

NOMI PROPRI

# La potenza dei nomi propri

Dall'introduzione al volume *Clint Eastwood*, a cura di Alessandro Canadè e Alessia Cervini.

di [Roberto De Gaetano](#) – 30 Maggio 2020



C'è una sola condizione per cui oggi vale la pena occuparsi di un autore, e cioè non trattarlo come tale: non farne il punto d'origine, la fonte e il principio di unificazione di un corpus testuale. È necessario ribaltare la prospettiva, e **trattare l'autore come il nome proprio di un mondo che lo sovrasta, lo eccede e lo origina**. Nomi propri come etichette di mondi singolari, irripetibili: questi sono gli autori.

Questa singolarità, misurata dalla generalità del concetto, assurge ad una potente universalità, diviene cioè *esemplare* e *paradigmatica*. I tratti singolari che compongono un mondo sotto la potenza generalizzante del concetto diventano universali. Quella che si definisce la posizione anomala di [Eastwood](#) rispetto al classico e alle forme generiche è esattamente questa: **il suo cinema è un esempio unico di conversione singolare e specifica di un immaginario classico**, e questa singolarizzazione passa per un processo di *(ri)simbolizzazione*: le forme si caricano di una forma simbolica che le sottrae al loro carattere immaginario, e alla declinazione ludica che questo assume nella contemporaneità (Tarantino).

Se pensiamo al motivo della vendetta, centrale da sempre nel cinema americano, che ne evidenzia il fondamento tragico, vediamo come la vendetta in Tarantino (*Kill Bill*) diviene il motore che alimenta in forma anche pretestuosa un pirotecnico intreccio di immaginari; in Eastwood invece tira in ballo la dimensione tragica dell'esistenza, cioè l'aspirazione mortifera del soggetto da parte di un passato traumatico al quale non riesce a sottrarsi, e dal quale potrebbe uscire solo riaprendo il tempo con la scelta di perdonare (*Invictus*) o di sacrificarsi (*Gran Torino*). Le storie di vendetta perseguita, riuscita, mancata, trascesa, non esibiscono solo l'immaginario "eroico" di chi, ignorando la legge, prova vanamente a ripristinare un equilibrio infranto, ma concernono la possibilità del costituirsi o meno di un'esperienza e dunque di un cambiamento, a partire dall'adesione o dal rifiuto di un atto ritorsivo da parte del soggetto (*Mystic River*, *Gran Torino*).

Il fondamentale processo di iscrizione simbolica dell'immaginario classico che compie Eastwood lo colloca in una posizione unica nel panorama contemporaneo: nessun flirtaggio con i dispositivi di frammentazione ludica delle forme, contaminazioni ed effetti-specchio, ma una composizione che costruisce (perlomeno a partire da *Gli spietati*, ma con alcuni grandi esempi anche precedenti) un mondo dove immagine e azione sono sempre orientate ad esercitare tutto il loro peso simbolico nell'affermazione di una verità.

Ora, **la verità in Eastwood è sempre la verità del soggetto**, che messo in situazioni eccezionali ha la possibilità di perdersi o ritrovarsi. In fondo Eastwood non fa film sull'America (a parte il fatto che ogni grande film americano è sempre anche un film sull'America) ma lascia emergere con una forza unica come l'America contenga in forma radicale – nei suoi valori, nelle sue pratiche di vita, nei suoi sogni – forme e condizioni, naturali e storiche, per cui un soggetto possa divenire tale, cioè realizzarsi, e dunque anche perdersi (dietro ogni perdita c'è comunque la possibilità di una ripresa), o – il che è notevolmente peggio – rinunciare a tutto questo e smarrirsi in una deriva ipermoderna e consumistica.

Detto altrimenti, *Mystic River* o *Gran Torino* sono storie americane, ma non film sull'America, cioè ci dicono di come la giovane nazione americana, saltando le complesse forme di mediazione che regolano la vita sociale, ponga i soggetti alla *prova dell'azione*, e dunque in situazioni più vicine alla tragicità della *condizione umana*, che più che con il carattere formale della legge (che non ha rilievo in Eastwood), vengono a rapportarsi con la presenza di una regola, la necessità di una scelta, il carattere selettivo dell'"adozione" e dell'"amicizia", quello fondativo della "perseveranza" e via dicendo. **L'unicità dell'opera eastwoodiana è quella di mettere in immagine il processo**

**che iscrive nella generalità di una situazione la singolarità di un processo.**

Questo processo, attivato da un evento traumatico o felice, definisce la verità di un soggetto nei confronti di se stesso e di chi gli sta intorno. Da *Million Dollar Baby* a *Gran Torino*, da *Changeling* a *Hereafter* non è in gioco null'altro che il percorso di un soggetto che nella *solitudine* o nell'incontro con *l'altro* cerca la strada che trasformi la sua singolarità contingente in qualcosa di universale, che per effetto di una scelta trascenda la condizione umana ferita, dolorosa e smarrita, e diventi tale, affermando una fedeltà irrinunciabile a se stesso e al proprio desiderio. L'incontro della boxeur e dell'allenatore, del vecchio operaio e del giovane ragazzo orientale, della giornalista francese e del veggente americano sono le occasioni esemplari che permettono ad un soggetto di scoprire se stesso attraverso il riconoscimento dell'altro: **realizzarsi o redimersi, riscattando il presente e il passato (proprio e dell'altro) e aprendo il futuro.** L'alternativa a questo è l'assoggettamento abbruttito ai dispositivi di potere che si fondano sulla violenza, esercitata su se stessi e sull'altro (*Potere assoluto*, J. Edgar), anche nelle forme di riconoscimento coatto (*Changeling*), o di costruzione paranoica del nemico (ancora J. Edgar).

La singolarità contingente dell'incontro (*quello e non altri*, con un nome proprio e non comune) diventa occasione per far emergere la verità in un soggetto, che esclude ogni peregrinazione consumistica nel regno delle equivalenze generalizzate e degli oggetti intercambiabili. "Sei tu che io voglio" dice la pugile Maggie a Frankie: vuole un nome proprio e non un allenatore quale che sia, un "padre" e non semplicemente un agente che possa rispondere ad una mera logica di interessi.

Nessuna economia dei corpi in Eastwood, semmai la loro restituzione come spirito, "fantasma": il fantasmio-Casper che nel finale di *Un mondo perfetto* fa di Butch il padre che entrambi non hanno mai avuto. La cartolina dell'Alaska, dove risiede il padre di Butch, diventa segno del potere di alienazione immaginaria dell'"iconico" in cui si iscrive la mancanza. Un luogo viene ad essere l'"incarnazione" di un'assenza, come il fiene-lavacro di *Mystic River* o il nulla dove scompare il Frankie di *Million Dollar Baby*.

Il cinema di Eastwood costituisce un esempio unico nella contemporaneità, e nel cinema americano, perché si colloca al di là di ogni adesione al carattere ludico, citazionista, frammentario del cinema postmoderno, e di ogni visione critica e apocalittica sul presente. Eastwood in un esercizio di tessitura simbolica dell'immaginario classico, che ne spiega il suo essere "inattuale", ci fa vedere all'opera il costituirsi o il dissolversi di un soggetto alle prese con la vita colta nei momenti che *mettono alla prova*, e dunque che mettono in condizione il soggetto di cambiare o

perdersi (fino a morire). La solitudine dell'eroe eastwoodiano non è altro che la condizione per far emergere, nella frattura con la situazione, la verità possibile di un soggetto, anche nel rapporto con l'altro (amicizia, amore, odio). **Questa verità è quanto di più contrario alla circolazione e allo scambio indifferente della modernità "liquida", anzi vi si oppone fortemente** (come in *Gran Torino* fa Walt nei confronti di figli e nipoti naturali).

Un cinema che diviene paradigmatico per il modo in cui, collocato all'interno del sistema hollywoodiano, riesce a svuotarne l'interna dimensione immaginaria e seduttiva a cui si dispone l'azione ridotta a cliché (e ancora presente negli esempi meno felici del suo primo cinema), per affermarne una pienamente veritativa: non c'è azione che non metta in gioco la totalità del soggetto e la sua verità, quando quest'ultimo si trova nella condizione di rispondere ad un evento eccezionale. E non c'è lavoro della forma che non debba corrispondere a tale esigenza di verità.

Non c'è violenza in Eastwood che non risponda ad una qualche sacralità, alla determinazione di un senso (traumatico o meno) dell'esistenza, l'affermazione del quale contrasta spesso con la vita, con la continuità indifferente del vivere (*Million Dollar Baby*); con l'eccezione della violenza anonima, impersonale e abbrutente dei dispositivi di potere, nella costruzione del nemico, nel suo controllo attraverso l'archiviazione segreta di dati (*J. Edgar*). **Vendetta, sacrificio, scelta, morte sono i tanti motivi di una costellazione del "tragico" come dimensione propria della condizione umana**, che non rinuncia a sfidare con l'azione la naturalità del vivente e della posizione (sociale) assegnata per una reinvenzione e un riscatto della vita in nome di un senso ad essa assegnabile (*Million Dollar Baby, Gran Torino, Hereafter*).

Un esempio, dunque, Eastwood, di una profonda tradizione, che va ben oltre il cinema e che trova nell'azione (gli *acta*), i rischi che implica e il peso simbolico che l'accompagna, la via maestra di resistenza ai *data* della natura e dei dispositivi sociali. E che indica perciò stesso una via alternativa, anche di carattere politico, all'azzeramento contemporaneo del soggetto, smarrito nella "liquidità" delle relazioni o nelle risposte puramente operative e automatizzate ai dispositivi.

Il cinema di Eastwood (forse con la sola eccezione di *J. Edgar*) ruota tutto intorno al potere trasformativo di un evento singolare (incontro d'amore, *I ponti di Madison County*; violenza originaria, *Mystic River*; battaglia decisiva, *Flags of Our Fathers, Lettere da Iwo Jima*) sulla vita di un soggetto, per il modo in cui lo pone a decidere di se stesso e dunque ad universalizzarsi. **La forza del suo cinema sta dunque nel mettere in immagine situazioni che, attraversate e segnate da eventi (incontri o traumi),**

**assurgono ad esemplarità e paradigmaticità, trasformando l'identità (problematica) di un individuo determinato nell'universalità di un soggetto**, la posizione minoritaria, marginale, isolata del primo nella potenza del desiderio, della scelta e della fedeltà del secondo.

È intorno ai *nomi propri*, presi come *esempi* (e non nell'ipotetica e rassicurante identità autoriale), che è possibile costruire un campo di discorsività nuovo, in cui il cinema diviene luogo di esperienza e di pensiero, che riguarda profondamente le nostre esistenze.

Alessandro Canadè, Alessia Cervini, a cura di, [Clint Eastwood](#), Pellegrini, Cosenza 2012.