

La trasparenza che nasconde

Un estratto dalla conversazione con Jean-Louis Comolli in "Fata Morgana" n.3, "Trasparenza".

di [Bruno Roberti](#) – 18 Giugno 2022



Partirei da una tua considerazione: tu citi spesso Bazin a proposito dell'idea che una inquadratura è anche un "nascondiglio", inquadrare significa anche nascondere: «Le cadre est un cache». Se esiste uno schermo che nasconde, o, come tu dici in *Vedere e potere*, l'idea di schermo è qualcosa che contemporaneamente espone e nasconde, che cos'è diventato per te oggi questo rapporto tra mostrare e nascondere? Che cos'è la pratica del "fuori campo", una pratica precipuamente cinematografica, su cui peraltro tu hai molto lavorato?

Bazin ha detto appunto «*le cadre est un cache*», definizione paradossale ma molto ricca, molto fertile che circoscrive il cinema nella sua epifania, fin dalla nascita. Il ruolo del non-visibile è più importante di quello del visibile. A differenza della fotografia, nell'inquadratura cinematografica il movimento *agisce*. Ciò vuol dire che dei corpi, delle figure, delle automobili, dei cavalli, tutto ciò che si muove, può entrare nell'inquadratura

e diventare visibile e uscire dall'inquadratura e diventare invisibile. Si tratta di ciò che alcuni teorici definiscono *erotizzazione* dei bordi dell'inquadratura. **I bordi del campo, del quadro, dello schermo sono eccitati perché soggetti a una continua apparizione-sparizione, entrata-uscita. Ciò implica una logica binaria che è vicina a una logica pulsionale. La pulsione funziona sull'apertura-chiusura.**

Anche in rapporto alla luce, apertura-chiusura dell'obiettivo o dell'otturatore .

Sì, è sempre un entrare-uscire, apparire-scompare, quando diciamo questo impliciamo necessariamente il fatto che la parte visibile è potenzialmente invisibile, e viceversa, e l'articolazione delle due cose *realizza* l'inquadratura cinematografica. Tutto ciò che non è visibile lo può diventare, e tutto ciò che è reso visibile può diventare invisibile. Dunque la funzione *cache* del *cadre* è un modo per definire ciò che è esattamente l'inquadrare cinematografico. Ed è precisamente ciò che appare, la porzione di visibile che è inquadrata all'interno di una porzione più grande che è non-visibile ma che potenzialmente può diventare visibile. Il fuori campo è, al tempo stesso, il "divenuto" e il "divenire", cioè del tempo.

Ciò che è interessante è che il cinema stesso può essere definito (e definisce) *il potenzialmente-visibile che è il potenzialmente-invisibile*. Quindi **il cinema articola, lavora, per così dire, riformula ciò che possiamo chiamare il "campo generale della visibilità", in cui si introduce un *fattore di invisibilità*, ciò che altri modi di rappresentazione non introducono, ecco perché il cinema è assolutamente innovativo**. Succede, con il cinema, qualcosa che attiene alla trasformazione interna della visibilità nel suo potenziale "divenire", lavorato dall'invisibile.

Il "campo del visibile", che è lavorato dall'invisibile, contiene in sé un'attesa, una possibilità implicita *che qualcosa cambi*, che succeda qualcosa che riguardi il passaggio dall'invisibile al visibile, e viceversa. Il cinema radicalizza questo processo perché introduce un invisibile *in stato di potenza*, attivo. Si tratta di un'attivazione dell'invisibilità all'interno del "campo del visibile". Ciò è appunto l'*apporto* del cinema. Riattivare l'invisibile in attesa, o che viene atteso, formularlo spazialmente e temporalmente. Quando diciamo questo, introduciamo già qualcosa di importante. Ma **la definizione baziniana di *cadre* come *cache* implica anche qualcosa di più e cioè che il cinema possa rendere *percettibile* esattamente ciò che non è inquadrato. Ciò che senza la nozione di inquadratura cinematografica resterebbe impercettibile. Ciò**

comporta appunto che una porzione del campo visibile *diventa percettibile come non-visibile*. C'è allora una modificazione profonda del "campo del visibile" con l'avvento del cinema.

In questo senso il fuori campo pittorico, privo di movimento, fisso, in quanto tale resta indefinito.

Sì, non è definito, e insieme non è *definibile*. Solo recentemente nella storia della pittura, attraverso un sistema di *décadrage*, di uscita dal quadro, di *disinquadratura*, gli artisti hanno manifestato un "desiderio di fuori campo", ma questo desiderio quando viene attuato dall'artista, rimane statico, non è suscettibile di una "invasione di campo" in divenire. Vorrei aggiungere che **il fuori campo cinematografico si attiva in termini narrativi, la narratività cinematografica è legata all'esistenza di questo fuori campo. Ciò che non è arrivato, ciò che è già arrivato, ciò che deve aver luogo, ciò che ha già avuto luogo: termini narrativi**. Ogni volta il fuori campo diventa, via via, una minaccia o una promessa. Qualcosa può succedere. Non sappiamo se sarà mortale o salvifica, ma questa possibilità è inscritta nel fuori campo. Il fuori campo attiva la possibilità di ciò che *sta per succedere*. Per parafrasare Derrida, in questo senso, il fuori campo è portatore di un a-venire, della possibilità di una *imminenza*. Qualcosa è *prossimo*, si avvicina, e questa prossimità è *inclusa* nel fuori campo. Non include un futuro assoluto ma qualcosa di *prossimo*, di legato all'inquadratura, di limitrofo, vicino ai bordi, che può entrare in ogni momento.

Qualcosa in "avvenire", il fuori campo sarebbe l'"imminente".

Qualcosa che è "in prossimità" ed è questa prossimità che implica la dimensione narrativa. Se fosse qualcosa di lontano non ci sarebbe dimensione narrativa. Da un lato la dimensione dell'ellissi che può "allontanare" la narrazione, dall'altra quella del raccordo che fa fluire la narrazione. Qualcosa che dà continuità, dell'ordine della successione, dell'ordine del *récit*.

Veniamo alla questione della "trasparenza", una questione che ti appartiene ed è connessa a questo discorso. È possibile secondo te dire che esiste una "buona" e una "cattiva" trasparenza (come in Hegel c'è un "buon" e un "cattivo" infinito)? Tu dici che il dispositivo cinematografico

"implica" un filtro, cioè la restituzione del reale come fantasmatico, come un "altro" reale. Uno schermo trasparente si interpone tra l'occhio e il reale, qualcosa perviene al nostro sguardo attraverso uno schermo, un diaframma trasparente, un filtro invisibile. Questa sarebbe una buona trasparenza? Una trasparenza implicita nel rapporto tra visibile e invisibile. Esiste una cattiva trasparenza che implica invece un "tutto visibile", senza resto, l'impossibilità che resti qualcosa al di fuori del visibile. In Vedere e potere tu definisci ciò la «saturazione del sociale», l'ipervisibile. Nel cinema "resterebbe" un rapporto continuo tra visibile e invisibile. In che senso secondo te il filtro, la trasparenza, può essere una "buona" trasparenza, cioè può "permettere" la visione?

Non so fino a che punto, seguendo il tuo ragionamento, si può parlare di buona e cattiva trasparenza. Mi sembra che ci sia una determinazione storica che fa funzionare oggi la nozione generale di trasparenza. La metafora della trasparenza oggi si può collocare e trasferire su tutta una serie di piani. Risulta quindi difficile preservare un concetto di trasparenza cinematografica, dal momento che questo concetto è inserito in una rete di significazioni storiche, che fa sì che la trasparenza sia diventata un termine politico, e questa accezione politica non era necessariamente presente agli albori del cinema, e forse nemmeno all'epoca in cui i "macmahoniani" parlavano di "messinscena trasparente".

Per i critici dei "Cahiers", allora, la "buona trasparenza" della messinscena hollywoodiana nascondeva qualcosa.

Appunto la messinscena. La messinscena era nascosta, lo era proprio perché trasparente. **Oggi il termine "trasparenza" non può limitarsi all'aspetto tecnico-stilistico, ma va rimesso in circolazione nell'ambito di una polisemia, di un insieme polisemico del termine "trasparenza"**. Qualcuno ad esempio ha detto *glasnost*, e ciò ha a che fare con la storia.

C'è un tasso storico-politico del termine.

Non lo si può più isolare. Ed è molto interessante perché dimostra come il linguaggio è preso nelle maglie della storia, non è innocente, è implicato. Tra la fine degli anni

settanta e la metà degli anni ottanta, in questo senso l'estrema sinistra subisce un crollo, va in crisi, e si installa la potenza dei media. Assieme a ciò si consolida la pretesa che tutto sia accessibile. E nel *tutto accessibile* c'è la pretesa che tutto sia visibile. Parallelamente a ciò emerge la nozione di trasparenza. La trasparenza diventa una parola d'ordine mediatica. I media si impadroniscono della nozione di trasparenza. **Il "quarto potere" dei media è connesso alla possibilità di desiderare, immaginare, fabbricare un tutto trasparente, i media assumono la funzione di svelare ciò che è nascosto. Pretesa di "dire la verità" contrapposta al gioco delle finzioni, delle menzogne.** Ciò diventa fideistico, il "credo" dei media, o la loro *credenza*. Il motivo della trasparenza diventa un motivo ideologico. Di questo si fa carico la classe politica in generale. Per cui la *necessità* della trasparenza diventa un inganno. Evidentemente niente è diventato trasparente, e questa *fissazione* della trasparenza instaura il falso, la trasparenza è l'inganno, il trasparente è il falso. Evidentemente, come sempre, il *segreto* è ben custodito. La trasparenza diventa un atto di fede, una *credenza*, una superstizione. In realtà niente è trasparente. Dunque si tratta di una trasparenza *proiettata*. Si tratta di immaginario, di fantasmizzazione. Si è indotti a fare un collegamento storico. Gli utopisti, tra XVIII e XIX secolo, avevano immaginato la "casa di cristallo". Una casa trasparente, un'abitazione dalle pareti di vetro.

E insieme si elaborò il luogo del "panottico".

Sì, ma sul "panottico" si è molto lavorato. Si è meno pensato alla "casa di cristallo".

Ciò è connesso anche alle Esposizioni Universali.

Sì, in quel caso è il "palazzo di cristallo", è il mercato, la *fantasmagoria delle merci*. Il concetto del tutto-esposto, l'*esposizione* appunto universalizzata. La "casa di cristallo" per gli utopisti equivale a dire: se le mura degli interni familiari diventano trasparenti tutti possono vedere quello che succede nel privato della famiglia, con i suoi orrori. Dagli Atridi a Shakespeare la famiglia è sempre stato il *foyer* degli orrori, il nido di criminali. L'utopia sosteneva che se questi orrori fossero stati mostrati rendendone trasparente il luogo, allora il vizio sarebbe sparito. Tutto sarebbe stato sovraesposto, esibito allo sguardo del pubblico. Tutto sarebbe stato sotto lo sguardo di tutti, per cui le turpitudini non avrebbero avuto più senso: è la televisione! La logica stessa del *Panopticon*, però applicata alla famiglia, il nucleo familiare esposto agli occhi di tutti.

Questo sapere di essere osservati, per gli utopisti implica che la famiglia "recita" il non-vizio, o un vizio sottoposto a osservazione: sapendo di essere guardati, il vizio scompare proprio perché viene in qualche modo nascosto, dissimulato. L'ipervisibilità implica una recita di "nascondimento", nella stessa nozione di trasparenza "politica" risiede l'idea di nascondimento, quindi di dissimulazione.

Ciò viene da molto lontano, dalle radici del pensiero umano, c'è un legame tra *segreto* e *orrore*. **Il segreto è il luogo dell'orrore, o l'orrore è il luogo del segreto. È un nesso che ci attraversa da sempre, e che la psicanalisi ha esplicitato.**

È anche la tragedia greca. Nel tragico l'orrore è il fuori campo, il delitto fuori scena..

C'è un nodo segreto-orrore. Nella modernità con una mossa ideologica, togliendo dal campo il segreto si pensa di eliminare l'orrore. C'è uno schema ideologico che suppone il fatto che sia possibile una società senza orrore. Da quel momento in poi la stessa nozione di società cessa di implicare il segreto e l'orrore. Gli utopisti hanno introdotto una nozione politica di trasparenza. È esplicitamente programmata nella città ideale di William Morris.

Una società senza segreto e senza orrore è impossibile, in ciò sta il progetto utopico.

Mi sembra che la *costruzione di una società* si fondi necessariamente su una parte di orrore, parte che deve essere scongiurata, e l'orrore respinto. Si vedano Freud e Girard, ma anche Foucault.

Eppure questa idea utopica, appunto spinta all'estremo, dà luogo a una idea di totalitarismo.

Sì, ci sono diversi utopisti. A fine Ottocento, Cabet. Ma all'inizio del XX secolo c'è William Morris: in *News from Nowhere* c'è un modello di società trasparente, tutti vedono tutti.

L'organizzazione politica sottostà alla visibilità, alla sorveglianza. Il concetto del *sorvegliare*, certo, rimanda a Foucault, ma oggi rimanda anche alle telecamere di *sorveglianza* che sono dovunque.

Tu dici allora che non si può distinguere tra "buona" e "cattiva" trasparenza, perché da un principio di trasparenza utopica di buone intenzioni può scaturire il vero orrore.

Oltre al disgelarsi dell'orrore nascosto c'è il fatto che l'orrore è nel mostrare stesso. C'è una contraddizione ancora attiva, una composizione di contrari tra l'orrore di vedere e il desiderio di vedere l'orrore. Il visibile è il luogo dell'adattamento al mondo, del suo possibile addomesticamento, della sua *rassicurazione*. Allo stesso tempo, **il desiderio di vedere (la pulsione scopica) è affascinata dalla trasgressione dei limiti del visibile, l'immostrabile, l'insopportabile: tutto questo è la storia dell'occhio. La storia del desiderio come ciò che si consuma di fronte all'evanescenza del suo oggetto.**

L'orrore è il mostrare. Nel tuo libro *Vedere e potere*, in uno scritto a proposito del festival "Cinema du réel", tu definisci la nozione di «cinemostro». In fondo il mostruoso e il mostrare sono solidali, c'è una "mostruosità" del cinema che risiede nella "question Lumière" e nella "question Méliès" messe insieme. Tu sostieni che in fondo ciò risiede nella stessa origine del cinema, nella sua epifania. Le operaie che escono dalla fabbrica dei Lumière sono delle belle addormentate che come nella favola vengono risvegliate, si può dire allo stesso modo che lo choc del treno che arriva alla stazione è come l'apparizione di un drago, un'idea del cinema che nella sua stessa origine contiene il mostruoso, l'orrore dell'apparire, quello che viene presupposto è un sogno. Tu dici che c'è una data per l'invenzione, ma prima dell'invenzione "senza futuro" del cinema, c'è un sogno. Questo sogno ha a che fare con le favole, con i mostri, con i fantasmi. La "mostrazione" del cinematografo diventa gioco dell'immaginario. Allora quando tu definisci questa "ibridazione", anche tra documentario e finzione, come qualcosa di fertile, nello stesso tempo dici che vi è implicata una "zona d'ombra": è precisamente quello che impedisce che l'orrore sia tutto visibile, ciò che, nella catarsi tragica ad esempio, corrisponde all'interdizione al mostrare l'orrore.

Il problema del cinema è la contraddizione tra la sua artificialità estrema – tra tutte le arti il cinema è la più *macchinale* e artificiale – e la naturalizzazione che lo sguardo e l’ascolto umano vanno proiettando sul fenomeno cinematografico, in modo che l’artificialità è naturalizzata dallo spettatore. Lo sguardo o la coscienza *non vuole vedere* l’artificio. Dunque la questione della trasparenza si pone al livello del *desiderio* di innocenza dello spettatore. Lo spettatore *desidera* che l’artificio non prenda parte al gioco, e quindi non vuole vedere il trucco, l’inganno. Alle origini del cinema il trucco era esibito, era visibile, oggi di meno, ma fino a una certa epoca del cinema l’effetto speciale *si vedeva*. È un processo di *de-negazione*: so bene che c’è un trucco ma faccio come se non lo vedessi, rifiuto di vederlo. È un “credo” che risiede nella trasparenza.

Un patto di credenza.

Appunto la *credenza*, ciò è molto importante perché determina delle implicazioni politiche. Nella misura in cui la *coscienza dell’artificio* è una coscienza politica, lo è sempre. E il rifiuto di considerare che l’artificio esiste è un rifiuto che evidentemente ha un senso politico. Quando dico *politico* mi riferisco evidentemente alla storia. Ma posso a ben ragione riferirmi anche alla teologia. Perché la coscienza dell’artificio appartiene anche al “dio che fabbrica”, *deus artifex*, e d’altra parte si ha l’idea della creazione come un’opera intoccabile, incorruttibile. E dunque l’uomo ha un posto che non è quello dell’attore, ma quello del *soggetto*, nel senso dell’essere soggetto a qualcosa, sottomesso, implicato e giocato su un piano di creazione. Allora **per lo spettatore cinematografico la questione della de-negazione è centrale. Lo spettatore è ripartito, diviso fra una certa coscienza dell’artificio e il desiderio di “credere”, di “non vedere”. Un desiderio della “purezza del mondo”, dell’“innocenza del mondo”, un desiderio di “autocreazione”.** C’è un clivaggio spettatoriale. L’autore non c’è, la creazione si fa da sé, c’è il rifiuto della manipolazione. Lo stesso Rossellini diceva “io non dimostro, io mostro”, ma diceva anche “Le cose esistono: perché manipolarle?” affermando una “trasparenza” del cinema. Questo è straordinario perché Rossellini è un manipolatore straordinario, un fabbricatore di cinema. Se la macchina da presa è là, allora si determina “in faccia” al reale una sua trasformazione, la presenza stessa di una ripresa determina un set, una messa in scena. L’*automessinscena* diventa un rituale in atto alla doppia potenza che si manifesta al livello della presenza della macchina da presa, che viene implicata in un gioco rituale, ad esempio nel documentario antropologico.

La trasparenza della macchina da presa, perciò, non è mai innocente ma è sempre desiderante, a partire dalla coscienza della messa in gioco,

dell'artificialità naturalizzata dagli sguardi-ascolti implicati.

È lo spettatore che è preso in questa contraddizione del cinema. Se, rossellinamente, possiamo dire "le cose esistono perché manipolarle?" possiamo rispondere, altrettanto rossellinamente, "so bene che tutto è falso ma allo stesso tempo *io credo che sia vero*", è questo atto che fa diventare vero il falso sotto il mio sguardo, è l'atto reso possibile dal cinema, è l'atto del cinema. Il cinema allora è l'esaltazione della dimensione soggettiva. Il soggetto-spettatore è sottoposto a un clivaggio tra due bordi estremi.

Uno spettatore dimidiato, più che dimezzato.

Certo, tra un "sì, tutto è falso" e un "sì, tutto è vero". Ma lo spettatore le tiene insieme queste due proposizioni, ne fa una conciliazione impossibile. Lo spettatore cinematografico accetta la contraddizione, è un *credente tollerante*.

Un possibile impossibile. In questo senso viene messa in atto secondo te, quella che Francesco Casetti nel suo libro *L'occhio del Novecento* definisce una «negoziatura» implicita nel cinema. Negoziatura tra vero e falso in questo caso. Ma la questione, tra Rouch e Rossellini, è anche se questa negoziatura, questa compossibilità, sia implicita nello stesso dispositivo del cinema o nello stesso sguardo dello spettatore.

La si ritrova dalle due parti: molti cineasti filmano *nella* de-negazione, e lo spettatore è sempre implicato in questa de-negazione. Ciò è molto interessante perché è come se nel dispositivo, nello stesso *gesto cinematografico* ci sia un potere di *rigetto*, che rifiuta la coscienza del gesto. Si può dire che il principio dell'*illusione* cinematografica, l'illusione del movimento, è abbastanza potente per *rigettare* al di fuori di sé ogni coscienza della propria fabbricazione. Ma evidentemente anche se al di fuori questa coscienza è sempre là, l'analisi persiste nella sintesi, non scompare.

E dalla parte dello spettatore?

Il desiderio d'illusione è più forte del desiderio di verità. Ciò è vero anche a livello

sociale, non soltanto riguardo al cinema. L'unica differenza è che riguardo al cinema, questo desiderio di illusione non può stare da solo, è sempre articolato sotto la forma della de-negazione, articolato nella coscienza dell'artificio: "Lo so ma ci credo". **L'esperienza cinematografica è l'articolazione dei due bordi, la coscienza e la credenza, l'illusione e la verità, l'artificio e la naturalizzazione di esso. Nella vita reale non c'è articolazione nei due lati, spesso viviamo nell'illusione e non lo sappiamo.** Perciò il motivo della trasparenza è *inscritto*, è inscritta l'idea che l'illusione non è un'illusione, e che quindi vediamo le cose *veramente*, questa è la menzogna fondamentale. Evidentemente perché non vediamo le cose veramente e permaniamo nell'illusione senza saperlo, e senza *poterlo* sapere. Dunque nel motivo della trasparenza è inscritta l'intimidazione della coscienza che sarebbe precisamente l'accettare un lavoro di svelamento. Ciò che è in gioco è il fatto che, direi, che riguardo al motivo della trasparenza, siamo nell'immediatezza, ma riguardo al motivo del *vedere* siamo nel processo. Immediatamente noi non vediamo, vedere è un lavoro, un processo di lavoro.

La trasparenza fa a meno del lavoro, nega un lavoro del vedere.

Un lavoro che è un processo di presa di coscienza. Il cinema permette invece di fare questo cammino, di percorrere questo processo. La proiezione cinematografica è l'esperienza di un *ri-apprendere* a vedere, re-imparare a vedere.

Jean-Louis Comolli, Skikda 30 luglio 1941 – Parigi 19 maggio 2022.