. Quest'ultima posizione riceverà poi un sensibile rilancio nel seminario quinto di Lacan, in cui la donna, dunque, essendo pienamente investita dall'uomo, ha la stessa posizione psicanalitica (anche se non sempre psicologica) del fallo.

Tornando al film di Eastwood, l'investimento maschile sulla donna della propria posizione depressiva derivante dalla repressione delle pulsioni sessuali primarie e secondarie (cioè, quelle che oggi diremmo allucinate o fantasmatiche) lascia l'uomo come sprovvisto di una riserva libidinale capace di ricostituire l'unità sessuale del soggetto (è forse un caso

che Kyle rimarrà sempre e soltanto fratello e mai padre?).

## **Lecture**

ADORNO, Theodor W. [2004] – *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi

BOHM, David [2012] – *On creativity*, London-New York, Verso

-- [1980] – *Wholeness and the Implicate Order*, London, Routledge

BROWN, Wendy [2012] – *La politica fuori dalla storia*, Roma-Bari, Laterza

BUTLER, Judith [2005] – *La vita psichica del potere*, Roma, Meltemi

CAVELL, Stanley [2004] – *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of a Moral Life*, Cambridge, Harvard University Press

-- [1988] – *Conditions handsome and unhandsome: the constitution of Emersonian perfectionism*, Chicago, Chicago University Press

-- [1979] – *The world viewed. Reflection on the ontology of film*, Cambridge Ma., Harvard University Press

CRITCHLEY, Simon [2002] – *Calm: On Terrence Malick's The Thin Red Line*, in *Film-Philosophy*, vol. 6, 38, dicembre 2002

DAVIES, David, *Vision, touch, and embodiment in The thin red line*, in Davies (ed.), *The thin red line*, Routledge, London – New York, 2009

DENNETT, Daniel [2006] – *Sweet dreams. Illusioni filosofiche sulla coscienza*, Milano, Raffaele Cortina

DIAMOND, Jared [2013] – *Il mondo fino a ieri. Che cosa possiamo imparare dalle società tradizionali?*, Torino, Einaudi

-- [2005] – *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, Torino, Einaudi

-- [1998] – *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Torino, Einaudi

EASTWOOD, Clint [2014] – *L'inutile lezione della guerra*, intervista a *il manifesto*, 18 dicembre 2014

FERENCZI, Sándor [1964] – *Recensione a: Otto Gross, Tre saggi sul conflitto interiore (1920)*, in Id., *Fondamenti di psicoanalisi. Articoli commemorativi. Recensioni e presentazioni*, vol. VI, Rimini-Firenze, Guaraldi

FREUD, Sigmund [2005] – *Testi e contesti*, vol. 3, *Scritti di metapsicologia (1915-1917)*, a cura di Michele Ranchetti, Torino, Bollati Boringhieri

FREUD, Sigmund – FERENCZI, Sándor [1993] – *Lettere 1908-1914*, vol. I, Milano, Raffaele Cortina

GOFFMAN, Erving [1983] – *Stigma. L'identità negata*, Napoli, Giuffrè

GROSS, Otto [2011] – *Psychanalyse et Révolution. Essais*, Paris, Edition du Sandre

-- [2006] – *Senza freni*, Firenze, Edizioni Gratis

HILLMAN, James [2005] – *Politica della bellezza. Saggi*, Bergamo, Moretti e Vitali editori

-- [1991] – *L'elefante nel "Giardino dell'Eden"*, in *Animali del sogno*, Raffaello Cortina Editori, Milano

HUMPHREY, Nicholas [2013] – *Polvere d'anima. La magia della coscienza*, Torino, Codice edizioni

-- [2009] – *Rosso. Uno studio sulla coscienza*, Torino, Codice edizioni

JAMESON, Fredric [2007] – *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi

JERVOLINO, Domenico [2005] – *La traduzione come problema filosofico*, in «*Studium*», 1, 2005, ' 59

- [1996] – *Le parole della prassi. Saggi di ermeneutica*, Napoli, Città del sole
- JUNG, Carl Gustav [1969] – *Tipi psicologici*, in *Opere*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri
- KALDOR, Mary [1999] – *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell'età globale*, Roma, Carocci
- KANT, Immanuel [1984] – *Per la pace perpetua*, Roma, Editori Riuniti
- KUHN, Thomas S. [2007] – *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi
- LO RUSSO, Michelantonio [2011] – *Otto Gross. Psiche, Eros, Utopia*, Roma, Editori Riuniti university press
- MAGLIACANE, Alessia J. [2013] – *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaire*, Paris, Harmattan
- [2012] – *Monstres, fantasmés, dieux, souverains. La contraction symbolique de l'esprit chez Sade, Dick, Planck et Bene*, Paris, Harmattan
- NUSSBAUM, Martha C. [2009] – *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino
- ONFRAY, Michel [2013] – *Les freudiens hérétiques. Contre-histoire de la philosophie tome 8*, Paris, Grasset
- PATOČKA, Jan [2008] – *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, Torino, Einaudi
- PRAMESHUBER, Ursula [2009] – *La contribution de Sabina Spielrein à la psychanalyse*, in «Le coq-héron», *Dossier Sabina Spielrein*, vol. 2, n. 197, Paris, ères, 2009, p. 32
- PRIGOGINE, Ilya – STENGERS, Isabelle [2009] – *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Champs/Flammarion
- RICŒUR, Paul [2007] – *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris, Seuil
- [2000] – *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil
- [2004] – *Sur la traduction*, Paris, Bayard
- SACKS, Oliver [2013] – *Allucinazioni*, Milano, Adelphi
- [2011] – *L'occhio della mente*, Milano, Adelphi

-- [2009] – *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Milano, Adelphi

SEARLE, John [2003] – *La risposta della mente*, Torino, Bollati Boringhieri

SUSSKIND, Leonard [2009] – *La guerra dei buchi neri*, Milano, Adelphi

WITTGENSTEIN, Ludwig [2009] – *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi

## **Eastwood. Punto omega.**

### ***A perfect world I* L'immagine-movimento del tempo**

À pousser un peu ce sentiment de poudre aux yeux, nous en serions bientôt à nous demander si, de la scène inaugurale que seule la qualité de ses protagonistes sauve du vaudeville, à la chute dans le ridicule qui semble dans la conclusion être promise au ministre, ce n'est pas que tout le monde soit joué qui fait ici notre plaisir.

Et nous serions d'autant plus enclin à l'admettre que nous y retrouverions avec ceux qui ici nous lisent, la définition que nous avons donnée, quelque part en passant, du héros moderne, «qu'illustrent des exploits dérisoires dans une situation d'égarement».

LACAN, *Le séminaire sur La Lettre volée* [1956, 1966, 1999: 17].





L'America siderale che si offriva allo sguardo pioniere di Jean Baudrillard nelle note del suo *carnet de voyage* del 1986<sup>145</sup> – lo spazio desertico, senza frontiere, dell'essente che si manifesta nella sola forma della potenza mineralogica e geologica del tempo

---

<sup>145</sup> Si veda, BAUDRILLARD, *Amérique* [1986].

profondo<sup>146</sup>, e che contempla la fenomenologia della totalità come sistema – è attraversata da Clint Eastwood in *A perfect world* (Usa, 1993), titolo che raddoppia, innanzitutto, ironicamente, il mondo naturale e il suo statuto paradossale.

In *un mondo perfetto* le immagini sono come risvegliate dal tempo.

Was it green told, was it a pill, was it chased awake,  
will it sale per, peas are fish, chicken, cold ups, nail

---

<sup>146</sup> Sulla categoria del «tempo profondo» rinviamo naturalmente ai lavori di Stephen Jay Gould e in particolare a GOULD, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo* [1987, 1989].

Di tempo profondo parla anche l'ultimo romanzo di Don DeLillo ambientato nel deserto californiano di Sonora in cui si rifugia Richard Elster, settantatreenne, intellettuale teorico della difesa del governo Bush, chiamato a concettualizzare, così egli si esprime, la percezione umana della realtà fabbricata dalla guerra in Iraq, nel 2003: una guerra haiku, spiega a Jim Finley, regista sperimentale, e voce narrante del racconto, che intende fare un film su di lui; quindi, una guerra in tre versi.

«Non era una questione di livelli di potenza o di logistica. Quello che volevo era una serie di idee legate a cose transitorie. Questa è l'anima dell'haiku. Svelare ogni cosa alla vista. Vedere quello che c'è. Le cose in guerra sono transitorie. Vedere quello che c'è ed essere pronti a guardarlo scomparire». DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 28].

Tuttavia, «tutto ciò lui l'aveva dato via in cambio di spazio e tempo. Era come se queste cose le assorbisse attraverso i pori. C'erano le distanze che abbracciavano ogni caratteristica del paesaggio e c'era la forza del tempo geologico, lì, da qualche parte, i reticoli di spago dei paleontologi in cerca di ossa erose dalle intemperie» (DELILLO, 2012: 19).

poppers, nail pack in hers extra. Look past per. Look past per. Look past per. Look past fer. Look past fer. Look past fer.<sup>147</sup>

America – «America a merica, a merica the go leading s the go leading s cans, cans be forgot and nigh nigh is a niecer a niecer to bit, a niecer to bit» – ha qualcosa del gioco dei bambini, dell'effetto di azzardo.

L'immagine-movimento, del tempo. Il tempo come oggetto.

In termini cinematografici, questo è l'obiettivo del *cinema verità* (o cinema diretto), elaborazione in chiave materialista del testo filmico, e dunque del rapporto tra struttura cinematografica, la tecnica, e

---

<sup>147</sup> STEIN, *Geography and plays* [1922, 1993: «Americans»].

Nell'introduzione scritta da Sherwood Anderson: «There is a city of English and American words and it has been a neglected city. Strong broad shouldered words that should be marching across open fields under the blue sky, are clerking in little dusty dry goods stores, young virgin words are being allowed to consort with whores, learned words have been put to the ditch digger's trade. Only yesterday I saw a word that once called a whole nation to arms serving in the mean capacity of advertising laundry soap».

Come in *Punto omega*, in tempo di guerra, specifica Elster del suo lavoro in qualità di esperto nelle analisi dei dati, «abbiamo cercato di creare nuove realtà da un giorno all'altro, parole ben confezionate simili a slogan pubblicitari, orecchiabili e ripetibili. Queste parole devono avere il compito di generare immagini, diventando infine tridimensionali». DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 27].

realtà storica, che per prima venne formulata da Jean-Louis Comolli nel suo celebre articolo per i *Cahiers du cinéma* del 1969 – di cui era allora anche redattore: *Le détour par le directe*.<sup>148</sup>

Soffermiamoci sull'atto del filmare, come momento produttivo fantasmatico. In termini deleuziani:

Non pas atteindre à un réel tel qu'il existerait indépendamment de l'image, mais atteindre à un avant et à un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image.<sup>149</sup>

Il Butch di Kevin Costner, fratello dei numerosi Billy The Kid, fuorilegge senza padre e senza legge, è il fuggitivo che si dirige dal Texas verso quel luogo dove

---

<sup>148</sup> COMOLLI, *Le détour par le directe* [1969: 48-53]. Si veda, in italiano, la raccolta dei saggi scritti dall'autore di *Free jazz, black power*, divenuta un classico della riflessione del e sul *Nouveau cinéma*: COMOLLI, *Tecnica e ideologia* [1982].

<sup>149</sup> «Non seulement l'image est inséparable d'un avant et d'un après qui lui sont propres, qui ne se confondent pas avec les images précédentes et suivantes, mais d'autre part elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée». DELEUZE, *L'image-temps* [1985: 55].

Ricordiamo qui i saggi del filosofo Giovanni Urbani (in particolare si veda URBANI, *La parte del caso nell'arte di oggi* [1961: 491]) che secondo Agamben ponevano «una acutissima percezione del carattere storico – e quindi anche frivolo, cioè friabile e caduco – di ogni fenomeno umano, e conseguentemente una altrettanto scontrosa intolleranza per chi non sa leggere le signature storiche dell'accadere». AGAMBEN, *Il daimon di Giovanni* [2009: 199].

suo padre, fuggitivo pure lui, un tempo gli aveva inviato una cartolina: l'Alaska, terra bianca e fantasmatica come un deserto lunare, che lui non raggiungerà mai.

By the white white white white, by the white white white white white white, by the white white white white by the white by the white white white white.<sup>150</sup>

E Philip, il bambino-ostaggio dell'apprendistato come padre di Butch-The-Kid, abbigliato come Casper il piccolo fantasma per la festa di Halloween, durante la sua fuga diventa il fratello e il figlio che abbiamo già conosciuto attraverso gli innumerevoli sforzi cinematografici per ricomporre una famiglia a partire da una coppia di flâneurs: *The Kid* (Chaplin), *Paper Moon* (Bogdanovich), *Paris, Texas* (Wenders), *Gloria* (Cassavetes), *Honkytonk Man* (Eastwood), oppure di fuggitivi: *Lolita* (Kubrick) *Badlands* (Malick), *Days of Heaven* (Malick), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Roy Hill), *The Sugarland Express* (Spielberg), *Thunderbolt and Lightfoot* (Cimino), *Thelma & Louise* (Scott), *Lost Highway* (Lynch).<sup>151</sup> E ancora, nel quadro dello scenario di fine guerra fredda, il piccolo fratello venuto dallo spazio e chiamato semplicemente ed «assolutamente» col titolo americano della sua natura:

---

<sup>150</sup> STEIN, *Geography and plays* [1922, 1993: «Americans»].

<sup>151</sup> Fino alla tematizzazione sessuale esplicita della famiglia ricostituita durante il viaggio: *Some like it hot* di Wilder (USA, 1959).

*E.T.* (Spielberg). Per scendere all'ultima stazione: un uomo e un bambino che si aggrappano disperatamente ad un carrello della spesa che contiene di tutto e che posseggono come se fosse la loro casa, o la loro madre, donna e amante, in *The Road*, il «cattivo» film tratto dal libro molto più complesso dello scrittore postapocalittico Cormac McCarthy, e assaporano una lattina di Coca-Cola, perché non ce ne sarà mai più un'altra da bere.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Spesso il crimine, in un polar, è l'occasione di viaggio e di incontro: *Psycho* (1960). Ma anche la conclusione di *North by Northwest* (1959) di Hitchcock sulla cresta della montagna che metaforizza l'antropomorfismo della geologia: i quattro presidenti. Hitchcock aveva ben studiato il cinema di Raoul Walsh: si veda l'inseguimento che diremo... «hitchcockiano» di *Colorado territory* (1949).

La lentezza nel western di Raoul Walsh, *The Tall Man* (1955): «La forma più pura del pensiero fisico, l'arte americana per eccellenza, il cinema americano», come appunta un giovane Wenders nell'ottobre 1969. Questa lentezza significa anche che «la storia comincia solo quando la sua preistoria non ha più nulla d'interessante». Durante tutto il film «si sa a quale distanza si è ancora da questo punto». WENDERS, *The Tall Man* [1969, 1986, 1987: 43].

Così anche Eastwood, nell'intervista ai *Cahiers du cinéma*, più volte citata: «Ma mémoire visuelle a été formée par John Ford, Howard Hawks et Raoul Walsh, des gens qui savent inscrire l'humain dans un environnement plus vaste. Ils représentent une école visuelle du temps où la télévision n'existait pas». EASTWOOD, *Je le fais, c'est tout* [2005: 24].

«Se non hai la storia allora non hai niente» diceva Raoul Walsh. E i suoi film più interessanti sono quelli che rappresentano delle variazioni di poco conto di temi e di

La trasmutazione del realismo in un flusso continuo di vita interiore traspare nei momenti in cui il soggetto del racconto costituisce il legame tra il reale e l'immagine, e l'immagine, come derubandosi, spogliandosi, nel suo corso riflette, corregge e ricrea il primo termine, traducendo in forma audiovisiva il realismo, o meglio l'antirealismo, del grande romanzo nordamericano: il reale è stilizzato in immaginazione.<sup>153</sup> Come il corpo di Lolita ispirato da Poe e lo spazio dell'America costruiti simultaneamente nella scrittura che ricollega l'esplorazione del bambino e del

---

personaggi permanenti come: la figura dell'outlaw simpatico (seguendo i passi di Jessie James) e quella di una eroina forte e coraggiosa (per esempio in *High Serra* del 1944 e in *Colorado Territory* del 1949). La loro sete di vita, come dice Martin Scorsese nel suo viaggio attraverso il cinema americano, è insaziabile anche quando le loro azioni accelerano il destino tragico che Walsh colloca sempre in un campo di battaglia cosmico, e spesso dalla forma del deserto lunare dell'Arizona. Si veda il documentario realizzato da Martin Scorsese con Michael Henry Wilson, *Un secolo di cinema* (1995).

<sup>153</sup> Per uno sguardo straniero, si vedano le lezioni americane di Cesare Pavese: «Dunque, ho fatto una scelta. *Dunque ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani*, e non soltanto una supina accettazione». PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi* [1951: 247]. E di Italo Calvino: «Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra». CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988: 6].

territorio, fino all'Alaska, l'ultima frontiera del testo<sup>154</sup>, che Lolita oltrepassa sola, quando sceglie di essere qualcun'altro, Dolores Schiller, icona della maternità e corpo bianco che si allontana.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Gray Star, la città immaginaria dell'Alaska dove lei muore è definita da Nabokov, nella postfazione del suo romanzo, come «the capital town of the book». Il nome di Lolita, d'altra parte, fa allusione a qualche luogo sperduto della geografia americana: Lolita è una città del Texas, proprio come Dolores, una città dello stato del Colorado.

Sulle strategie di nomina del romanzo moderno nordamericano, MANOLESCU, *Inventing and naming America* [2009].

<sup>155</sup> *Lolita*, il film, è una serie di prese, di catture d'immagini oscillante tra realismo e fantasmatico. Notorio è d'altra parte il contrasto dei punti di vista tra lo scrittore e il regista: «When adapting *Lolita* to the speaking screen he saw my novel in one way, I saw it in another», ci dice Nabokov nel suo *Lolita: A screenplay* [1962, 1997: xiii], e, ironicamente, l'unica nomina agli Oscar che otterrà il film sarà proprio quella per la migliore sceneggiatura. Sceneggiatura rimessa infine al regista nel settembre 1961, dopo sei mesi di un intenso lavoro, da un Nabokov che credeva di essere riuscito a preservare lo spirito e la lettera del suo romanzo, ma che Kubrick rimaneggerà ancora, in profondità.

Per Kubrick, tradurre il punto di vista di Humbert «implica una armonizzazione con la prospettiva allargata della camera e dunque, dello spettatore». Le intrusioni della *voix-off* – e lo scarto tra la voce *intima* e la voce *post mortem* lascia intatta la questione della paternità del flashback –, la traslazione di questi movimenti acrobatici – «the monkeyish nimbleness that was so typical of that American nymphet» (NABOKOV, *Lolita* [1955, 2006: 63]) – attraverso dei piani corti, «paradossalmente quasi fissi, di pose / pause, e delle sequenze



Così è il cinema di Terrence Malick, dentro al paradosso della creazione: «pour chanter la disharmonie de l'homme et de son environnement, l'artiste trouve la forme la plus pleine, la plus harmonieuse»<sup>156</sup>.

---

tolte, traducono nel medium filmico la focalizzazione interna del diario autobiografico del romanzo, e lasciano il campo libero all'interpretazione. Così MANOLESCU – PAQUET-DEYRIS, *Lolita, cartographies de l'obsession* [2009: 119].

Lo spazio del fantasma può svolgersi nello stesso tempo nel personaggio e nello spettatore; le dissolvenze che separano alcune unità narrative ne amplificano anche l'estensione potenziale. L'inflessione maggiore apportata da Kubrick resta questa strana funzione della voce-off, perché, se Humbert rimane sul piano strettamente informativo quando fornisce le precisazioni durante la sequenza di montaggio dei suoi tragitti in aereo, in treno, e poi in macchina, questa voce-off invece, curiosamente non fa allusione alcuna alla dimensione tragica della sequenza di apertura. Si veda FALSETTO, *Stanley Kubrick. A narrative and stylistic analysis* [2001: 89].

<sup>156</sup> VIVIANI, *L'harmonie de la dysharmonie* [1999, 2002: 571].

Malick ha fatto ricorso ad un sistema di voci *off* fin dal suo primo lungometraggio, *La rabbia giovane* (Usa, 1973).

Più specificamente: «While he removes those 'active' elements of cause and effect upon which conventional storytelling depends, he transfers significance elsewhere. The wheat itself has a physical presence, whispering its unintelligible warnings on the soundtrack as Linda wades through the fields». GILBEY, *It doesn't worry me* [2003: 84-85].

In *Badlands* e in *Days of Heaven*, «there are significant disparities between what we can see and what we can hear – or at least they seem like disparities to those of us lulled by years

Ciò che Martin Scorsese conferma con una modestia commovente quanto disarmante del suo viaggio attraverso il cinema americano:

En tant que cinéaste, que ça me plaise ou non, mes références immédiates sont dans le cinéma américain. Je ne dis pas ça de façon négative. J'ai grandi en allant voir des films pour me distraire, le cinéma était un spectacle. Qui dit spectacle, dit récit. Et un récit exige une narration. Je fais du cinéma narratif.<sup>157</sup>

---

of voice-overs that repairs ambiguities, rather than creating them. *Days of heaven* relates the story of Abby (Brooke Adams) and Bill (Richard Gere), migrant workers who become involved with the wealthy, dying owner of the Texas farmland where they toil during the harvest. It is narrated, or rather commented on, by Bill's kid sister Linda, who processes the story as any twelve-year-old might: omitting the details which she finds uninteresting, or to which she was not privy, while speculating on others and dwelling on matters that no conventional script would have accommodated. (...). Basic fact are given short shrift, while ample room is made for, say, Linda's admission that she likes to 'roll in the fields, talk to the wheat patches'» (GILBEY, 2003: 82).

<sup>157</sup> SCORSESE, *Mes plaisirs de cinéophile* [1998: 86]. Anche il capitolo «The directors as storytelling» nel documentario di Wilson e Scorsese, *A personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (Usa, 1995) in cui David W. Griffith è indicato dal regista della Little Italy come il primo grande narratore e creatore di generi nel cinema hollywoodiano. In particolare, il film *The Musketeers of Pig Alley* (1912) è, secondo Scorsese, un film già di gangster.

D'altronde, nei suoi appunti su *Il montaggio delle attrazioni* (1923), Sergueï Eisenstein cita i film di Griffith come esempio di questo procedimento nel suo aspetto puro, anche

Lo scarto camera-attore, che caratterizza il cinema di Scorsese<sup>158</sup>, si fa pretesto per una verità di finzione che provoca e giustifica la riflessione epistemologica sull'evento. La stessa verità di fiction che si costruisce attorno a questo fatto oscuro dell'assassinio di JFK e inventa DeLillo come scrittore.<sup>159</sup> La ricostruzione del complotto attraverso la fiction, interrogazione epistemologica sulla storiografia, si oppone a una teoria della cospirazione che spiegherebbe tutto, eliminando proprio il vero mistero: «Oswald era il suo

---

se, «in una orientazione ostile alla nostra». Benché in tutti campi, all'inizio, lo studio dei procedimenti avvenga per imitazione, «non bisogna fare un trapianto dall'America». EISENSTEIN, *Teoria generale del montaggio* [2004: 15]. In effetti, Scorsese rincalza: «J'étais depuis longtemps intéressé par la possibilité de proposer une autre histoire du cinéma américain; une espèce d'histoire alternative si vous voulez. (...). Et le plus remarquable c'est que tout cela s'inscrivait parfaitement à l'intérieur du genre. Je trouve cela vraiment fascinant. L'expression personnelle se développait dans une logique de fabrication mécanique, celle des studios».

<sup>158</sup> Si veda MAGLIACANE – RUBINO, *Forme e crisi della norma-stato* [2009: in particolare l'ultima sezione, «Discorsi e Autorità»].

<sup>159</sup> Così l'autore: «Peut-être que c'est l'événement qui m'a inventé (...). Alors que j'écrivais *Libra*, il m'est apparu que de nombreuses orientations dans mes huit premiers romans semblaient se rassembler autour de cet obscur qu'est l'assassinat. Je ne serais peut-être pas devenu l'écrivain que je suis si cet assassinat n'avait pas eu lieu». DELILLO, citato da HAPPE, *Don DeLillo* [2000: 47-48].

proprio doppio» dichiara Don DeLillo nell'articolo sul *labirinto* che univa Dallas e JFK.<sup>160</sup>

Se ne siamo fuori, presumiamo che un complotto sia la perfetta attuazione di un piano.

Un complotto è tutto quello che la vita normale non è. È il gioco segreto, gelido, sicuro, attento, per noi eternamente inaccessibile.

Tutti i complotti sono l'identica vicenda di uomini che trovano una logica in qualche atto criminale.<sup>161</sup>

È per un rovesciamento dell'ordine realtà-fiction che l'agente della CIA, che aveva partecipato allo sbarco della Baia dei Porci nel 1961, inventa (o meglio scopre, trattandosi di un procedimento scientifico) il celebre Lee H. Oswald, prima che quest'ultimo entri nel complotto e doni corpo alla fiction, incarnandola letteralmente.

---

<sup>160</sup> DELILLO, *American blood: a journey through the labyrinth of Dallas and JFK* [1983: 24].

<sup>161</sup> DELILLO, *Libra* [1988, 2002: 409]. «Ma forse no. Nicholas Branch la pensava diversamente. Ormai sa abbastanza dei giorni e dei mesi che precedettero il ventidue novembre, e di quel ventidue novembre medesimo, per arrivare alla conclusione che il complotto contro il presidente fosse un piano ampio e sconnesso, riuscito soprattutto grazie all'aiuto del caso. Uomini scaltri e uomini stolti, ambivalenza e flessibilità, e le condizioni atmosferiche di quel giorno».

Non era più possibile fingere di non sapere che Lee Oswald esisteva indipendentemente dal complotto.

Lee H. Oswald era reale, eccome.

Gli provocava un senso di panico, di brivido, fra i più bizzarri, facendogli intravedere il personaggio che aveva inventato, un personaggio prematuramente presente nel mondo.<sup>162</sup>

È il viaggio di Butch e Philip, seguiti da un Clint Eastwood attore-regista, in una navicella spaziale raffigurante una camera da presa: Storia nella storia messa di fronte a un racconto di eventi e a quello della realizzazione di un film che li rintraccia e s'interroga sulla maniera in cui il reale è trattato, ritagliato, messo in immagini dai due racconti.

Per questo Rossana Rossanda, formatasi nella cultura mitteleuropea degli anni '20, può apprezzare il cinema del regista californiano nel libro intervista sul *Film del secolo*, sullo sfondo della Storia del secolo XX che scorre oramai come una lunga pellicola sensibile davanti ai nostri occhi, o al rallentatore per 24 ore ininterrotte come quell'installazione performativa nelle sale di un museo che apre e chiude *Punto Omega* di DeLillo<sup>163</sup>:

---

<sup>162</sup> DELILLO, *Libra* [1988, 2002: 169-170]. Per uno studio critico, HAPPE, *La conspiration du hasard: histoire et fiction dans Libra de Don DeLillo* [1996: 98-107].

<sup>163</sup> «Ma punizione per cosa? Punizione per guardare? Punizione per star lì giorno dopo giorno, ora dopo ora, immerso in un infelice anonimato? Penso agli altri. Ecco cosa

Di Clint Eastwood non mi importa il sogno americano, che non mi ha mai sedotto, ma la sfaccettatura della realtà che rappresenta, il contrario di ogni semplificazione; è raro in un film americano.<sup>164</sup>

L'immagine-movimento di un mondo perfetto passa nell'incontro mancato delle frontiere di un'America che subirà appena qualche giorno dopo la perdita di uno dei suoi «buoni» padri fondatori, quel John Kennedy di un'altra frontiera, la luna terrestre dei diritti civili e di una nazione emancipata.

– Tu pensa a due linee parallele, - disse. – Una è la vita di Lee H. Oswald. L'altra è il complotto per assassinare il presidente. Che cosa congiunge lo spazio fra le due linee? Che cosa rende inevitabile l'incontro? C'è una terza linea. Esce dai sogni, dalle visioni, dalle intuizioni, dalle preghiere, dagli strati profondi della personalità. Non è generata da causa ed effetto come le altre due. È una linea che interseca la causalità, attraversa il tempo. Non ha una storia che possiamo riconoscere o capire. Ma impone una congiunzione. Mette un uomo sulla strada del suo destino.<sup>165</sup>

---

potevano dire gli altri. Ma chi erano questi altri?». DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 94].

<sup>164</sup> ROSSANDA, *Il film del secolo* [2013: 196].

<sup>165</sup> DELILLO, *Libra* [1988, 2002: 316].

La linea della finzione della filiazione tra il bandito e il bambino genera due nuove rinascite: quella di Red, Clint Eastwood poliziotto, e della sua mal assortita équipe investigativa<sup>166</sup> e, attraverso il loro nuovo sguardo, la nascita di noi voy(ag)eurs, che realizziamo, a poco a poco, che potrebbe esserci, tra il ragazzo e il bandito, qualcosa di diverso da una relazione di ostaggio e criminale. «Le fils ou la fille paraît accoucher du père» è stato detto a proposito del viaggio più hopperiano e faulkneriano, cioè allo stesso tempo intimo e costitutivo, di Eastwood, ancora una volta padre mancato e mancante, e di sua figlia boxer, semplicemente designata con il titolo americano di un sogno nazionale quasi archetipico: *Million dollar baby* (Usa, 2004).

E *Honkytonk Man* (Usa, 1982), che si apre con l'immagine della terra che riempie tutto lo spazio,

est un film entièrement placé sous le signe de la poussière, de l'air, des éléments.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Sul «programma di dismissione della mascolinità» iniziato da Eastwood regista, si veda lo studio di Drucilla Cornell (CORNELL, *Clint Eastwood and issues of american masculinity* [2009]). Leggiamo nella prefazione che «the importance of Eastwood's cinematic journey is that he reconstructs the images of manhood in such a way that is almost impossible to avoid the question – what does it mean to be, not just an ethical person, but specifically an ethical man?» (CORNELL, 2009: x).

<sup>167</sup> ASSAYAS, *Eastwood in the Country* [1983, 2001: 216].

Dovrebbe essere ormai chiaro, riprendono i critici francesi che per primi hanno «scoperto» il «cinema autoriale» di Eastwood, che nel momento in cui egli ha scelto di non sconfessare la vena di *Bronco Billy* (Usa, 1980) ma, al contrario, di approfondirla, tutto il resto,

n'est destiné qu'à protéger ce coin de territoire. Ce coin de terre. Ce bout de sol.<sup>168</sup>

Il vagabondo degli altipiani, dovrebbe essere ormai chiaro, diciamo noi, è come il fantasma che viene dal futuro della storia passata americana: il *drifter* di Clint Eastwood – ma lo è già l'ultimo John Wayne in *The searchers* (1956) di John Ford, destinato a viaggiare nel vento come il Comanche morto che aveva condannato a quella stessa sorte – apre sempre e ad ogni occasione uno spazio psicanalitico per il suo ritornare continuo, in un paesaggio minaccioso che sovrasta fortemente la figura umana.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> ASSAYAS, *Eastwood in the Country* [1983, 2001: 216].

<sup>169</sup> Sulla metamorfosi del personaggio interpretato da John Wayne da *Stagecoach* (1939) a *She wore a yellow ribbon* (1949) fino a *The Searchers* (1956), rinviamo ad un altro film, quello di Martin Scorsese sul cinema americano: SCORSESE, *A personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995). Così ci dice *del* e *nel* suo viaggio attraverso il cinema del suo paese, che i generi classici più interessanti sono autoctoni: il western nato sulle frontiere, il gangster movie nelle città della costa orientale, e il musical derivato da Broadway. Gli ricordano il jazz: spazio per delle variazioni interminabili, sempre più complesse e a volte perverse. Quando queste variazioni sono suonate da maestri, esse



## *A perfect world II* L'immagine-tempo della Storia

Have you ever made love with an android before?

DICK, *Do androids dream of electric sheep?*



---

riflettono sempre il cambiamento dei tempi, offrendo degli squarci affascinanti sulla cultura e la psiche collettiva americana. Fare del cinema è proprio questo: «il cinema risponde ad un'antica ricerca dell'immaginario collettivo, i film soddisfano un'esigenza spirituale, le persone devono condividere una memoria comune» (SCORSESE, 1995).



Il sergente Highway, alias Clint Eastwood in *Heartbreak Ridge* (Usa, 1986), in una scena rivela alla ex moglie il suo segreto, la certezza del dubbio: «Vorrei che la fine fosse così bella quanto l'inizio». Eastwood regista, tendenza *Bronco Billy*, invece,

rêve tout haut de recommencement et s'amuse à croire que l'histoire repasse les plats à la commande, qu'un temps commodément cyclique, à contrario de tout progrès et évolutionnisme, *représenterait*, pour qui aurait raté le premier départ ou le début justement, phénomènes et événements, donnant ainsi à chacun comme au pays tout entier le temps d'une seconde chance, le temps d'un nouvel avenir. On appelle cela, très précisément, une fiction.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> BENOLIEL, *Le livre Clint Eastwood des Cahiers du cinéma* [2007: 74-75], un ottimo compendio sul linguaggio del cinema eastwoodiano all'indomani del dittico sulla guerra in suolo giapponese. Così, la fine di *Gunny* offre al sergente pluridecorato, eroe della guerra di Corea e veterano di quella del Vietnam, «une victoire sur les terrains et des applaudissements de figurants au retour de ses boys sur le tarmac, mais une victoire pour de faux, un "son et lumière" qui

Quale fine può essere così buona come l'inizio se questo inizio ha per nomi, per non rimontare troppo indietro nel tempo della storia di fondazione della nazione americana, la Corea e il Vietnam?<sup>171</sup> Così il ranger texano di *Un mondo perfetto* non riuscirà mai a recuperare, *da padre*, il tempo dell'infanzia perduta di Butch, dopo averlo lui stesso inviato in una casa di correzione, bambino, molti anni prima, e vedendolo morto ucciso, ora, prendendo il posto dell'altro, *del padre*.<sup>172</sup>

Una Storia dei padri, tradita dalla promessa della Grande Guerra che doveva mettere fine a tutti i conflitti. I primi passi dell'uomo sulla Luna, rivissuti in *Space cowboy* (Usa, 2000), avrebbero forse distolto lo

---

entretient la croyance d'un temps non déterminé, disponible et disposition, bref une victoire hollywoodienne» [*ibidem*].

<sup>171</sup> Così l'altro Eastwood, ovvero lo stesso, scrive Bernard Benoliel, sottolineando questi due aspetti del cinema del regista californiano che coesistono in permanenza, della presenza di un tempo desiderato, quello del cinema che ricuce strappi e ferite, che attraversa ponti, che risuscita e conserva ceneri, e quello del tempo oggettivo, anch'esso del cinema, un tempo reso alla sua *impitoyable* durezza e durata, sa che l'unica forza che si ritrova sui propri passi a voler guardare indietro, la sola che faccia realmente e senza sosta ritorno come un anello, un nodo o un ritornello, è la violenza. BENOLIEL, *Le livre Clint Eastwood* [2007: in particolare la sezione «L'Oiseau du Temps»].

<sup>172</sup> «De cet homme providentiel, Phillip recevra à parts égales le bien et le mal». BENOLIEL, *Le livre Clint Eastwood* [2007: «Un jeu d'enfants. Un monde parfait (1993)»].

sguardo di milioni di telespettatori nordamericani dalle immagini filtrate sullo schermo piatto, in bianco e nero, per guardare finalmente, in *quel* tempo acronico e realmente utopico, *quella* luna.

Invece sappiamo come è andata. A un certo punto ti viene da chiederti se l'umanità sia davvero capace di vivere in pace, una cosa che non sembra essere nel nostro Dna. Non sembra che la Storia stia dalla parte della pace, non certo almeno a giudicare dalla propensione che abbiamo ultimamente di andare a esportare la democrazia in paesi che non ne vogliono sapere. È tragico che sia così, ma credo anche che quando fai un film sulla guerra impari qualcosa su te stesso, cominci davvero a riflettere sulla guerra e in definitiva sul ruolo che il tuo Paese ha nelle guerre.<sup>173</sup>

Fino a metterti nel ruolo dell'altro, nelle lettere da *Iwo Jima*, perché di Iwo Jima restano solo le *carte* per restituire alla memoria la voce dei vinti, e di Iwo Jima non ci sarà mai stato altro che una lettera.

Quella lettera che non sarà invece intercettata in *American sniper*, perché ogni lettera deviata, rubata, è una mina vagante che minaccia l'ordine costituito del discorso in cui il soggetto si muove, nella sua stupidità assoluta, come il Re del racconto di Edgar Allan Poe, chiuso nella sua Leggenda. Clint, come Lacan, ci riconduce verso una verità, la verità che non si perde, «la verità che abita la finzione», ed «è questa verità a

---

<sup>173</sup> EASTWOOD, *L'inutile lezione della guerra*, il manifesto, 18 dicembre 2014.

rendere possibile l'esistenza stessa della finzione», rivelandola nella sua *storia*, che certo è quella di una lettera e del suo spostamento di significante. Egli riporta la lettera, mostra che la lettera si riporta verso il suo luogo *proprio* attraverso un proprio tragitto, ed è appunto questa destinazione, il *destino* come destinazione, ad interessarlo.

Perlopiù sono altri personaggi quelli che pongono interrogativi sulla moralità della guerra, lui è costantemente nella posizione di giustificare il proprio operato, e a furia di difenderlo arriva al punto in cui non ne è più così certo. La scena in cui alla fine dice allo psichiatra che è pronto ad affrontare il Creatore senza rimpianti mostra in realtà l'esatto contrario.<sup>174</sup>

Ma qui comincia anche il processo, la promessa di riappropriazione, di ritorno, «ai fini della restituzione dell'oggetto». Come scrive Derrida, lettore di Poe e critico di Lacan, ne *Il fattore verità* – ricordando che *fattore* ha anche il significato, in francese, di portalettere, in questo caso: la bara –,

l'*unità* singolare della lettera è il luogo del contratto della verità con se stessa.<sup>175</sup>

Ecco perché la lettera *ritorna* sempre a destinazione. Spetta *alla donna* (almeno in quanto ella voglia salvare

---

<sup>174</sup> EASTWOOD, *L'inutile lezione della guerra*, in il manifesto, 18 dicembre 2014.

<sup>175</sup> DERRIDA, *Il fattore verità* [1975, 1978: 52].

il patto e dunque ciò che spetta al Re, nella lettura di Derrida), tra le sue gambe, fallo che ella ha in custodia (nella lettura di Lacan del famoso seminario sulla *purloined letter* di Poe).

Emblematica allora la scena che prelude al finale, circolare, di *American sniper*, di un gioco erotico che diventa gioco di morte. Per usare le parole di Dupin – Poe – Lacan – Eastwood: *Un dessein si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste*<sup>176</sup>.

Dès lors, quelles que soient les suites que la reine ait choisi de donner à la lettre, il reste que cette lettre est le symbole d'un pacte, et que, même si sa destinataire n'assume pas ce pacte, l'existence de la lettre la situe dans une chaîne symbolique étrangère à celle qui constitue sa foi. Qu'elle y soit incompatible, la preuve en est donnée par le fait que la possession de la lettre est impossible à faire valoir publiquement comme légitime, et que pour la faire respecter, la Reine ne saurait invoquer que le droit de son privé, dont le

---

<sup>176</sup> Ricordando che il *destino* (*destin*) nel racconto di Poe diventa *disegno* (*dessin*) nell'interpretazione magistrale di Lacan, fino all'essere (*dasein*): «*Mange ton Dasein*».

Così: «Telle est la réponse du signifiant au-delà de toutes les significations: Tu crois agir quand je t'agite au gré des liens dont je noue tes désirs. Ainsi ceux-ci croissent-ils en force et se multiplient-ils en objets qui te ramènent au morcellement de ton enfance déchirée. Eh bien, c'est là ce qui sera ton festin jusqu'au retour de l'invité de pierre, que je serai pour toi puisque tu m'évoques». LACAN, *Le séminaire sur La Lettre volée* [1956, 1966, 1999: 40].

privilège se fonde sur l'honneur auquel cette possession déroge.<sup>177</sup>

Così:

Notre apologue est fait pour montrer que c'est la lettre et son détour qui régit les entrées et leurs rôles. Qu'elle soit en souffrance, c'est eux qui vont en pâtir. A passer sous son ombre, ils deviennent son reflet. A tomber en possession de la lettre – admirable ambiguïté du langage – c'est son sens qui les possède.<sup>178</sup>

«È la lettera che l'ha ucciso». In un dramma che non ha parole, e in cui tutto l'interesse della scena si sposta sul piano del discorso e si gioca nel dramma dei suoi significanti, i *nomi*. In un tragitto circolare, questa decisione si conclude, come direbbe Lacan, nel momento di uno sguardo.<sup>179</sup>

C'est qu'à jouer la partie de celui qui cache, c'est le rôle de la Reine dont il faut se revêtir, et jusqu'aux attributs de la femme et de l'ombre, si propices à l'acte de cacher. (...). L'homme assez homme pour braver jusqu'au mépris l'ire redoutée de la femme,

---

<sup>177</sup> LACAN, *Le séminaire sur La lettre volée* [1956, 1966, 1999: 28].

<sup>178</sup> LACAN, *Le séminaire sur La lettre volée* [1956, 1966: 30].

<sup>179</sup> LACAN, *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée* [1946, 1966, 1999: 195].

subit jusqu'à la métamorphose la malédiction du  
signe dont il l'a dépossédée.<sup>180</sup>

Non c'è comprensione in un disegno inesorabile di consolidamento assoluto delle trasmissioni avvenute dall'istanza della lettera.

Dal *primo* livello dell'apprendistato alla violenza, in una maniera tra l'altro sempre più elaborata (i Navy Seal sono un esercito che protegge un altro esercito, i marines), al *secondo* livello dell'istanza della lettera della trasformazione delle pulsioni: dalle pulsioni erotiche alle pulsioni di morte, attive e passive, di cui abbonda il film (dal cecchino sul tetto che ascolta la voce della moglie che vorrebbe masturbarlo nell'atto di sparare a un bambino, ai veterani mutilati o storpiati, ai quali non si rizza più l'uccello), al *terzo* che si chiude quindi come un sipario per sigillare quel suo ruolo, di ministro amministrante la morte per conto del Re e della sua Regina, l'istanza nominalistica in cui appare contestualmente il padre e il nemico (dal nome del macellaio ottenuto dal cecchino sapendo di compromettere la sicurezza della famiglia irachena, al padre che vende il proprio bambino che finirà trucidato con un trapano dal nemico). L'ultima istanza, quella che diremo «drammatica», cioè della ripetizione del tempo storico come condizione dell'azione stessa, dell'avvenire come eterno ritorno che esclude l'eroe dalla scena, secondo il Deleuze di *Différence et*

---

<sup>180</sup> LACAN, *Le séminaire sur La lettre volée* [1956, 1966, 1999: 31].



*répétition*<sup>181</sup>, contro cui, con tutte le sue forze, e anche impiegando per l'ultima volta, imperdonabilmente, la violenza, pure combatte il protagonista degli *Spietati*.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Riprendendo la teoria della ripetizione storica di Marx (si veda l'analisi marxiana delle lotte di classe in Francia e del 18 brumaio), Gilles Deleuze distingue tra ripetizione «tragica», «comica» e «drammatica» in DELEUZE, *Différence et répétition* [1968, 1997: 123, nota 1].

<sup>182</sup> In *Unforgiven* (Usa, 1992), il procedimento è più complesso ma anche più completo. Infatti, mentre nel solo processo di *simbolizzazione* tutte le nuove figure del *Reale* si strutturano e si funzionalizzano a quella dominante istanza della lettera che è il nome del padre, nel processo di produzione del *fantasma* si rivelano invece delle controtendenze *immaginarie* molto potenti, come quella del doppio, o quella della tenerezza materna, o quella del vendicatore che (proprio in quanto è in controtendenza a tutte le istanze nominalistiche) non ha nome.

In *Unforgiven* queste ultime tendenze si dispiegano *tutte*, a partire dalla notte in cui Ned Logan (Freeman) viene vigliaccamente assassinato dallo sceriffo (trascinato fuori dal letto di una donna) e Bill Munny (Eastwood) viene lasciato morente sul pavimento del saloon. In tutta questa lunghissima fase di preparazione tra le due lunghe notti di *Unforgiven*, il doppio di Munny viene progressivamente evocato dalla giovane prostituta che lo cura amorevolmente e che, anche lei doppio speculare, porta sul suo volto le stesse ferite mortali di Clint-Munny, e anche lei è peraltro, proprio come lui, considerata morta (se vogliamo spingere con maggiore precisione le «allitterazioni» immaginifiche del regista, si noterà che anche in questo film come in altri il fantasma è incarnato da un cavallo). Infine, il doppio emerge, evocato

---

dalle amorevoli cure materne, soprattutto nella sua funzione di fantasma, di revenant, di vendicatore.

La differenza strutturale sta dunque nel processo di *simbolizzazione* che caratterizza invece interamente *American sniper*, e che deriva ragionevolmente dal lunghissimo periodo di guerre intercorrente dalla produzione di *Unforgiven* nel 1990, prima ancora dunque dell'operazione *desert storm*. In una fase intermedia, attorno al 2003, anno del secondo intervento militare in Iraq (al quale notoriamente il regista si oppose pubblicamente e ripetutamente), si colloca lo snodo definitivo della perdita della funzione fantasmatica immaginaria, con *Mystic river* del 2003 e *Million dollar baby* del 2004. In entrambi questi film straordinari, sono proprio i ripetuti scacchi portati dal *simbolico dominante paterno* a ridurre l'istanza della lettera al mero disvelamento del nome del padre, in entrambi i film lasciato intenzionalmente interrotto (in *Mystic river* sul cemento del marciapiede, il nome del piccolo Dave, scritto Da) o nascosto (in *Million dollar baby* il nome è la rivelazione finale alla giovane figlia morente), in una complessa raffigurazione nominalistica della confusione in cui il simbolico paterno colloca il «nome-del-figlio», cancellandolo, interrompendolo, celandolo, o proponendolo in una lingua irriconoscibile.

Questo processo di azzeramento progressivo della capacità immaginaria e fantasmatica prende e segue un interessantissimo *détour* negli anni 2008-2009, quando con *Changeling* e soprattutto con l'efficacissimo *Gran Torino*, la capacità immaginaria dell'eroe eastwoodiano (una madre nel primo caso, un reduce di guerra molto paterno nel secondo), tocca pericolosamente la dimensione allucinata del fantasma. Il doppio in questi due eccellenti film (più sporco il primo, più raffinato il secondo) sembra quasi perdere la sua naturale vocazione vendicatrice e riparatrice, in una fuga nell'allucinazione che poi si completa con *Hereafter* (2011) e si tematizza

Un addio di Clint al genere western, era stato detto. La sfilata alla nuova leggenda è forse anch'essa un'ultima parola d'addio da parte del regista alla rappresentazione del disegno di guerra. *Impitoyable*. Non è inesatto quello che vi scorge, del tutto inconsapevolmente, Bradley Cooper, in questa intervista rilasciata al Riz-Carlton di New York, Central Park, sul sacrificio dei soldati americani, tra cui lo stesso Chris Kyle, che solo per questo diventano degli eroi:

Lo dico da attore e da produttore: Clint Eastwood è il regista più giusto per raccontare questa storia con

---

in maniera definitiva in *J. Edgar* (2012), dove addirittura la coincidenza forzata tra destino individuale e storia nazionale si traduce nella falsificazione irreversibile dell'uno e dell'altra.

È in questo contesto di progressivo dominio della *repressione simbolica* che si inserisce dunque il generoso gesto filmico di *American sniper*, definitivo tramonto dell'eroe che non riesce, nella spietata e implacabile analisi del regista, neanche più ad «allucinare» la propria condizione. Tra il vecchio vendicatore senza nome che, tra fortune alterne, aveva indossato di nuovo i panni dell'eroe in *Gran Torino* sparando con le dita della mano, e dunque facendo della rinuncia definitiva alla protesi armata, cioè dell'allucinazione fantasmatica più inattesa, uno strumento di pacificazione tra i padri e i figli, e la nuova figura allucinata dell'eroe nazionale, l'unico beffardo potere che resta al padre (il padre del cecchino è anche padre e pastore religioso, non lo si dimentichi) è quello di imporre il nome. In questo caso, proprio come a dire che nessuno è senza colpe, e che il processo di redenzione e di riparazione è fallito, il segugio americano si chiama tristemente Kyle!

crudeltà e verità. I toni dell'esperienza in Iraq di Chris Kyle tra l'altro sono quelli segnati e tracciati dai western – la frontiera, l'arma da fuoco, i cappelli, il deserto, la sabbia, gli stivali! Manca solo il fischiello in sottofondo... – e lo stesso Kyle, quand'era in vita, aveva già individuato in Clint l'autore più adatto a dirigere *American sniper*, era convinto sapesse raccontare meglio di altri registi il trascorrere del tempo.

L'omaggio del regista è l'omaggio più forte e sincero che si possa immaginare alla pulsione di morte, ad un eroe che è eroe di morte.

Il corpus di Eastwood è quello di esplorare la natura degli uomini e di legarci aspetti come violenza e giustizia. È così pacifico e preciso sul set. Chris non era un uomo violento per natura, ma quando arriva il momento di eseguire gli ordini, non si tira indietro, perché crede in quella causa. Il suo eroismo non risiede nel numero di persone che ha ammazzato; sta nel modo in cui alla fine è riuscito a confrontarsi con le ferite di guerra, e sono ferite pressoché invisibili. Non riguardano soltanto lui, travolgono l'intera famiglia. È devastante per un uomo che ha vissuto l'intera vita nel perseguimento di un solo codice: «Dio». «Paese». «Famiglia». Non erano soltanto parole, per lui. Erano fondamenti.

«*The inescapable pull of nation and flag*»<sup>183</sup>, trama dei sogni di libertà e di autonomia dei cittadini americani,

---

<sup>183</sup> Così Anne Wagner (WAGNER, *A House Divided: American Art since 1955* [2012]), che esplora l'interfaccia

soprattutto dalla ripresa del nuovo corso dell'economia su scala internazionale, che si apre con la partecipazione americana al Secondo conflitto mondiale (e si chiude con lo sgancio della bomba atomica da parte di un bombardiere a stelle e strisce che sorvola l'isola del Giappone per colpire migliaia di vite, umane e non umane) e ai molteplici vantaggi di una produzione sempre sull'orlo di una crisi di sovrapproduzione, in cui si inventano e si mettono a profitto le nuove modalità per riassorbire il surplus prodotto dal capitale accanto a quelle più tradizionali dell'interventismo militare imperiale: pubblicitarie, assicurative, terziarie, immobiliari.<sup>184</sup>



---

dell'arte e della nazione, dell'estetica e dell'impero nell'arte americana contemporanea, in una selezione di undici saggi sull'opera di singoli artisti a partire da *Flag* di Jasper Johns.

Per la critica del libro della Wagner, nell'ambito dell'eccezionalismo americano e le recenti elezioni presidenziali, si veda l'articolo pubblicato nell'ultimo numero del 2012 della *New Left review* di Barry SCHWABSKY, *Under the flag* [2012: 145].

<sup>184</sup> Uno sguardo all'ormai classico BARAN – SWEEZY, *Monopoly capital* [1966] e già, naturalmente, a LUXEMBURG, *L'accumulazione del capitale* [1913, 1960].

## ***A perfect world III*** **Surrender**

Tutto ruota intorno al tempo, tempo cretino, tempo inferiore, la gente che controlla l'orologio e altri aggeggi, altri sistemi che aiutano a ricordare. È il tempo che scorre via lentissimamente dalla nostra vita. Le città sono costruite per misurare il tempo, per togliere il tempo dalla natura. C'è un eterno conto alla rovescia, diceva. Quando hai strappato via tutte le superfici, quando guardi sotto, ciò che resta è il terrore. E questo che la letteratura vuole curare. Il poema epico, la favola prima di andare al letto.

- Il film, – dissi io.

Mi guardò.

– Un uomo davanti al muro.

– Sì, – dissi io.

– Spalle al muro.

– No, non come un nemico, ma una specie di visione, un fantasma dei consigli di guerra, una persona libera di dire tutto quello che vuole, cose non dette, cose confidenziali, valutare, condannare, divagare. Qualsiasi cosa tu dica, quello è il film, tu sei il film, tu parli, io

riprendo. Niente grafici, cartine, informazioni aggiuntive. Faccia e occhi, bianco e nero, quello è il film.

Lui disse: – Spalle al muro, pezzo di merda, - e mi diede un'occhiataccia. – Solo che gli anni Sessanta sono passati da un pezzo e le barricate non esistono più.

– Il film è la barricata, – gli dissi. – Quella che erigiamo noi, io e te. Quella dove c'è un uomo dritto in piedi che dice la verità.

DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 42-43].

Il punto di non ritorno è un gioco di rivincita che riflette la volontà della massa e interpreta i bisogni oscuri di una nazione, la nostra, scriveva il vecchio dell'ultimo romanzo dello scrittore nato nel Bronx – terra di nessuno e devastata comunque –, in un articolo dal titolo inequivocabile: *Renditions*.

Fece una pausa, bevve, fece un'altra pausa.

– Cosa siamo?

– Non lo so.

– Siamo una folla, uno sciame. Pensiamo in gruppi, viaggiamo in eserciti. Gli eserciti portano il gene dell'autodistruzione. Una bomba non è mai abbastanza. La confusione della tecnologia, è lì che gli oracoli tramano le loro guerre. Perché adesso arriva l'introversione.

Ecco il punto omega.

– Chieditelo. Dobbiamo essere umani per sempre? La coscienza è esaurita. Ora si ritorna alla materia inorganica. E questo che vogliamo. Vogliamo essere pietre in un campo.<sup>185</sup>

Un materiale, dunque, sociale e storico, messo in forma oltre i limiti dell'informazione e dell'oggettività. Una capitolazione, rimuginava il personaggio del regista nel libro di DeLillo che poneva al vecchio questo genere di questioni: sì, una capitolazione, forse era questo quello di cui aveva bisogno il paese, forse aveva ragione il vecchio, e di seguito un'invasione (dentro o fuori i patri «territori» non ha importanza: il termine da solo basta). Qualcosa, dunque, di religioso, come un'idea, come i vecchi estratti di film e di programmi televisivi degli anni cinquanta che girano a vuoto, con il solo protagonista di questa commedia, la prima idea di film che egli aveva realizzato: Jerry Lewis giorno e notte e fino al giorno dopo, eroico, tragicomico, surreale, come il vecchio stratega della guerra in Iraq, nello spazio del deserto americano. Una capitolazione, un rumore di fondo, come la radiazione cosmica<sup>186</sup>, un uomo che precipita giù<sup>187</sup>, come la lentezza con cui si apre e si chiude il racconto anonimo della proiezione senza sosta di *Psycho* al rallentatore.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 48-49].

<sup>186</sup> Si veda DELILLO, *Rumore bianco* [1985, 2005].

<sup>187</sup> Si veda DELILLO, *L'uomo che cade* [2008].

<sup>188</sup> Si tratta dell'installazione di Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, alla quale Don DeLillo racconta in una intervista di



Guardavo gli spezzoni dei primi anni, ogni lontano minuto, era una civiltà, l'America di metà secolo, il filmato di repertorio somigliava a una forma di vita tecnologica deviante che cercava di venir fuori dalla polvere irradiata dell'era atomica.

Il film era Jerry e basta, performance allo stato puro, Jerry che parla, canta, piange, Jerry con la camicia stazzonata e il colletto aperto, il papillon sfatto, un procione sulle spalle, Jerry che fa appello all'amore e allo stupore della nazione alle quattro del mattino, in primo piano, un uomo sudato, con i capelli a spazzola, in preda a una sorta di delirio, un artista della malattia, che ci supplica di mandare soldi per curare i suoi bambini sofferenti.<sup>189</sup>

E poi un uomo che si dissolve nel deserto, che si fonde con la guerra: come il vecchio che vi perde una figlia, scomparsa nel tempo profondo, che si trasforma in quel Jerry, i cui capelli gli sono tagliati, rasati, proprio come lui:

Che faccia avrebbe, che direbbe in un film, in un cinema, su uno schermo qualsiasi, mentre parla di una guerra haiku?

Ci aveva pensato?

---

aver personalmente assistito durante giorni e giorni, ore in cui è maturata l'idea del suo ultimo racconto.

<sup>189</sup> DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 25].

Avevo pensato alla parete, al colore e al materiale della parete, e avevo pensato alla faccia dell'uomo, a quei lineamenti che erano forti ma anche facili ad afflosciarsi davanti alle varie crudeltà della vita che avrebbero potuto pervadergli gli occhi, e poi mi venne in mente un primo piano di Jerry Lewis del 1952, Jerry che si strappava via la cravatta mentre cantava una ballata struggente di un qualche musical di Broadway.<sup>190</sup>

Un uomo decostruito, dai tratti del viso analoghi a quelli del cecchino più famoso d'America, anche lui una leggenda, e anche lui che prende il sole, anche lui come il secondo Jerry di ritorno dall'Iraq nel suo paese, se fosse vissuto anche lui a lungo fino a quel punto omega, fino a quando cioè, nelle parole dello scrittore:

Le «point oméga» n'est alors plus le point ultime de l'évolution mais, sur un plan personnel, la fin de quelque chose de terrible.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> DELILLO, *Punto omega* [2010, 2012: 50].

<sup>191</sup> DELILLO, *Je ne sais pas plus que le lecteur*, in *Les inrRoks* del 26 agosto 2010.

Il tema del doppio che raddoppia di guydebordiana memoria – ricordiamo che nella *Società dello spettacolo* Debord scrive: «Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux» (DEBORD, *La Société du Spectacle* [1967, 1992: 19]) – è da sempre presente nei romanzi dello scrittore del Bronx, ma raggiunge un momento di eccellenza in *Running dog* quando, alla ricerca di una pellicola pornografica, si scopre che questa scatola magica, custodita fino alla morte, contiene un filmato storico che riprende l'ultima notte nel bunker più famoso della storia: quello del terzo Reich, con un Hitler che,

---

lungi da *snuff movies* o scene porno, gioca soltanto a fare Charlot, interpretando se stesso. Per una lettura sul tema della copia, il nostro MAGLIACANE, *La copie* [2011].

Riportiamo qui per completezza un estratto della citata intervista allo scrittore, che ci sembra particolarmente istruttivo sul suo metodo di indagine politica e di investigazione analitica dell'immaginario postcapitalista nordamericano: «*Tout n'est que langage et narration? Exactement. Et écrire de la fiction est une façon de contredire les fictions d'Etat. Vous avez toujours annoncé le terrorisme dans vos romans. Qu'avez-vous éprouvé quand le 11 Septembre est arrivé?* En tant qu'écrivain, j'ai senti que je devais me rendre au plus tôt sur les lieux, sur la "zone gelée", et j'ai rédigé un essai. Ce n'est que des années plus tard que j'ai pensé que je pourrais écrire un roman (*L'homme qui tombe* – ndlr). Encore une fois, je suis parti d'une image: un homme qui marche dans les rues avec un attaché-case... *Vos livres ressemblent de plus en plus à des installations d'art contemporain: des éléments paraissent comme placés les uns à côté des autres et c'est au lecteur d'en découvrir le sens. Vous en dites le moins possible, vous ne donnez aucune clé.* Un roman est un challenge pour l'écrivain et il doit l'être aussi pour le lecteur. Certains lecteurs ne suivront certainement pas mais pour ceux qui le feront, ça devient un défi intellectuel très gratifiant. Il existe un code dans mes romans, le lecteur doit le trouver. Dans celui-ci, j'ai placé des figures que j'ai développées dans les différentes parties du livre (on a un shérif dans chacune d'elles, par exemple). Je voulais créer un roman fait de connexions, de motifs qui se développent, comme si les deux parties du livre se reflétaient en miroir. Mais souvent, je n'en sais pas plus que le lecteur... Le langage lui-même est un mystère et je suis les phrases là où elles me mènent. Je traite le langage, l'alphabet comme un art: je tape sur une machine qui a de larges touches, et quand je vois ces lettres, cela a un effet



Una tragedia «personale» quella tessuta da Jasper Johns in *Flag* (1955), la cui opera si situa in un tornante della storia della pittura di avanguardia nordamericana, per la persistenza della sua ambiguità – proprio come i film di Clint sugli «eroi» di guerra – nel contesto modellato invece dall'immagine pubblica dell'*Action Painting*<sup>192</sup>, dove dietro l'uso impersonale

---

sur moi, sur ce que j'écris. Cela me fait développer des motifs et je ressens le rythme d'un mot ou d'une phrase sans avoir besoin de les lire à haute voix. Parfois, je m'aperçois qu'il me faut un mot avec moins de syllabes pour que telle ou telle phrase fonctionne. Quelquefois, le sens doit s'effacer devant le rythme. D'une certaine façon, je travaille comme un peintre. Je traite le langage de façon poétique».

<sup>192</sup> E negli scritti, soprattutto di Harold Rosenberg. Si vedano, soprattutto, ROSENBERG, *The Tradition of the New*

dell'azzardo, del gesto o del materiale, prevale una tendenza irrimediabile alla razionalizzazione delle pratiche dell'arte in quanto gesto di affermazione della libertà e del coraggio dell'uomo davanti al caos del mondo dopo la guerra. Davanti a *Flag*, invece, la critica e gli spettatori sono divisi tra due percezioni: quella dell'oggetto e quella della pittura. È dunque solo attraverso il modo di combinazione inedita con la pittura che la bandiera diventa problematica.

---

[1959, 1994], *The Anxious Object* [1964], *Artworks and Packages* [1982].

In letteratura, DELILLO, *The Body artist* [2001]. Ancora una volta, il titolo del romanzo breve di DeLillo tradotto in francese e in italiano come *Body Art* non rende l'idea della ricerca di un linguaggio che connetta piuttosto di separare, e di una connessione prima di tutto e in ultima istanza organica, biologica. Nelle stesse parole e nei silenzi dei personaggi del romanzo che esistono o sussistono in un sistema aperto di entrate e di uscite, in un flusso continuo di continuità biologiche e di informazioni senza fine.

Questo flusso assumerà i «contorni» del cyberspazio in cui galleggia la parola *pace*, nel destino della nazione democratica americana alla fine della guerra fredda, in *Underworld* (1997).



Nella cinematografia di Clint Eastwood, il passaggio evoca altre figure concettuali: il tempo (*True crime*), il compimento o *performance* (*Honkytonk man*, *Space Cowboys*, *Million dollar baby*), la narrazione come coerenza riuscita (*the Bridges of Madison County*, *Midnight in the garden of good and evil*, *Letters from Iwo-Jima*, *Hereafter*, *J. Edgar*), la rappresentazione come costruzione artificiale della realtà (*Flags of our fathers*, *Changeling*), l'oscillazione come il tropo filmico dell'illusione di presenza e del dileguamento del soggetto (*White hunter black heart*, *Bird*)<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Sul motivo della lama, e del taglio cronologico che instaura, segnaliamo qui la scena magistrale del cimbalo lanciato in *Bird* (Usa, 1988). La questione del taglio, e l'intuizione eccezionale con la quale Eastwood la traduce in immagini, riflette la dialettica (a volte una contraddizione, se non un'opposizione) tra l'*aura* benjaminiana, *esercitata da* Charlie Parker che si rifiuta di «tagliare» il suo solo, e i

Riprendendo l'analisi della funzione critica della *surface affirmée comme surface* formulata da Lyotard<sup>194</sup>, il gesto di Johns è rivoluzionario perché non penetra la superficie; e la bandiera resta problematica<sup>195</sup>, come la messa in scena della foto dei

---

semplici abbellimenti e virtuosismi che costituivano il jazz, così duramente criticati da Adorno. Questa opposizione tra una potenza *auratica* e una capacità *estetica* è alla base della critica portata da Adorno alla musica delle e per le masse, di cui il jazz era parte integrante.

Per farla finita con la visione di un Adorno «anti-jazzista», la critica adorniana è dunque perfettamente in linea con la critica radicale portata contro la «jazz music» da Ornette Coleman, Miles Davis, Charles Mingus, Max Roach, ma anche Sonny Rollins e John Coltrane, che rifonderanno la *black music* a partire dagli anni '59-'60. Il *free jazz* di Coleman, il modalismo di Davis (ispirato, bisogna ricordarlo, da Bill Evans... ma questi era un pianista bianco!) e le rivendicazioni di Mingus e Roach per una musica direttamente ingaggiata politicamente, prima ancora dell'esplosione nera degli anni '60 e '70, sono a loro volta in linea con la critica e la visione estetica di Adorno.

Ritornando a Eastwood, la sua intuizione è ancora più interessante, perché il cimbalo lanciato dal batterista Philly Joe Jones durante una tappa della tournée invernale del 1936 taglia non solamente l'assolo di Bird ma ugualmente, e ad un livello «politico», questa struttura rigida della performance jazz criticata da Adorno in quanto eredità dell'origine militare del jazz nel suo *Farewell to jazz* (1933).

<sup>194</sup> Si veda LYOTARD, *Notes sur la fonction critique de l'œuvre* [1970].

<sup>195</sup> DUBREUIL-BLONDIN, *Autour d'un drapeau de Jasper Johns* [1975-1976: 53]. L'autore ci dice che si tratta piuttosto di

soldati americani, che non possiede la forza del mito, non è «fondativa» (mentre la morte di Liberty Valance nel film di John Ford lo era, perché rappresentava la fine di un mondo e l'inizio di un altro, come è stato fatto osservare nelle recensioni al film italiane, per denunciare il tono per l'appunto «piatto» e distante di *Flags*), ma che proprio per questo obbliga il pubblico a non «fantasmare». E ancor più nel nuovo gesto stilistico, documentario, televisivo, da reality dell'ultimo, contestato *American sniper*. La televisione che fissa, cattura lo sguardo del cecchino nel suo soggiorno di casa, è là, è spenta.  
Come scrive Jean-Froinçois Lyotard:

On se trouve dans la fonction renversante et critique de l'œuvre, le désir se heurte à l'écran parce que l'écran est traité comme un écran et non comme une

---

riflettere sulla situazione particolare in cui si trovava l'avanguardia negli Stati Uniti. Se la posizione francese valorizza la rottura, la posizione americana suggerisce la continuità: con l'Action Painting, «elle vient d'entrer de plein pied dans l'histoire de l'art. Elle a conscience d'avoir détrôné Paris dans son rôle dominant sur la scène artistique internationale. Contrairement à l'avant-garde européenne elle a davantage besoin de facteurs de légitimation: parachever le passé plutôt que l'occire».

Per i critici nordamericani (soprattutto GREENBER, *Modernist Painting* [1968]), in effetti, non è tanto la contraddizione che farebbe la forza della *Bandiera*: bisognerebbe strapparla al fine di valorizzare gli elementi propriamente astratti e bidimensionali della sua opera, e cioè le bande.



vitre... retourner l'attention du spectateur, en renversant l'espace représentatif, l'obliger à inaccomplir son désir, c'est une fonction révolutionnaire.<sup>196</sup>

Il segno dell'assenza – è stato detto a proposito delle lettere ritrovate nella grotta sulla piccola isola giapponese dove si compì il massacro nordamericano di Iwo Jima – è in Eastwood scongiurato più che possibile, «disons depuis une décennie, et au prix d'un réflexe étonnamment radical»<sup>197</sup>. Ciò che si rivela interessante, in tutti i casi, è il fatto che la contraddizione si cristallizzi sempre in un problema di spazio, attraverso la moltiplicazione delle tracce scritte.

Telle la lettre volée, comme un immense corps de femme, s'étale dans l'espace du cabinet du ministre, quand y entre Dupin. Mais telle déjà il s'attend à l'y trouver, et il n'a plus, de ses yeux voilés de vertes lunettes, qu'à déshabiller ce grand corps.

Et c'est pourquoi (...), il ira droit là où il gît et gîte ce que ce corps est fait pour cacher.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> LYOTARD, *Notes sur la fonction critique de l'œuvre* [1970: 407].

<sup>197</sup> Si veda la recensione sui *Cahiers du cinéma* del febbraio 2007, numero 620, di BÉGAUDEAU, *Événement. Eastwood à la lettre* [2007: 40-41].

<sup>198</sup> LACAN, *Le séminaire sur La lettre volée* [1956, 1966, 1999: 36].

Il corpo del deserto: il sogno americano: l'incontro dello spazio con il tempo. Il passato che si innalza davanti a noi, a venire. La battaglia del bandito contro la polizia come un tempo quella dei nativi americani contro gli *yankees*, delle *gangs* tra di loro nelle nascenti metropoli, il combattimento dei boxeurs sul ring, per il riscatto di un passato d'oppressione e (in uno dei chiasmi più ricorrenti del cinema americano di frontiera) dell'oppressione dal passato. La costruzione della democrazia si fa a partire dalle sue frontiere, sulle quali si combatte e si posa, come fanno i giovani soldati americani sul suolo di Iwo-Jima, e, noi diremo anche sul suolo della Luna, *the Flags of our fathers*.<sup>199</sup>



Il deserto, le città e le periferie sono come delle zone attive di separazione, di collisione, di frizione. «Placche», luoghi di produzione di scarti, di *conatus*: ed è questo a costituire la fenomenologia dell'uomo

---

<sup>199</sup> Tradotto in francese (le bien connu de l'inconscient!) come «Les *mémoires* de nos pères».

politico: l'etica.<sup>200</sup> Così si chiamerà etica della verità quel principio di continuazione di un processo di verità come rottura reale e immanente nell'ordine proprio in cui l'evento si è prodotto.<sup>201</sup> Così l'etica della verità è l'etica del reale se, come ci suggerisce Lacan, l'unica via d'accesso al reale è dell'ordine dell'incontro mancato, della *tuché* che implica la responsabilità del soggetto, in quanto singolarità etica, non più ripetizione del significante simbolico, dei segni del *discours*.

Les événements sont des singularités irréductibles, des *hors-la-loi* des situations. Les processus fidèles de vérité sont des ruptures immanentes à chaque fois entièrement inventées. Les sujets, qui sont des occurrences *locales* du processus de vérité (des *points de vérités*) sont des inductions particulières et incomparables.<sup>202</sup>

Questa è la teoria del movimento rivoluzionario di Lefebvre, come sottolinea David Harvey nei suoi scritti sulla geografia umana del capitale urbano:

---

<sup>200</sup> Di *Invictus* (Usa, 2009) Clint Eastwood, infatti, anticipava nell'intervista a *Le Monde* del 2008 in occasione della presentazione a Cannes di *Echange* (già *Changeling*), che «ce qui m'intéresse, c'est comment un individu maintient la cohésion de son pays en s'appuyant, entre autres, sur les gens qui l'ont mis autrefois en captivité».

<sup>201</sup> Si tratta di una delle tesi formulate dal filosofo francese in BADIOU, *L'être et l'événement* [1988].

<sup>202</sup> BADIOU, *L'éthique* [1993: 40].

Le rassemblement spontané, dans un moment d'*irruption* de groupes hétérotopiques disparates qui entrevoient soudain, même pour un court instant, des possibilités d'action collective et de création de quelque chose de radicalement différent.<sup>203</sup>

E che ci lascia intravedere il motivo del mito fondatore della modernità nordamericana: il movimento della frontiera per la *New World Africans* di Marcus Garvey e Cornel West: il *black jetztzeit*.

So New World African moderns become a people of time, who constitute a homebound quest in offbeat temporality, a quest found in the timing of our bodies in space (how we walk and gesture rhythmically), the timing of our voices in ritual and everyday practices (the syncopation and repetition in speech, song, sermon and prayer) – in short, the timing of our communal efforts to preserve our sanity and humanity in Euro-American modernity.<sup>204</sup>

Bisognerà ricordare qui forse la terza tesi di Marx su Feuerbach, o la sua lettera a Ruge del settembre 1843<sup>205</sup>, o ancora l'apertura dei Manoscritti economico-filosofici del 1844?

---

<sup>203</sup> HARVEY, *Le capitalisme contre le droit à la ville* [2011: 43].

<sup>204</sup> WEST, *Keeping faith* [1993, 2009: xiii].

<sup>205</sup> «Il nostro motto deve essere dunque: riforma della coscienza, non mediante dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza mistica oscura a se stessa, sia che si presenti in modo religioso, sia che si presenti in modo politico. Apparirà chiaro allora come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa

La dottrina materialista che gli uomini sono prodotti dell'ambiente e dell'educazione, e che pertanto uomini mutati sono prodotti di un altro ambiente e di una mutata educazione, dimentica che sono proprio gli uomini che modificano l'ambiente e che l'educatore deve essere educato. Essa perciò giunge necessariamente a scindere la società in due parti, una delle quali sta al di sopra della società.

La coincidenza nel variare dell'ambiente e dell'attività umana può solo essere concepita e compresa razionalmente come pratica rivoluzionaria.

La *pratica rivoluzionaria* è rivelatrice del cambiamento in quanto suo atto stesso: direbbe Gramsci, «la filosofia della prassi è lo storicismo assoluto, è il pensiero che diventa assolutamente mondano e terrestre, un umanismo assoluto della storia»<sup>206</sup>.

Scorsese confessa:

C'est une des raisons pour lesquelles les films historiques de Rossellini, ceux des années soixante, m'ont fait une telle impression. A commencer par *La*

---

della quale non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente».

<sup>206</sup> Gramsci pone la questione nella Note 2 del quaderno 11, e cioè come sia possibile pensare il presente e un presente determinato con un pensiero elaborato in un passato spesso lontano. Se questo accade, egli sottolinea, è perché noi stessi siamo *anacronistici* nel nostro tempo, dei fossili e non degli esseri viventi, o, siamo, sintomaticamente diremo noi, esseri *compositi*.

*prise du Pouvoir par Louis XIV. Le pouvoir absolu du Roi est montré à travers la façon dont il prend ses repas; et pas nécessairement quand il s'occupe des affaires du pays. Et là, je me suis dit: l'Histoire, c'est ça. L'Histoire parle des gens.*<sup>207</sup>

Anche nell'incontro mancato tra generazioni: dalla sala *Hit Pit* di una torrida Los Angeles in *Million dollar baby*, alla San Francisco ribelle ma romantica e soleggiata capitale della controcultura in *Breezy* (Usa, 1973), fino al sorriso di Tommy Lee Jones che ci rivolge dal tempo profondo, sulle note di *Fly me to the Moon*:

---

<sup>207</sup> SCORSESE, *Mes plaisirs de cinéophile* [1998 : 168]. Di Martin Scorsese, si veda anche *Il mio viaggio in Italia* (Ita/ Usa, 1999), a proposito di Rossellini e del suo *Viaggio in Italia* (Ita, 1954), film meditativo e misterioso che ha profondamente toccato il regista newyorkese di origini italiane, «diverso da ogni altro film fino ad allora girato» (così anche i critici dei *Cahiers du cinéma*: Bazin, Truffaut, Godard e Rohmer, in opposizione a quelli dell'epoca italiani).

Scorsese ci dice che questo film di Rossellini lascia che i piccoli dettagli si accumulino. E si tratta di piccoli dettagli – innanzitutto i suoni che penetrano dall'esterno: i pescatori che cantano, i rumori delle macchine che attraversano la città e le persone che gridano chiamandosi l'un l'altra, e le donne sono tutte incinte o con dei bambini al loro seguito – a costituire il film. È quindi cosa difficile descrivere la carica emotiva della scena finale, conclude Scorsese, dato che questa non può essere compresa che guardando l'intero film: «e Ingrid Bergman e George Sanders si aspettano che sarà la fine del matrimonio, mentre in realtà, è solo la fine del loro viaggio».

Y a-t-il plus belle idée que celle qui termine *Space Cowboys*, de deux amis qui se «regardent» de part et d'autre de l'univers, l'un sur la Terre, l'autre assis sur la Lune comme dans un fauteuil relax, le tout sur un air de Sinatra ?<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> DELORME, *Affection*, in *Cahiers du cinéma*, janvier 2012. Nell'intervista a Clint in occasione della presentazione a Cannes di *Changeling*, leggiamo, a proposito di *Million dollar baby*, che «ce n'est pas un film de boxe, c'est une histoire d'amour. Un père n'a jamais connu sa fille, une fille n'a jamais connu son père, et deux individus comblent ainsi ce manque. Il se trouve juste que ce drame se passe dans une salle de boxe». EASTWOOD, *Dans les ténèbres de Los Angeles* [2008: 24].

Nei *Cahiers du cinéma* del novembre 2006, ritroviamo firmato dall'allora direttore editoriale Jean-Michel Frodon, questo articolo su *Mémoire des nos pères*, in cui viene appunto sottolineato questo aspetto di frontiera – dunque sempre in movimento – nel rapporto generazionale dei film di Eastwood, e della differenza della regia di Spielberg (ennesimo copione ceduto ad Eastwood così come per il best seller di Kyle): «Le rapport obsessionnel à la famille (à la mère surtout) de Spielberg est un puissant appareil de bouclage de tous ses films, un horizon qui inclut et qui ferme». In Eastwood, al contrario, sottolinea Frodon su *Flag of the our fathers*, il rapporto tra le generazioni è sempre aperto: «C'est que Spielberg film du côté des fils, angoissé de l'absence réelle ou possible du giron maternel, quand Eastwood est résolument à la place du père, qui s'inquiète de ce qui passera aux rejetons, mais pour leur ouvrir un chemin qui n'appartiendrait qu'à eux». FRODON, *Deux guerres à partager* [2006: 29]. Fino all'immagine di una Ford Gran Torino che sfreccia sulla highway alle porte di Detroit, e che porta lontano il giovane Hmong con il cane femmina labrador, in *Gran Torino* del 2008.

Nel *reading*, la *performance*, il *déplacement*, colti da Eastwood in maniera folgorante nel suo *biopic* su Parker: *Bird* (Usa, 1988), si annoda questa relazione temporale che è critica del capitale.

Ciò che bisogna innanzitutto denunciare è la «collaborazione di classe/razza»<sup>209</sup>, un «razzismo post-moderno»<sup>210</sup>, il cui tratto più rimarcante è l'impermeabilità ad ogni tipo di riflessività, e la riduzione conseguente di tutte le prassi politiche ad una semplice forma di vita specifica da parte del sistema. Poiché, come sottolinea Lacan, nell'ultima lezione del seminario ... *ou pire*, quella del 21 giugno 1972, «in tutto questo, non vi ho del tutto parlato del padre», perché «ritengo che si è già detto abbastanza e spiegato, oltre che constatato», che

---

<sup>209</sup> Come dice George Murray, ministro dell'Educazione del *Black Panther Party*, la cui creazione, nel 1966, permette il superamento del nazionalismo nero e il passaggio all'internazionalismo proletario, dalle lotte di rivendicazione alle lotte rivoluzionarie, « la raison pour laquelle nous disons que la seule culture qui vaille la peine d'être défendue est la culture révolutionnaire ou l'agitation révolutionnaire, c'est que dans la révolution il y a changement, et un changement complet, radical, absolu et total. C'est-à-dire que si nous nous contentions de revenir à notre passé africain nous ne prendrions pas une route radicale ». Citato da CARLES – COMOLLI, *Free jazz Black power* [1971, 2000: 64]. Questa è d'altra parte la posizione del sassofonista Archie Shepp nella sua pièce théâtrale *The Communist* (1965).

<sup>210</sup> Si veda il dialogo a tre tra Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek in BUTLER, LACLAU, ŽIŽEK, *Contingency, Hegemony, Universality* [2000].



c'est autour de celui qui *unie*, de celui qui dit non, que peut se fonder, que doit se fonder, que ne peut que se fonder tout ce qu'il y a d'universel. Et quand nous revenons à la racine du corps, si nous revalorisons le mot de frère, il va rentrer à pleine voile au niveau des bons sentiments.

Puisqu'il faut bien tout de même ne pas vous peindre uniquement l'avenir en rose, sachez que ce qui monte, qu'on n'a pas encore vu jusqu'à ses dernières conséquences, et qui, lui, s'enracine dans le corps, dans la fraternité du corps, c'est le racisme. Vous n'avez pas fini d'en entendre parler.<sup>211</sup>

Come il *drifter*, letteralmente la linea che si muove, e il villaggio dipinto di rosso, *High plains drifter* (Usa, 1973), primo western con regia di Eastwood, la consegna simbolica dell'immaginario dell'«ordine nella città» passa per la destituzione della vittima – lo

---

<sup>211</sup> LACAN, ... *ou pire* [1971-1972, 2011: 235-236]. «Le mot frère est sur tous les murs, *Liberté, égalité, fraternité*. Mais je vous le demande, au point de culture où nous en somme, de qui sommes-nous frères? De qui sommes-nous frères dans tout discours autre que le discours analytique? Est-ce que le patron est le frère du prolétaire? Est-ce qu'il ne vous semble pas que ce mot de frère est justement celui auquel le discours analytique donne sa présence, ne serait-ce que de ce qu'il ramène le barde familial? Vous croyez que c'est simplement pour éviter la lutte de classe? Vous vous trompez, ça tient à bien d'autres choses que le bastringue familial. Nous sommes les frères de notre patient en tant que, comme lui, nous sommes les fils du discours».

straniero senza nome che un tempo incarnava la figura del sindaco nell'archetipo dello sceriffo o del martire asservito al bene della città<sup>212</sup> – e il suo *détournement* nel nano designato col titolo di sceriffo e avente, come il buffone di corte del dramma del principe barocco benjaminiano, i pieni poteri.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Il tema del sindaco e del martire è lo stesso del *Padrino. Parte II* e di *Gangs of New York*.

La storia di fondazione non è tipica della mitologia nordamericana, che si basa invece su una storia di distruzione. La storia di formazione, presente nei romanzi di James Purdy e di John Dos Passos, per esempio, è storia di omicidio di un *innocente*, a differenza della tragedia occidentale in cui la vittima è sempre colpevole, anche se inconsciamente.

Così, nel testo teatrale di Arthur Miller, *A view from the bridge*, la relazione triangolare richiama le *Chambres étroites* di Purdy, ma anche *Mulholland Drive*: una storia di formazione a partire dall'assassinio di una 'vergine'.

Segnaliamo qui che l'epopea cinematografica di Eastwood riprende in una maniera molto singolare la struttura classica della tragedia occidentale, il *looser* è a metà cammino tra una visione della colpa che ritrova la grazia e quella di un'innocenza che conduce al sacrificio.

<sup>213</sup> È la transizione dal paradigma dell'eroe malinconico al modello del sovrano mostro, anormale, che Eastwood ci presenta nel suo film (per una lettura decostruzionista e psicanalitica del Riccardo III di Carmelo Bene, il nostro MAGLIACANE, *L'impotenza sovrana (una fuga)* [2015]). Poiché il nano, cioè il passato mitico dell'eroe (la castrazione), è la coscienza separata. La scena finale rappresenta l'ascesa della borghesia e dunque il rimosso del fallo. Infatti, il fallo di Lacan è il risultato di un processo tra *S*, *a'*, *a*, e quindi il frutto di proiezioni. Ciò è particolarmente evidente nella scena



## Lecture

AGAMBEN, Giorgio [2009] – *Il daimon di Giovanni*, in Bruno Zanardi (a cura di), *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira

ASSAYAS, Olivier [2001] – *Eastwood in the Country*, in *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma

BADIOU, Alain [2003] – *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, NOUS

-- [1988] – *L'être et l'événement*, Paris, Seuil

BARAN, Paul A. – SWEETZ, Paul M. [1966] – *Monopoly capital. An essay on the American economic and social order*, New York, Monthly Review Press

---

dell'uccisione del marshal, che si svolge in presenza di tutti gli abitanti del villaggio, chiamato sintomaticamente *LAGO* (Ego).

Ricordiamo che nella versione originale, censurata, di *Freaks*, realizzato nel 1942 da Tod Browning, *Hercules* è castrato da Hans il nano illusionista (e finirà la sua carriera di lottatore come cantante soprano), mentre, nella stessa notte di tempesta, Cleopatra sarà «operata»: trasformata in donna uccello, diventerà la più orribile delle creature del sideshow.

- BAUDRILLARD, Jean [1986] – *Amérique*, Paris, Grasset
- BENOLIEL, Bernard [2007] – *Le livre Clint Eastwood des Cahiers du cinéma*, Paris, Le Monde – Cahiers du cinéma
- CALVINO, Italo [1988] – *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti
- COMOLLI, Jean-Louis [1982] – *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche
- [1969] – *Le détour par le directe*, in *Cahiers du cinéma*, 299, 1969
- CORNELL, Drucilla [2009] – *Clint Eastwood and issues of American masculinity*, Fordham University Press
- DEBORD, Guy [1992] – *La société du spectacle*, Paris, Gallimard
- DELEUZE, Gilles [1997] – *Différence et répétition*, Paris, PUF
- DELILLO, Don [2010] – *Punto omega*, Torino, Einaudi
- [2010] – *Je ne sais pas plus que le lecteur*, in *Les inRoks* del 26 agosto 2010
- [2008] – *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi
- [2005] – *Rumore bianco*, Torino, Einaudi
- [2002] – *Libra*, Torino, Einaudi
- [2001] – *Body Art*, Torino, Einaudi
- [1997] – *Underworld*, Torino, Einaudi
- [1983] – *American blood: a journey through the labyrinth of Dallas and JFK*, in *Rolling Stone*, 8, 1983
- DERRIDA, Jacques [1978] – *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi
- DICK, Philip K. [1968] – *Do androids dream of electric sheep?*, New York, Doubleday
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole [1976] – *Autour d'un drapeau de Jasper Johns*, in *Vie des Arts*, vol. 20, 81, 1975-1976
- EASTWOOD, Clint [2014] – *L'inutile lezione della guerra*, in *il manifesto*, 18 dicembre 2014
- [2008] – *Dans les ténèbres de Los Angeles*, in *Le Monde* 2, 17 mai 2008

- [2005] – *Je le fais, c'est tout*, in *Cahiers du cinéma*,...
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch [2004] – *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio
- FALSETTO, Mario [2001] – *Stanley Kubrick. A narrative and stylistic analysis*, London, Praeger
- FRODON, Jean-Michel [2006] – *Deus guerres à partager*, in *Cahiers du cinéma*, novembre 2006
- GILBEY, Ryan [2003] – *It don't worry me. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond*, London, Faber and Faber
- GOULD, Stephen Jay [1989] – *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Milano, Feltrinelli
- GREENBERG, Clement [1968] – *Modernist Painting*, in Battcock, *The New Art: A critical anthology*, New York, E. P. Dutton
- HAPPE, François [2000] – *Don DeLillo*, Paris, Belin
- [1997] – *L'image ironique: figures de la répétition*, in *RFEA*, 73, juin 1997
- [1996] – *La conspiration du hasard: histoire et fiction dans Libra de Don DeLillo*, in *RFEA*, 68, mars 1996
- HARVEY, David [2011] – *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Éditions Amsterdam
- LACAN, Jacques [2011] - ... *ou pire*, Le Séminaire livre XIX (1971-1972), Paris, Seuil
- [1999] – *Le séminaire sur La Lettre volée*, in *Ecrits I*, Paris, Seuil
- [1999] – *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, in *Ecrits I*, Paris, Seuil
- LUXEMBURG, Rosa [1960] – *L'accumulazione del capitale*, Torino, Einaudi
- LYOTARD, Jean-François [1970] – *Notes sur la fonction critique de l'œuvre*, in *Revue d'esthétique*, 3-4, 1970
- MAGLIACANE, Alessia J [2015] – *L'impotenza sovrana (una fuga)*, Firenze – Parigi, Classi

- MAGLIACANE, Alessia J – RUBINO, Francesco [2009] – *Forme e crisi della norma-stato*, Trento, Uniservice
- MANOLESCU, Monica [2009] – *Inventing and naming America: place and place names in Vladimir Nabokov's Lolita*, in *European Journal of American Studies*, 2009, 1
- MANOLESCU, Monica – PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie [2009] – *Lolita, cartographies de l'obsession (Nabokov, Kubrick)*, Paris, PUF
- NABOKOV, Vladimir [2006] – *Lolita (1955)*, London, Penguin, London
- [1997] – *Lolita: A screenplay (1962)*, New York, Vintage International
- [1990] – *Strong opinions*, New York, Vintage International
- PAVESE, Cesare [1951] – *La letteratura americana e altri saggi*, prefazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi
- ROSENBERG, Harold [1994] – *The Tradition of the New*, New York, Da Capo Press
- [1982] – *Artworks and Packages*, Chicago, University of Chicago Press
- [1964] – *The Anxious Object: Art today and Its Audience*, New York, Horizon Press
- ROSSANDA, Rossana [2013] – *Il film del secolo*, intervista con Mariuccia Ciotta e Roberto Silvestri, Milano, Bompiani
- SCHWABSKY, Barry [2012] – *Under the Flag*, in *new Left review*, 78, nov./dec. 2012
- SCORSESE, Martin [1998] – *Mes plaisirs de cinéphile. Textes, entretiens, filmographie*, Paris, Cahiers du cinéma
- [1995] – *Un secolo di cinema. Viaggio nel cinema americano*, Usa/ Gb
- STEIN, Gertrude [1993] – *Geography and plays*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press
- URBANI, Giovanni [1961] – *La parte del caso nell'arte di oggi* in *Tempo presente*, vol. VI, n. 7, 1961

VIVIANI, Christian [2002] – *L'Harmonie de la dysharmonie. Terrence Malick, in L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, Paris, Gallimard

WAGNER MIDDLETON, Anne [2012] – *A House Divided: American Art since 1955*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press

WENDERS, Wim [1987] – *Emotion pictures. Essais et critiques*, Paris, L'Arche

WEST, Cornel [2009] – *Keeping faith. Philosophy and race in America*, New York, Routledge

## Sommario

### *Destino, sacrificio e libertà nel cinema di Clint Eastwood*

Del senso immaginativo della vita umana  
(p. 7)

L'animale morente  
(p. 32)

Lecture  
(p. 55)

### *Il fantasma, il bianco e la leggenda*

I  
(p. 60)

II  
(p. 61)

III  
(p. 77)

*Balla coi lupi*  
(p. 81)



*La sottile linea rossa*  
(p. 85)

*American sniper*  
(p. 91)

Lecture  
(p. 97)

*Eastwood.*  
*Punto omega*

*A perfect world I. L'immagine-movimento del tempo*  
(p. 102)

*A perfect world II. L'immagine-tempo della Storia*  
(p. 119)

*A perfect world III. Surrender*  
(p. 132)

Lecture  
(p. 153)

