

Wenders e Trier due sopravvalutazioni spropositate e perverse

Perché occuparsi di cinema pur non considerando il cinema arte e anzi disprezzando il cinema e la fotografia in genere? Perché il cinema si è occupato e si occupa fin troppo di noi. Oppure. Per lo stesso motivo per cui si studiano il nazismo e l'inquinamento. Con l'inquinamento – ad esempio – che c'è ai livelli che c'è anche perché non studiato e non considerato a sufficienza. Sebbene esso ci consideri e ci coinvolga più – forse – di ogni altra cosa.

A questa giustificazione si potrebbe obiettare che non giustifica abbastanza. Solipsisticamente idealisticamente ermeneuticamente – o in qualche altra maniera consimile – si potrebbe argomentare con la provocazione stando alla quale l'estremo annichilamento del nazismo – ad esempio – consisterebbe proprio nella sua *damnatio memoriae*. Dimenticandolo – non parlandone non pensandoci ecc. – lo annulleremmo. Se non rispetto al passato – salvo a volere proprio adottare un solipsismo o idealismo o ermeneutica ontologici – perlomeno rispetto al presente e magari rispetto al futuro. Lo annulleremmo. Il nazismo. Il male. Non parlandone non pensandoci ecc.

Tuttavia questo controargomento ammesso e non concesso possa valere per i fenomeni anche in senso lato culturali non vale per i fenomeni che proprio in virtù della loro resistenza a qualsivoglia dissimulazione esigono di essere considerati come fisici. E l'inquinamento – nonostante i tentativi umani troppo umani di smaterializzarlo tacciandolo d'essere un parto della fantasia ambientalista – risulta un fenomeno fisico e come tale permane insistentemente – tanto da essere questione di vita o di morte – sia che ci si pensi e se ne parli sia che non ci si pensi e non se ne parli. Ciò detto – *il cinema è considerabile qualche cosa a metà tra il nazismo e l'inquinamento*. Dichiariamo. Non soltanto perché – in una sede a ciò maggiormente acconcia – potremmo attribuirgli entrambi questi connotati specifici. Ma anche perché il cinema

risulta qualche cosa sia di culturale che di materiale (con pellicole schermi ecc.). Ora, una volta rilevata la sua componente materiale – e tolto ogni solipsismo o idealismo o ermeneutica ontologici – nemmeno solipsisticamente idealisticamente ermeneuticamente o in qualche altra maniera consimile si potrebbe negare la necessità di occuparci – magari per attaccarlo – del cinema. Sarebbe come negare la realtà della materia. Sarebbe come negare la realtà della realtà. Ce ne piaccia o non ce ne piaccia l'estrinsecazione.

Assumiamo la non-artisticità del cinema.

Assumiamo poi il suo nazismo culturale (ma dire anche e più in genere *stanziale*): la cultura (*struttura*) del cinema è strutturalmente (appunto ...) totalitaria – come il nazismo – perché costringe l'individuo ad alienarsi totalmente nello spazio e nel tempo filmici; al contrario di quanto accade nelle arti tradizionali dove l'individuo se è costretto nello spazio o in uno dei cinque sensi è libero nel tempo o negli altri sensi e viceversa. Per non parlare poi del totalitarismo derivante dal cinema a causa del suo essere fatto assurgere dalla borghesia ad arte per eccellenza e quindi da essa – classe ai nostri tempi totalitariamente dominante – sostenuto più di ogni altra forma espressiva. E per non parlare infine del totalitarismo dell'industria cinematografica – e del mercato che di tale industria è causa ed effetto.

Assumiamo anche l'inquinamento materiale del cinema: produrre e fruire film su larga scala è di sicuro quanto inquina di più in proporzione alla sua inutilità ai fini della sopravvivenza (umana).

Pur all'interno di un contesto non-artistico e nazista-totalitario ed inquinante sono tuttavia possibili e quindi doverosi – perfino nella produzione cinematografica – dei distinguo. Se l'uomo è l'animale che rileva – non foss'altro con gli strumenti di misura per la costruzione dei quali sembra essere nato – le differenze; ed in base a ciò giudica. Se cioè l'uomo è l'animale che giudica.

Ma come si fa a giudicare all'interno della non-artisticità e del totalitarismo e dell'inquinamento? Vi si dà un meglio ed un peggio? Vi si dà un preferibile od un meno deleterio? Vi si dà un male minore?

Se l'assoluto – e con esso l'essenza o le essenze – non esiste allora la risposta è sì a tutte queste domande sinonimiche. Si tratterà poi di trovare un criterio di giudizio – che piuttosto semplicemente potrebbe essere anche il seguente; il quale vorrebbe riuscire come un criterio il più possibile quantitativo (quando si dice “il più possibile” si applica il criterio quantitativo a se stesso comprovandone pure con ciò la validità ...).

I film migliori o meno deleteri saranno quelli meno non-artistici e meno totalitari e meno inquinanti. I film peggiori o più deleteri saranno quelli maggiormente non-artistici e più totalitari e più inquinanti. Laddove anche il criterio di artisticità sarà quantitativo ed inversamente proporzionale a totalitarismo ed inquinamento. Tanto meno arte – cioè – quanto più totalitarismo o alienazione tendenzialmente totale dell'individuo-soggetto (o del possibile fruitore d'arte) rispetto a possibilità spaziotemporali e sensoriali esterne all'opera od oggetto (d'arte). E tanto meno arte quanto più inquinamento. Cioè quanto più totalitarismo. Perché il totalitarismo l'abbiamo definito come alienazione (o limitazione) totale ossia massima possibile – dell'individuo-soggetto-agente – rispetto a possibilità spaziotemporali e sensoriali/intellettive. E l'inquinamento – distruggendo – diminuisce proporzionalmente il numero delle possibilità. Siano esse di spazio o di tempo o – in tutti i sensi – di senso.

Abbiamo ipotizzato che i film migliori o meno deleteri siano quelli meno non-artistici e meno totalitari e meno inquinanti. Che i film peggiori o più deleteri siano invece quelli maggiormente non-artistici e più totalitari e più inquinanti.

Wim Wenders (Düsseldorf 1945) e Lars von Trier (Copenaghen 1956) vengono considerati oggi fra i registi che producono i film migliori. Eppure i loro film – come cercheremo di mostrare – non sono quelli meno non-artistici e meno totalitari e meno inquinanti. Propagandando essi a più non posso non-artisticità e totalitarismo ed inquinamento.

Un tale giudizio ribaltato da parte della massa della popolazione umana è coerente col giudizio ingiusto secondo cui il cinema sarebbe arte. Ingiustizia estetica che risulta poi causa ed effetto della non-artisticità del totalitarismo e dell'inquinamento – che stanno distruggendo il mondo tanto quanto caratterizzano con prepotenza la massa della popolazione umana vivente. Ecco allora il significato – cioè le cause e gli effetti – di quella che chiamano globalizzazione.

Wenders e Trier sono due sopravvalutazioni spropositate e perverse perché (1) il cinema viene considerato arte – addirittura la massima (dalla massa; giornalisti e politici *in primis*) – e all'interno di tale ingiusto giudizio (2) Wenders e Trier vengono considerati da svariati anni fra i registi che producono i film migliori sebbene (3) i loro film propagandino a più non posso non-artisticità e totalitarismo ed inquinamento.

Questa la tesi – in parte già svolta nel suo pregresso impianto teorico – qui sotto da comprovare empiricamente analizzando soltanto per lo stretto necessario l'opera di Wenders e Trier.

Un film è un insieme di immagini in rapida successione. 24 colpi al secondo. Troppo rapidi per essere distinti dall'occhio umano. Dal 1928 ca. è un insieme di immagini e suoni in rapida successione. In quanto tale il cinema risulta totalizzante rispetto a ciò che costituisce e rispetto a chi ne fruisce. A differenza della musica non lascia libertà alla vista o alle gambe. A differenza della pittura non lascia possibilità (libertà) alle orecchie o alla voce. A

differenza della lettura non lascia libertà (possibilità) alla scansione temporale. (Conseguentemente né il teatro né la danza – antesignani in totalitarismo espressivo del cinema – sono da considerarsi arte. Del resto, in origine com'è noto avevano funzioni sociali tra il politico ed il religioso. D'artistico nel teatro possono esserci i testi, che però sono appunto testi e non teatro ...) In considerazione di simili esempi – di simili quantità o margini del possibile; e di altri che potremmo addurre – esempi di costrizione e di coercizione o di riduzione del numero delle possibilità (possibilità di qualsiasi cosa pur che sia) il cinema – ogni film in quanto tale – risulta totalitario ed inquinante. *Se inquinamento è riduzione del numero delle possibilità* ossia di ciò che – rispetto alla vita – si chiama biodiversità.

Ma totalitarismo ed inquinamento come riduzione quantitativa di possibilità sono considerabili anche mancanza di arte la quale – se arte è creazione – sarà un moltiplicatore di possibilità. (La natura non è artistica perché – a differenza di Matisse o Schubert – non si dà intenzionalmente o a priori o progettualmente lo scopo di moltiplicare le possibilità: siano esse espressive disposizionali gnoseologiche ontologiche etiche ecc.).

I film di Wenders e Trier – sia nell'insieme che nella singola immagine-suono e sia in quanto tali che nei significati e messaggi da essi derivabili – risultano di proposito riduttori quantitativi di possibilità e quindi estremamente non-artistici totalitari ed inquinanti. Perché?

Di Wenders ciascun film e sequenza e fotogramma è un tentativo smaterializzante. È il tentativo di ricondurre la materia – o il fenomeno o la presenza – a simbolo. Con il significato – ed il lavoro – del simbolo in quanto tale che consistono – di per sé – nel tentare ogni volta la smaterializzazione del reale per sostituire la

realtà immediata (e questione-di-vita-o-di-morte) con una realtà seconda più assoluta essenziale totalizzante definitiva atemporale. Wenders fa ciò servendosi di tecniche e tecnologie ottiche e cinematografiche che – dalla profondità di campo alla distorsione prospettica e dal tempo di esposizione fino ai filtri degli obiettivi ecc. – provocano effetti opacizzanti onirici allucinatori. Effetti perseguiti inoltre anche con sceneggiature – punto di riferimento delle quali è lo scrittore neosimbolista e comunque antimaterialista Peter Handke, di cui Wenders con la sua attività di regista risulta una sorta di versione popolare – tese a creare prolissi mondi paralleli di incubi e utopie tanto disincarnate quanto autoreferenziali e – trattandosi di cinema e non di arte o filosofia – pacchianamente ingenue e derivative.

Ma vediamo punto su punto perché i film di Wenders risultano non-artistici totalitari e inquinanti ancor più di quanto l'espressione cinematografica in quanto tale richieda.

Abbiamo già messo in connessione la non-artisticità il totalitarismo e l'inquinamento. Tramite la quantificazione delle possibilità. Tante più possibilità – gnoseologiche ontologiche ecc. – tanta più arte e meno totalitarismo ed inquinamento. E viceversa.

Ora: ogni (tentativo di) smaterializzazione o di promozione del simbolo da mezzo a fine con conseguente ipostatizzazione di mondi e dimensioni metafisiche – o in una parola: ogni metafisica in quanto tale – riduce quantitativamente le possibilità. Riduce quantitativamente le possibilità culturali – gnoseologiche etiche estetiche ecc. – perché riduce le possibilità fisiche. E riduce le possibilità fisiche perché trascura – gnoseologicamente eticamente esteticamente ecc. – il fisico a vantaggio di un presunto piano metafisico che non sarà altro dalla proiezione espressiva di idiosincrasie più o meno personali.

Idiosincrasie – sogni allucinazioni malattie – che sebbene personali non aumentano il numero delle possibilità (non aumentano il tutto o l'insieme delle cose). Perché trascurano la

conditio sine qua non di ogni possibilità ossia il necessario di ogni possibile. Vale a dire la realtà o materia o fisico. Laddove – se la realtà è la materia o fisico – aumentare il numero delle possibilità potrebbe consistere anche nel diminuire il tutto o l'insieme delle cose qualora materialmente o fisicamente deleterio (si pensi al flagello della sovrappopolazione). Il simbolismo o metafisica – invece – ignorando la materia fisica diminuisce le possibilità perché non in grado di quantificare gli aumenti o diminuzioni necessari a salvaguardare l'incremento di possibilità – gnoseologiche ontologiche politiche ecc. – per la materia fisica.

Quanto abbiamo sin qui detto certo troppo astrattamente e genericamente per Wenders – vale anche per Trier. A proposito del quale non ci ripeteremo. Ci resta allora soltanto – calandoci maggiormente nella concretezza cinematografica – di esprimere la variazione tra Wenders e Trier entro il medesimo tema della riduzione quantitativa di possibilità – e quindi dell'estremamente non-artistico totalitario ed inquinante – a causa di (tentativi di) smaterializzazione o di promozione del simbolo da mezzo a fine con conseguente ipostatizzazione di mondi e dimensioni metafisiche. Laddove – materialisticamente o fysicalisticamente – ogni metafisica è da considerarsi una contraddizione in termini o assurdità.

Oltre a quelli costitutivi del cinema – il totalitarismo e l'inquinamento – i motivi di non-artisticità più specifici di Wenders – che esasperano quelli del cinema e che proprio perciò fanno di Wenders un beniamino della borghesia, l'utopia antiecologica ed illogica della quale (forse addirittura sorta con Platone) sarebbe ridurre la realtà a film o la materia a simbolo – risiedono nel suo antropocentrismo patologico che – come tutti gli antropocentrismi del genere e come mostrò due secoli fa Feuerbach evidentemente ignorato dallo pseudointellettualismo

cinematografico di cui Wenders anche perciò è un campione – diventa o vorrebbe diventare religione misticismo trascendenza; ma d'accatto – perché oltretutto connotato egoisticamente e bizzosamente.

Riprova di ciò la scelta wendersiana come colonna sonora dei suoi film – con il suono che fra l'altro un regista degno del nome dovrebbe abolire dalle proprie opere – delle scialbe nenie in *easy listening* degli U2. Scelta che – mentre costituisce forse per l'infantilistica, in quanto irrisolta fra alto e basso, cultura di Wenders il pendant musicale della scrittura di Handke – conferma (sotto forma di antropocentrismo patologico) sia la dimensione religiosa mistica trascendente di Wenders – già di per sé anti-artistica in quanto totalitaria ed inquinante di antimaterialismo – sia il livello popolaresco e triviale di questa dimensione. Wenders pare non avvertire la differenza tra gli U2 e Giovanni Pierluigi da Palestrina se nelle sequenze culminanti dei suoi magniloquenti film che si arrogano lo status di suprema arte – status del resto loro riconosciuto dalla borghesia – campeggiano i rarefatti e inconsistenti melodismi di quella sopravvalutazione spropositata e perversa – e per motivi simili a quelli che abbiamo attribuito a Wenders – che sono ancora dopo trent'anni di carriera e successo planetario gli U2.

“Al di là delle nuvole” – traduzione più o meno letterale dell'Iperurano platonico – è dove vuole andare Wenders. Ma è anche il luogo in cui – da una prospettiva ecologica come quella che qui sosteniamo – si trovano in osmosi reciproca totalitarismo inquinamento e non-artisticità. La nazista – almeno su questo punto aveva ragione il niccianesimo della critica postmoderna alle grandi narrazioni – era una metafisica. Ufficialmente considerata pazzoide – soltanto perché idea (bandiera) perdente (in campo militare) e non perché idea metafisica. Altrimenti anche i vincitori

del nazismo – stalinismo ed *american way* – avrebbero dovuto ammettere la loro pazzia (confermata dal fatto di non essersi resi conto dei motivi puramente materiali per i quali hanno vinto). Essendo anch'esse – come risulta fin troppo evidente oggi nell'epoca della “Crisi del Duemila” – metafisiche.

Per quanto riguarda la relazione metafisica/non-artisticità e non-artisticità/totalitarismo e totalitarismo/inquinamento citiamo – anche se di certo in maniera estemporanea – alcune significative circostanze. La notoria mancanza di arte degna del nome sotto Hitler o sotto Mussolini – mentre è altrettanto noto il peso determinante che hanno avuto fotografia e film nel successo del nazifascismo nonché di tutte le dittature e finte democrazie che da Stalin a Berlusconi passando per i Bush si sono succedute dappertutto per l'intero Novecento ed oltre. Citiamo, poi, il Platone totalitario – in quanto metafisico chiuso nel suo assoluto – ritratto da Popper. Quindi, la detrazione dell'arte da parte di Platone per la sua società ideale (o assoluto-totalitaria). Infine, l'inquinamento odierno: in quantitativi mai avutisi nel corso della storia ed in un'epoca, quella della società di mercato, che secondo Adorno o Pasolini o Warhol, è la più totalitaria (coercitiva a forza di omologazione) della storia; perché – tramite i globali mercato dei mass media e mass media del mercato – più *fisicamente* pervasiva (vedi il concetto di “biopolitica” di Foucault) risulta l'ideologia dominante.

(Precisazione. Adorno era un filosofo e coerentemente con la sua accusa di totalitarismo alla società di mercato disprezzava il cinema. Pasolini ed Warhol non erano filosofi. Ed incoerentemente con la loro accusa di totalitarismo alla società di mercato facevano cinema contribuendo così a perpetuare questa stessa malefica società. A loro discolpa si può aggiungere che proprio perché la società di mercato è totalitaria risulta impossibile per chiunque sia costretto a farne parte non contribuire in un modo o nell'altro ed in un quantitativo o nell'altro al regresso – consistente nel progresso di questa società. Ne erano del resto

pienamente consapevoli Pasolini ed Warhol – che magari avranno tentato la ben nota carta di far esplodere il sistema dall'interno portandone all'estremo le negatività fra cui il mercato ed il cinema. Purtroppo però un simile ragionamento ecologicamente non funziona. L'ecologia infatti si basa sulla quantità fisica. E portare all'estremo le negatività di un sistema non significa altro che inquinare di più. E dall'inquinamento fisico non c'è ritorno o redenzione. Soltanto idealisticamente o non-ecologicamente – da qui anche l'antiecologismo del cristianesimo ed il “Jesus Christ Superstar”... – si può pensare di far esplodere il sistema dall'interno senza, per così dire, conseguenze essenziali perché esiziali e viceversa.)

Al di là delle nuvole, del 1995, è il quindicesimo, in 45 anni, ed ultimo film di Antonioni. Il quale purtroppo si è lasciato, ottuagenario, sedurre (corrompere) da Wenders, regista degli intervalli tra un episodio e l'altro del film e suo co-sceneggiatore. Wenders che in quasi tutta la sua carriera ha cercato, snaturandolo, di emulare il cinema di Antonioni.

Ma Antonioni è sempre al di qua delle nuvole – non va mai nel trascendente, magari avvertendone la mancanza e tuttavia accettando e accertando l'inesistenza di un secondo mondo; di un al di là, od anche, di ciò che non è materia.

Antonioni cedendo a Wenders avrà forse voluto ringraziare il celebre allievo di essere suo allievo – di collaborare cioè con la propria celebrità alla celebrità del maestro, maestro che veniva oltretutto da un quindicennio di inattività e che ormai apparteneva ad altre epoche (ben tre ne ha attraversate cinematograficamente Antonioni: gli anni '50, '60 e '70).

Il cedimento di Antonioni può venire anche inteso però – oltre che con motivi biografici del tipo di quelli che abbiamo riportato –

anche con motivi intrinseci alla sua attività di non-artista in quanto regista cinematografico.

La differenza tra Wenders e Antonioni – riconducibile a proporzioni di non-artisticità, totalitarismo ed inquinamento ossia a più o meno metafisica e trascendenza – si ritrova, specularmente, nel rapporto Trier-Bergman (con, ovviamente, Antonioni maestro anche di Trier e Bergman maestro anche di Wenders).

Wenders e Trier sono due degenerazioni – sia per l'utilizzo di intellettualità meschine che di tecnologie mirabolanti ed escamotage tutti rivolti a quelle meschinità, quando non a divertirsi un po', così tanto per fare ... come si dice – di Antonioni e Bergman. Sono due degenerazioni. Wenders e Trier. E lo sono soprattutto per i quantitativi di non-artisticità, totalitarismo ed inquinamento ossia di metafisica e trascendenza che in Wenders e Trier risultano maggiori – rispetto ad Antonioni e Bergman – come cercheremo di mostrare ancora riferendoci all'esempio di Trier.

Sia chiaro: anche il cinema di Bergman è – come quello d'Antonioni, *ed in quanto cinema* – non-artistico totalitario ed inquinante; insomma, prosciugamento in tutti i sensi di vita. Mai però ai livelli del suo emulo degenerato Lars von Trier.

Wenders – tedesco – cerca immaginificamente il sud, ed anche per questo tenta l'emulazione di Antonioni (italiano, benché del nord: Ferrara). Trier – più nordico, danese – si confina in autoesilio al nord, non importa se giri film negli Stati Uniti o scelga attori statunitensi. Ed anche per questo tenta l'emulazione del nordico e suo quasi conterraneo Bergman (svedese), il quale nelle lande e fiordi scandinavi aveva trovato per i propri film la caratterizzazione principale (lo scandinavo divenendo naturalmente in Bergman “paesaggio dell'anima”; e l'anima

facendosi in Bergman scandinava. Da qui soprattutto deriva quella certa qual enigmatica e fascinazione dei suoi film ed attori migliori).

Con l'oramai vecchio manifesto DOGMA 95 Trier avrebbe forse potuto quasi far sperare qualcuno in un cinema non deliberatamente o non proprio del tutto anti-artistico totalitario ed inquinante. Eccone il decalogo:

- 1 Le riprese vanno girate sulle location. Non devono essere portate scenografie ed oggetti di scena.
- 2 Il suono non deve mai essere prodotto a parte dalle immagini e viceversa. (La musica non deve essere usata a meno che non sia presente quando il film venga girato).
- 3 La macchina da presa deve essere portata a mano. Ogni movimento o immobilità ottenibile con le riprese a mano è permesso. (Il film non deve svolgersi davanti alla macchina da presa; le riprese devono essere girate dove il film si svolge).
- 4 Il film deve essere a colori. Luci speciali non sono permesse.
- 5 Lavori ottici e filtri non sono permessi.
- 6 Il film non deve contenere azione superficiale. (Omicidi, armi, etc. non devono esserci).
- 7 L'alienazione temporale e geografica non è permessa. (Questo per dire che il film ha luogo qui ed ora).
- 8 Non sono accettabili film di genere.
- 9 L'opera finale va trasferita su pellicola Academy 35mm, con il formato 4:3, non widescreen.
- 10 Il regista non deve essere accreditato.

Nei vent'anni successivi Trier ha però fatto tutto il possibile per rinnegare questi principi che si era dato, e che se attuati con qualche coerenza e sapienza avrebbero evitato – a lui – di banalizzarsi in film musicali storici horror erotici, nell'utilizzo di cento telecamere contemporaneamente, in cast con stelle di fama

internazionale, in premi per i migliori effetti speciali, in muri di suono händeliani e wagneriani ecc.; ed a noi o al mondo – a causa proprio di queste banalità espressive vevoli come cattive abitudini e *formae mentis* introiettate e derivanti dall’egemonia borghese o antiecológica – avrebbero evitato un ulteriore sovraccarico di non-artisticità totalitarismo ed inquinamento.

Concentrandoci sulla singola inquadratura di Trier, il suo iperrealismo di celluloide è peggiore – più non-artistico totalitario ed inquinante – del classico simbolismo. Nei tanti momenti di sfacciato simbolismo di Bergman – ci si sente sempre, ad ogni fotogramma, la materia; sia pure la teatralità espressionistica del volto di un attore; o, per quanto riguarda il paesaggio (decisivo, come abbiamo detto, in Bergman), la polvere; o anche solo l’atmosfera (ma sarebbe da sottolineare in Bergman, e magari nel mondo della sua epoca – non ancora inflazionato di oggetti pronti per essere consumati o di consumatori pronti per essere oggetti – la sensibilità per la materialità fondamentale di questi: legno, fuoco, panno).

In Trier il singolo oggetto – il singolo fotogramma – od ostenta – come in Platone e nei cartoni animati – una perfezione “al di là delle nuvole” e quindi si trasfigura come oggetto nella sua materialità, divenendo bidimensionale; oppure – e più spesso (e per la stessa ragione per cui chi crede al Paradiso crede anche all’Inferno) – si ottiene questo medesimo effetto lasciando gli oggetti a rinnegarsi contraddirsi mutilarsi cioè annichilirsi in quanto materia. (Ma siccome l’assenza di materia è impossibile, ciò si rileva una colossale menzogna; la propagazione di una colossale menzogna che risale come ha visto Nietzsche perlomeno a Platone. E se il cinema è menzogna in quanto tale perché dissimulatore di materia, allora quella di Trier è una menzogna al quadrato).

Quanto stiamo rilevando in questo paragrafo sarà dovuto anche alle differenti tecnologie a disposizione dei due – o delle due coppie: Antonioni e Bergman da una parte e Wenders e Trier dall'altra – ma tale grado di dipendenza dell'opera espressiva cinematografica dalla tecnologia non fa che confermarne lo status non-artistico.

Gli attori preferiti di Trier – Willem Dafoe (Wisconsin 1955, maschera non a caso anche di Wenders) e Charlotte Gainsbourg (Londra 1971, figlia, quasi mostruosamente brutta, degli pseudo-artisti Serge Gainsbourg e Jane Birkin, invece quasi mostruosamente bella, a vent'anni) – con le loro smorfie e contro-smorfie esprimono proprio questo tentativo di annichilamento della fisicità. Per ciò risultano insopportabili a chi – come voleva Nietzsche, piuttosto frainteso dal cineasta Bergman e figuriamoci da Trier ... – abbia un qualche attaccamento per la terra nella sua materia.

I Max von Sydow (Lund 1929) e Gunnar Björnstrand (Stoccolma 1909-1986) di Bergman con il vicendevole – sia nei gesti che nelle mimiche che nelle parole – andarsene al di là delle nuvole e restarsene ben ancorati al fondo (che spiomba) materiale, consentono a Bergman, nonostante sia un regista, di non risultare – almeno in qualche caso – troppo non-artistico totalitario ed inquinante. Stesso dicasi delle sue Bibi Andersson (Stoccolma 1935) e Liv Ullmann (Norvegia 1938). Oppure – per Antonioni – della Vitti (Roma 1931).

La Gainsbourg in particolare può essere invece considerata – per le sue smorfie e contro-smorfie e gesti e mimiche nevrasteniche e parole che inciampano su se stesse contraddicendosi di continuo e facendo un passo avanti e due indietro – l'espressione piena della non-artisticità e totalitarismo ed inquinamento di Trier. (Certo

anche della Vitti d'Antonioni, ad esempio, si potrebbero dire cose simili: ma si tratta, come sempre, di *quantità, gradazioni*).

Gainsbourg e Trier – due sopravvalutazioni spropositate e perverse. Molto meno non-artistici e totalitari ed inquinanti Andersson e Bergman. Perché? Perché quest'ultimi esprimono (e rispettano e considerano) la materia. Come? Non distorcendola (troppo) con effetti tecnologici o superstizioni psicologiche alla moda – che in ambienti appena un poco più acculturati sarebbero oltretutto ridicolmente *démodé*.

C'è soltanto una cosa più ridicola di parlare di Cristo nel Duemila: parlare dell'Anticristo. Trier – addirittura in ritardo rispetto alla popstar Marilyn Manson – lo fa. A riprova del suo essere una sopravvalutazione spropositata e perversa. Perché la sua opera – anche per l'ulteriore esempio appena fornito – è non-artistica totalitaria inquinante. (Si inquina letteralmente a parlare di Cristo ed Anticristo nel Duemila ...)

Abbiamo addotto fra le prove della non-artisticità di Wenders l'utilizzo da parte sua (a) di musica pop e (b) della peggiore (meno fantasiosa, più religiosa) musica pop. Trier dedica un film all'islandese Björk – per la quale valgono le medesime considerazioni che per gli irlandesi U2. In altri casi Trier si lancia nel modo più pacchiano – con Händel e Wagner – nella musica classica (artistica). Ma non per questo fa arte. Non più di quanto basti mettere Beethoven dentro uno spot televisivo per farne di questo arte. A parte la scelta di Händel e Wagner in alcune delle loro enfasi peggiori – di esasperante sinfonicità – usare musica classica o arte in un film è peggio che usarvi della musica leggera (tranne quando – come accade a Wenders – non si consideri di

fatto quest'ultima arte al pari della classica ...). Perché automaticamente fa presumere l'artisticità del film quando invece proprio dallo stridente contrasto fra l'artisticità della musica (se è artistica) e l'intrinseca non-artisticità del film – quest'ultimo ne esce distrutto. (Il più delle volte però è lo spettatore – insensibile all'arte quanto registi e produttori – ad uscirne distrutto cioè sempre più inculcato nell'illusione di aver assistito ad un'opera d'arte).

La cosa è ancora più imbarazzante – e la non-artisticità del cinema più evidente – quando all'interno del film compaiono quadri (vere opere d'arte) oppure vengono scimmiettate loro posture (come accade puntualmente a Wenders e Trier ed al cosiddetto “cinema d'autore”). In questi casi lo smacco è palpabile. Staziona nell'aria. È un confronto valevole come un colpo di ghigliottina.

In un articolo del 1989 – *In cammino verso la non-cosa*, trad. it. in *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, 2004 – Vilém Flusser sosteneva correttamente che nell'epoca, perciò secondo lui chiamata post-moderna, “la morale delle cose – produzione, possesso e accumulazione – cede a una nuova morale, all'acquisizione di godimento, di esperienze vissute, di possesso, di esperienze, di conoscenze, in breve, di informazioni. La vita, in un ambiente che diventa non-cosale, acquista una colorazione nuova: non la scarpa, ma il godimento della scarpa diventa il concreto. Non la cosalità della scarpa, ma il suo aspetto informativo è ciò che interessa. Il valore si sposta dalla cosa all'informazione: trasvalutazione di tutti i valori”. Con il cinema che sarebbe – aggiungiamo noi: riferendoci al cinema in sé in quanto platonico-idealista, e tanto più al cinema iper-platonizzante stile Wenders o Trier – una delle manifestazioni principali di questa trasvalutazione.

Tuttavia non confondiamo – come purtroppo faceva Flusser, accettando il post-moderno; anche se proponendone versioni alternative e critiche rispetto a quelle a suo avviso datesi storicamente – realtà o possibilità e *wishful thinking* od anche ideologia. E chiediamoci invece: è fisicamente possibile spostare il valore “dalla cosa all’informazione”? Forse il valore sì – se tautologicamente lo si intende come informazione. Ma altrettanto tautologicamente il passaggio dalla cosa (intesa come fisico) all’informazione (intesa come altro dal fisico) non è *fisicamente* possibile. Fisicamente infatti vi si perderebbe ciò che interessa: vale a dire il fisico stesso! E perso il fisico che cosa resta? L’informazione – si risponderà. Ma che cos’è? e che cosa vale? e dove esiste l’informazione senza il fisico? Nel metafisico, certo. Però dire “metafisico” è come dire al di là del mondo (o dell’universo fisico). È come dire quindi qualche cosa di assurdo – se per definizione l’universo fisico è il tutto (e se non è il tutto non è universo ...). È come il riferirsi a qualche cosa in aggiunta al tutto. Con il tutto – e il fisico è il tutto se l’universo è fisico – che proprio in quanto tale non è “trascendibile”.

Flusser quindi sbagliava e spianava la strada – magari suo malgrado – all’aberrazione del cinema ed all’aberrazione nell’aberrazione dei Wenders e Trier quando sosteneva – d’accordo col postmodernismo – che “le cose si sono rivelate definitivamente come non interessanti”; e che il monito husserliano di *tornare alle cose stesse* avrebbe dovuto consistere nello “scoprire i codici per emancipare se stessi e gli altri dai codici”. Codice = simbolo = Platone = antimaterialismo = assurdità. Assurdità come quella per cui l’universo non sarebbe l’universo – o che ci sarebbe qualche cosa al di là del cosmo; vale a dire al di là dell’insieme di tutte le cose.

“Emancipare se stessi e gli altri dai codici” – cioè simboli cioè Platone cioè antimaterialismo cioè assurdità – non è possibile farlo *tramite codici* (salvo una loro trattazione materialistica; del tipo di quella riservata da Caravaggio al segno pittorico). Nemmeno se si

tratta di codici nuovi od in continuo rinnovamento; secondo quanto richiesto dall'ermeneutica prima e dal postmodernismo poi; e con quest'ultimo dal massmediologo Flusser che così – nonostante quelle originalità che forse non gli sono state riconosciute abbastanza – pare riconducibile a tali posizioni di massima. Perché non è possibile tramite codici emancipare se stessi e gli altri dai codici? Perché sono i codici in quanto tali la causa della non-emancipazione o della convenzionalità – da cui il Potere (nel senso prima di Nietzsche e poi, derivativamente e troppo poco materialisticamente, di Foucault).

Gli “altri” cui fa riferimento Flusser – che pure così lucidamente ha previsto Internet – sarebbero soltanto disincarnati dialoganti. L'ambiente sociale di Flusser è antiecologico perché antimaterialista (senza materialismo niente rilevazione dell'inquinamento ...): il mondo ridotto ad una chat – come se anche le chat non fossero, in *tutti* i sensi, di carne ed ossa e *insomma* (ma anche in-divisione in-moltiplicazione in-sottrazione; cioè in-operazione qualsivoglia) materia.

Gli “altri” cui fa riferimento Flusser – o quella che abbiamo chiamato la chat disincarnata – è quanto accade nel cinema. Cioè: è quanto il cinema vorrebbe che accadesse. L'emancipazione dalla materia e l'autoreferenzialità del codice simbolo fotogramma. Insomma l'Iperuranio. Ma Nietzsche c'è già stato a castigarlo il “mondo delle idee” che da Platone giunge fino, per esempio, ad Habermas ed al suo “agire comunicativo”. Ed allora? Soltanto spingendo Nietzsche ben addentro il materialismo fino all'ecologia, “forse le cose” – come poetava Antonia Pozzi – “perdoneranno ancora”.

Ciò detto. Non bisogna assolutizzare il giudizio. Nessun giudizio. Mai. Se fosse possibile assolutizzare il giudizio – *anche solo un giudizio* – le cose sarebbero semplici. Non sarebbero complesse.

Non sarebbero ecologiche. L'ecologia sarebbe falsa. (Se l'ecologia – in questo forse coincidente con la relatività einsteiniana – è vera, le cose non esisterebbero, in presenza dell'Assoluto.) Il fatto che nemmeno di Wenders e di Trier – e del cinema – sia proprio tutto tutto da buttare conferma il fatto che Wenders Trier e il cinema – al contrario di quello che purtroppo accade – vadano buttati evitati scoraggiati il più possibile.

Explicit. Stamattina ero al lavoro e quindi all'inferno. Avevo però intorno a me un pestaggio bello. Cosa rarissima ai nostri giorni di buco dell'ozono e di audiovisivi. E mi sono posto la domanda circa la possibilità da parte della bellezza del paesaggio – e più in generale da parte di un oggetto su cui ci si concentra – di darci valore in quanto esseri umani. Darci quel valore che nessun lavoro in quanto tale ci dà e tantomeno i lavori – dall'elettricista all'impiegato – che vengono perlopiù svolti. Viceversa mi sono chiesto se dovessi per forza per avvalorarmi come essere umano dedicarmi ai simboli prodotti da altri uomini. Siano essi quelli matematici oppure alfabetici oppure pittorici oppure musicali. È la dantesca “canoscenza” insomma. È – anche – l'Illuminismo. Ed anche il per altri aspetti anti-illuminista Hegel. È. Il quale Hegel tra un paesaggio – anche il più perfetto – ed un uomo o prodotto umano – anche il più imperfetto – non aveva dubbi su ciò che fosse più realizzante per un uomo. Rispondeva un qualsivoglia uomo e/o un qualsivoglia prodotto umano. Io i dubbi invece ce li ho ancora. Ed il cinema – anche per questo inquinante anti-artistico totalitario – non può aiutarmi *a priori* a risolverli.

Tommaso Franci novembre 2014 Siena