www.ec-aiss.it
Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)
© EIC - tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Metafisica del design: il senso degli oggetti in De Chirico, Kiarostami, Ozu

Massimo Leone

"Jedes Landschaftsbild ist ein Seelenzustand"[1]
(Henri-Frédéric Amiel[2], *Journal intime*, 10 febbraio 1846)

1. Introduzione: follia e semiosi

Giorgio De Chirico[3] fu non solo artista ma anche teorico dell'arte[4]. Il breve saggio "Sull'arte metafisica", pubblicato nel 1919 nella rivista *Valori plastici*[5], contiene un brano sul binomio costituito da arte e follia. De Chirico vi respinge i clichés romantici su insania mentale e creatività e vi precisa invece, contro ogni malinteso, il significato della locuzione "astrazione metafisica":

> Che la pazzia sia un fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d'arte ciò è una verità d'assioma.
> Schopenhauer definisce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d'acume che infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa.
> Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la catena dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà, si spezzi il filo di una tale collana, chissà *come* vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena?
>
> (De Chirico 1919, p. 16)

[1] "Ogni paesaggio è uno stato dell'anima"; traduzione nostra.

[2] Ginevra, 27 settembre 1821 – 11 maggio 1881.

[3] Volo, 10 luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978.

[4] La bibliografia su Giorgio De Chirico è molto vasta; anche quella sulla sua attività di scrittore e teorico dell'arte è assai estesa; per un'introduzione, si legga Fagiolo dell'Arco 1984, p. 7; su *Ebdòmero*, cfr Migliore 2008.

[5] Rivista di critica d'arte e cultura fondata a Roma nel 1918 dal pittore e collezionista Mario Broglio (Piacenza, 1891 – San Michele di Moriano, 1948). Dedicata all'elaborazione e alla diffusione delle idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d'avanguardia europea, la rivista fu pubblicata dal 1918 al 1922.

De Chirico prende le mosse da uno dei filosofi più amati, Arthur Schopenhauer[6], di cui il pittore aveva letto e assorbito i libri durante gli anni della formazione tedesca. Il folle è colui il quale ha perso la memoria. Tuttavia, la memoria qui non è quella che gli psicologi definiscono "a lungo termine", ove si depositano immagini e sensazioni di certi episodi della vita. Al contrario, con riferimento a Schopenhauer, De Chirico allude a una memoria eminentemente "semiotica", la quale permette agli esseri umani di collegare i segni fra loro in una catena – la metafora è dello stesso De Chirico – che la semiotica di Peirce avrebbe definito "semiosi illimitata"[7] (Peirce 1982-2000).
Parafrasando Peirce, per De Chirico l'uomo che ha perduto la memoria – il folle oblioso – è dunque colui i cui "abiti semiotici" sono stati infranti. È in virtù di questi abiti, infatti, che, entrati in una stanza – quella in cui abitualmente si vive, per esempio – non si rimane stupiti della gabbia appesa al soffitto, dei dipinti alle pareti, dei libri nella biblioteca. Essi ci sono familiari perché attivano nella memoria, attraverso la percezione, percorsi di senso visitati mille volte, ove non si manifesta senso nuovo alcuno.
Tuttavia, continua De Chirico, che s'immagini di perdere tutto d'un colpo questa memoria semiotica profonda in cui, come nel concetto di enciclopedia di Umberto Eco (1975), alcuni segni si legano ad altri per costituire il tessuto delle conoscenze sul mondo: ci si troverebbe all'improvviso proiettati in uno spazio nuovo, di fronte al quale, suggerisce De Chirico, la prima reazione sarebbe più emotiva che cognitiva. L'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca: quale stupore innanzi a questo senso inusitato, quale terrore, una volta che si siano smarriti i percorsi di conoscenza cui si è abituati! E poi, scrive De Chirico, quale dolcezza al contempo, quale sollievo!
È agevole comprendere perché mai, dinanzi a un mondo che si sia obliato, si provi stupore, o addirittura terrore. È invece più complicato capire ciò che De Chirico sceglie come punto finale delle reazioni emotive dinanzi alla scena ignota: per quale ragione si dovrebbe sentire dolcezza, o persino sollievo? Secondo De Chirico – seguìto in ciò, sia pure con diverse sfumature, dagli altri protagonisti e teorici della medesima corrente artistica – il nucleo dell'arte metafisica non consiste nella volontà di rappresentare una realtà *altra* rispetto a quella che si esperisce tutti i giorni, una realtà soprannaturale separata da quella fisica delle cose. Al contrario, ogni sforzo dell'arte metafisica, massime della pittura, mira a recuperare, contro le spiritualizzazioni medievali (Savinio 1921), *il senso aristotelico* del termine "metafisica" (ciò che è oltre la fisica). L'artista metafisico vuole afferrare una realtà altra non oltrepassando le cose ma discoprendone il segreto intimo attraverso lo sguardo e la rappresentazione. La divergenza con il punto di vista surrealista è netta. Essa spiega, almeno in parte, la polemica di De Chirico contro questo movimento artistico, alle cui fasi iniziali tuttavia egli si era legato, ispirandole: l'arte metafisica non si situa *sopra* la realtà ma *di là da* essa. Essa non costruisce una realtà alternativa a quella della vita ma una vita alternativa della realtà.
Così De Chirico chiude le sue osservazioni su arte e pazzia:

> La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott'un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio.
>
> (De Chirico 1919, p. 16)

La metafora dei raggi X è rivelatrice: lungi dallo spiritualizzare la realtà, essi l'investigano in maniera scientifica, disvelandone strati invisibili all'occhio umano. Allo stesso modo, lo sguardo dell'artista metafisico non inventa una sur-realtà ma scopre un aspetto nascosto, segreto della realtà medesima.

[6] Danzica, 22 febbraio 1788 – Francoforte sul Meno, 21 settembre 1860. Sul rapporto fra De Chirico e Schopenhauer, si legga Davies 1983.

[7] In Peirce, la semiosi illimitata si genera in quanto ogni segno è costituito dalla relazione tra un representamen e un oggetto attraverso un interpretante che è a sua volta un altro segno, e così via all'infinito sino all'istituirsi di un interpretante logico finale e dunque di un abito interpretativo.

Qui un'aria di famiglia si delinea tra questo sguardo metafisico e il *priem ostranenie* (остранение) dei formalisti russi (Shklovsky 1917), in seguito reinterpretato dalla poetica brechtiana del *Verfremdungseffekt* (Crawford 1984). Tuttavia, il raccostamento sarebbe precipitoso: l'arte metafisica non cerca semplicemente di sviluppare una prospettiva inusuale o un punto di vista alternativo, ma di cambiare i processi attraverso i quali la memoria interviene nella decodifica del reale: lo sguardo dell'arte metafisica non è straniante per ciò che esso vede o per il modo di guardarlo, ma a causa di un mutamento nello statuto della memoria che sottende l'azione del guardare. È proprio sovvertendo i legami che permettono ai segni di concatenarsi nella semiosi – legami depositati nella memoria di ciascuno – che si può pervenire a ciò che De Chirico definisce i "segni eterni". Ecco il passaggio in cui De Chirico li descrive:

> Ricordo la strana e profonda impressione che mi fece da bambino una figura vista in un vecchio libro che portava il titolo "*La Terra prima del diluvio*".
> La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'*assenza umana* nell'aspetto metafisico. Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare: solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi-morti; la seconda vita delle *nature-morte*, natura-morta presa nel senso non di soggetto pittorico ma di aspetto spettrale che potrebbe essere anche quello d'una figura supposta vivente); la seconda solitudine sarebbe quella dei segni: solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica.
>
> (De Chirico 1919, p. 16)

La solitudine plastica, continua De Chirico, si trova in certi dipinti di Böcklin[8], di Lorrain[9], di Poussin[10], dove figure umane si dispongono in un paesaggio d'epoca terziaria; la solitudine dei segni, invece, non si ritrova che nell'arte metafisica italiana.
Quando si parla di segni, il semiotico si sente chiamato, quasi per vocazione professionale, a interrogare, a sondare, a precisare: di quali segni si tratta? Qual è la loro struttura? Perché li si qualifica come "eterni"? Qual è la loro relazione con il paesaggio e la presenza/assenza dell'uomo? E, più importante ancora, perché questi segni permetterebbero il dischiudersi di un senso segreto delle cose, di un senso metafisico della realtà?
De Chirico risponde a queste domande lungo tutto il corso della sua riflessione teorica, disseminata in una molteplicità di testi di vario genere: siccome la realtà che si vede ogni giorno nasconde un senso più profondo; siccome è lo sguardo dell'artista che scopre questo senso; siccome non ci sono altre occasioni nelle quali questo senso si dischiuda, né nella scrittura filosofica, né nella pratica psicanalitica, né nell'immaginazione soprannaturale, allora ci si deve chiedere quale linguaggio permetta all'artista di far scaturire questo senso misterioso a partire dalla rappresentazione del reale. Sono i principi che compongono, secondo un'espressione di De Chirico, "l'estetica metafisica".

[8] Arnold Böcklin; Basilea, 16 ottobre 1827 – San Domenico di Fiesole, 16 gennaio 1901.

[9] Claude Gellée (o Gelée) detto Lorrain, o anche Claudio Lorenese; Chamagne, Vosges, v. 1600 - Rome, 23 novembre 1682.

[10] Les Andelys, 15 giugno 1594 – Roma, 19 novembre 1665.

2. Semiotica metafisica: De Chirico

Si effettuerà a questo punto un esercizio di anacronismo. Da un lato si riporteranno i principi d'estetica metafisica di De Chirico, esito non di sistematica elaborazione teorica bensì di progressiva sperimentazione artistica; d'altro lato, si verranno tali principi all'opera trasversalmente ai tempi, alle culture, e ai media.

Scrive De Chirico:

> Nella costruzione delle città, nella forma architetturale delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc. stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. […] Noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie di un tavolo, tra i fianchi d'una scatola.
>
> (De Chirico 1919, p. 17)

Se si osservano i dipinti di De Chirico, soprattutto quelli realizzati nei periodi fiorentino/parigino (1910-15) e ferrarese (1915-18), si constata che i principi teorici dell'estetica metafisica non sono che una sorta di metalinguaggio verbale attraverso il quale De Chirico cerca di descrivere e spiegare gli effetti di senso cui è giunto nella sperimentazione pittorica. Si consideri, per esempio, uno dei primi dipinti del periodo metafisico: *L'Énigme d'un après-midi d'automne* [L'enigma di un pomeriggio d'autunno] – eseguito a Firenze nel 1910 ed esposto per la prima volta a Parigi, al *Salon d'Automne* [Salone d'Autunno] del 1912 (olio su tela, 42 x 61 cm, collezione privata) (Fig. 1).

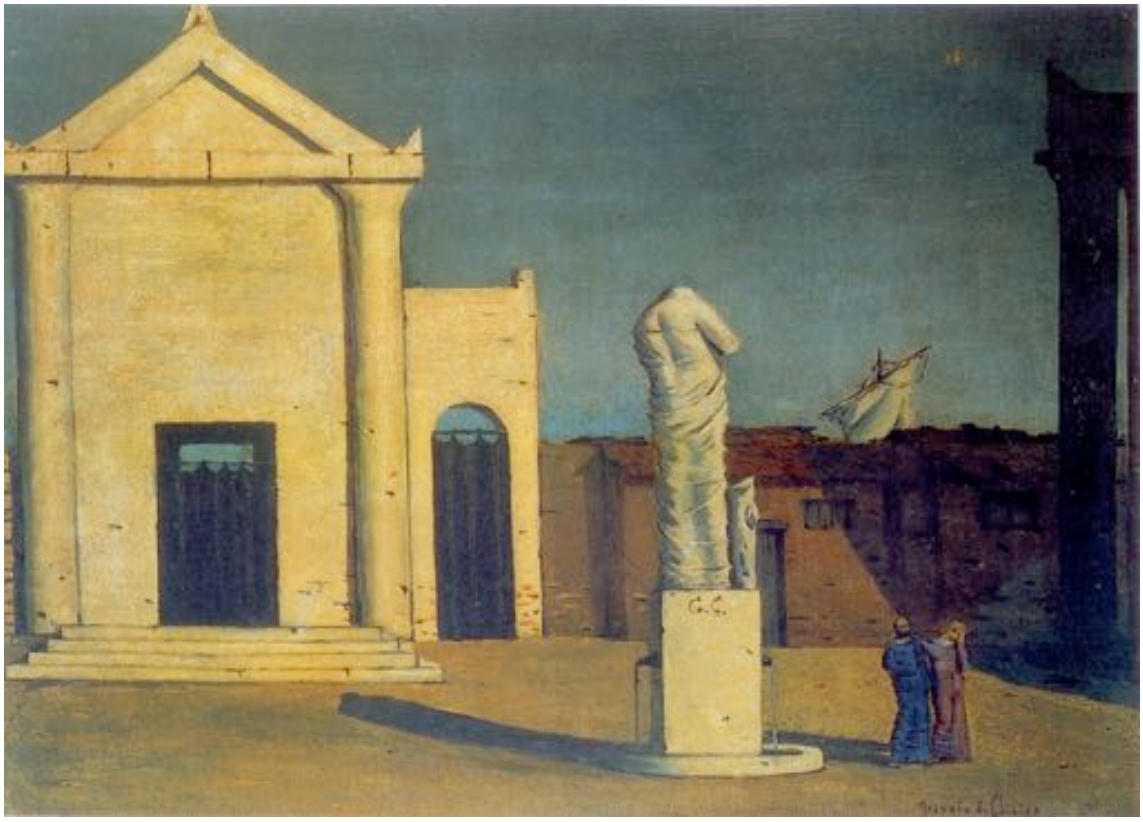

Fig. 1

Benché la rappresentazione conservi un certo realismo – si riconoscono senza difficoltà la facciata di un tempio, una statua su di un piedistallo, due donne, una vela al di là del muro, etc. –, i formanti plastici[11] che compongono queste figure e ne permettono l'identificazione sono arrangiati in maniera tale da non limitarsi a *raffigurare* la realtà delle cose ma a *trasfigurarla*. Innanzitutto, dal punto di vista eidetico, l'immagine consegue una certa *geometrizzazione* del reale, la quale è caratteristica dello stile di De Chirico[12] e nei suoi dipinti raggiunge un risultato d'armonia che sarebbe difficile spiegare come prodotto di una regola precisa. Di certo, la riduzione della complessità curvilinea della realtà a favore di una semplicità piuttosto rettilinea conferisce alla rappresentazione un'aura di classicismo che, nel caso di questo dipinto, è confermata dalla connotazione greca dell'architettura del tempio, della statua, persino della vela che s'intravede al di là del muro.

Tuttavia, la geometrizzazione è accompagnata da una moltiplicazione d'inquadramenti[13], la quale diverrà sempre più cospicua nei dipinti successivi. La facciata del tempio, la porta, il passaggio attiguo, il piedistallo della statua, la colonna nella parte destra dell'immagine: la geometrizzazione dello spazio pittorico dà luogo a una serie d'inquadramenti i quali dischiudono altrettanti spazi d'esplorazione per lo sguardo e per la meditazione[14]. I due fenomeni combinati insieme, geometrizzazione e moltiplicazione degli inquadramenti, producono un effetto di senso globale di trasfigurazione del reale in una realtà che è contenuta in quella trasfigurata ma che, allo stesso tempo, si offre come più intelligibile, più ordinabile, più afferrabile dallo sguardo e dallo spirito.

Per quanto riguarda la dimensione cromatica, *L'Énigme d'un après-midi d'automne* mostra tonalità, livelli di saturazione e luminosità, ma soprattutto ombre che producono un effetto di colore globale tipico della pittura metafisica di De Chirico: da un lato, la luminosità ambiente – quella che conferisce un certo colore alla realtà e, allo stesso tempo, si deduce dal colore delle cose – è una luminosità al contempo dell'autunno e del pomeriggio, due indicazioni temporali che si ritrovano nel titolo del dipinto. Si tratta di una luminosità che nell'arte metafisica si connota sempre come misteriosa – enigmatica, come lo dice il titolo stesso –, in quanto essa rivela la plenitudine di una giornata, e di una stagione, allorché esse sono sul punto di intraprendere un percorso anticlimatico. È dunque una luminosità che ha le stesse connotazioni del pomeriggio e dell'autunno, con i loro accenti di melancolia e di plenitudine a un tempo, con le loro solitudini, quando le piazze italiane sono quasi deserte e le statue solitarie vi proiettano ombre allungate. È la fase della giornata che nell'Italia meridionale si designa con il bel termine di "controra". Indicazioni contestuali poi rivelano che la luminosità e il colore di questo dipinto potrebbero essere anche quelle dell'allucinazione, di qualcuno il cui sistema visivo è stato indebolito dalla malattia, per esempio. Ecco, in effetti, ciò che De Chirico stesso scrive a proposito di questo dipinto germinale della sua opera metafisica:

> Lasciatemi raccontare come ebbi la rivelazione di un dipinto che presenterò quest'anno al Salone d'Autunno, intitolato *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. In un pomeriggio limpido d'autunno ero seduto su una panchina al centro di Piazza Santa Croce a Firenze. Naturalmente non era la prima volta che vedevo quella piazza: ero appena guarito da una malattia intestinale lunga e dolorosa ed ero in uno stato di sensibilità quasi morbosa. Tutto il mondo che mi circondava, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. Al centro della piazza si erge una statua di

[11] Nella semiotica visiva d'ispirazione greimasiana, il livello plastico è quello che sottende le figure, contribuendo alla loro significazione attraverso uno specifico arrangiamento di forme (componente eidetica), colori (componente cromatica) e posizioni (componente topologica); si legga in proposito Greimas 1984.

[12] "Si sono spesso veduti, nelle figure geometriche, dei simboli di una realtà superiore" (De Chirico 1919, p. 17).

[13] In questo saggio, si utilizza il termine "inquadramento" per distinguerlo dalla pratica fotografica e filmica dell'inquadratura, così come dal procedimento materiale dell'incorniciatura. "Inquadramento" designa allora ogni trattamento dello spazio teso a conferire simmetria, ortogonalità, e dunque geometrizzazione, regolarità, e ordine al contenitore di un contenuto.

[14] "Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafisico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L'architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell'intelletto umano nel campo delle scoperte metafisiche" (De Chirico 1920, p. 59).

> Dante, vestita di una lunga tunica, il quale tiene le sue opere strette contro il corpo e la testa coronata d'alloro china e pensierosa […]. Il sole d'autunno, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare queste cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio del mio spirito. Ora, ogni volta che riguardo quel dipinto, rivedo ancora quel momento. Tuttavia questo momento è un enigma per me, in quanto è inesplicabile.
>
> (Citato in Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'Ill. 4)

La semiotica dell'arte non ignora come vi sia una distinzione assai netta tra la mitologia che l'artista crea e diffonde a proposito della genesi delle proprie opere attraverso il discorso autobiografico o esplicativo, e il senso delle opere stesse tale quale esso si sprigiona dalle relazioni testuali che caratterizzano la loro struttura interna (Calabrese 1985). Tuttavia, quando si dispone d'informazioni così preziose per decriptare un testo non bisogna respingerle. Grazie ai ricordi di De Chirico, si possono effettivamente enucleare alcuni tratti salienti della sua poetica, i quali caratterizzano poi a fortiori tutta l'arte metafisica italiana: l'alterazione della percezione come generatrice di uno sguardo nuovo sulle cose o, meglio, come generatrice di una memoria per la quale le cose si presentano allo sguardo sotto una nuova luce; quindi l'importanza e la centralità del concetto d'immagine mentale: l'artista non rappresenta la realtà sulla tela ma la rappresenta dapprima à sé stesso sotto forma di schema concettuale; lo sforzo artistico consisterà allora nella trasposizione di questa immagine mentale – che è già una trasfigurazione – nell'immagine dipinta. Inoltre, il testo di De Chirico permette di valutare la sua estetica, vale a dire i mezzi di cui egli si dota al fine di riprodurre quest'immagine mentale attraverso un certo arrangiamento di forme, colori, spazi, fino ai livelli più profondi del percorso generativo.
Comparando il dipinto con una fotografia del sagrato della chiesa di Santa Croce a Firenze si comprende che la trasfigurazione che risulta dal linguaggio della pittura di De Chirico non oblia il reale ma cerca di scoprire, nel reale, strati segreti del suo senso, una sorta di essenza delle cose (Fig. 2: il sagrato della chiesa di Santa Croce a Firenze, fotografia dell'autore).

Fig. 2

Ne *L'Énigme d'une après-midi d'automne*, De Chirico trasforma la facciata di Santa Croce in quella di un tempio greco, così come la statua di Dante sul sagrato della chiesa in una statua tipicamente classica, con il suo peplo ellenico e le braccia mozzate. Tuttavia, questa trasformazione, questa trasfigurazione che attribuisce un significato pittorico all'immagine mentale – essa stessa segno visivo della cosa vista e trasfigurata nella percezione – non è completamente arbitraria; al contrario, si tratta di una traduzione dalla percezione alla rappresentazione pittorica che segue già i dettami della pittura metafisica: un sovrappiù di geometrizzazione, d'inquadramenti, un ritorno all'armonia quasi immobile del classicismo greco.
In questo dipinto si può vedere inoltre assai più della semplice messa all'opera di uno stile pittorico. L'immagine, infatti, è germinale esattamente in quanto vi si constata l'istituzione di un nuovo linguaggio visivo; lo sguardo debilitato di De Chirico – i cui effetti assomigliano a quelli della pazzia sopra descritta – percepisce che un tempio greco si nasconde sotto la facciata di Santa Croce; che la statua di un dio classico è occultata sotto i vestimenti di Dante; che Firenze è una sorta di nuova Atene, ove l'essenza atemporale del classicismo greco si rinnova. Nondimeno, ciò che rende unico il dipinto di De Chirico è il fatto che questo ponte metafisico fra Atene e Firenze non è concepito così come lo concepirebbe un filosofo della storia, ma percepito da uno sguardo che vede e al contempo scopre il reale. È proprio grazie a questa scoperta che un veliero può manifestarsi nel bel mezzo di Firenze: nell'immaginazione metafisica di De Chirico, Firenze e Atene occupano spazi contigui, bagnati dalla stessa luce atemporale, una luce la quale dipinge la solitudine che immortala l'essenza del reale in un instante fuori dalla storia. Grazie a una disposizione sapiente dei livelli plastico e figurativo, infatti, nonostante il dipinto contenga più figure capaci di movimento (le donne al centro della piazza accanto alla statua, la vela di là dal muro), l'impressione generale che manifesta la scena discorsiva è quella di una temporalità bloccata in un pomeriggio senza fine, di un autunno interminabile.
Ecco, riassumendo, alcuni degli elementi che caratterizzano l'arte metafisica italiana, e soprattutto la pittura di Giorgio De Chirico: per quanto riguarda la percezione del reale, la volontà di afferrarla distaccandosi dalle imposizioni della memoria, degli abiti semiotici che vi sono depositati; poi, il desiderio di creare un'immagine mentale, o persino l'esigenza di farlo, un'immagine nella quale questa visione non contaminata dalle routine della memoria si trasformi essa stessa in immagine – un'immagine che resta ancora senza sostanza espressiva, una sorta di forma del contenuto, o di sostanza del contenuto, per dirla con Hjelmslev (1943); in seguito, l'estetica della rappresentazione pittorica, un'estetica che non interviene dopo la percezione, come una manifestazione espressiva staccata dallo sguardo, ma nella percezione stessa, nel favore che lo sguardo metafisico accorda a certi elementi della realtà circostante: la geometrizzazione del reale; la disposizione a percepire la realtà in relazione a inquadramenti, ad aperture regolari, sovente rettangolari, dello sguardo e del pensiero; ancora, la scelta di una luce tipica del pomeriggio italiano, del suo autunno, una luce che crea ombre allungate e colori caldamente spettrali, che illumina il reale e allo stesso tempo lo scopre da un angolo diverso.

3. Metafisica comparata: De Chirico e Kiarostami

Niente giustifica, dal punto di vista storico, una comparazione fra De Chirico e Kiarostami[15]. Forse Kiarostami non ha mai visto i dipinti di De Chirico. Se pure li ha visti (per esempio quando era studente presso la Facoltà di Belle Arti di Teheran), in nessuno dei numerosi testi che egli ha scritto o dettato a proposito del suo cinema si menzionano questi dipinti come fonte d'ispirazione del suo sguardo[16]. Inoltre, è altrettanto evidente che la maggior parte degli spettatori dei film di Kiarostami, in

[15] Abbas Kiarostami, nato a Tehran il 22 giugno 1940.

[16] Tuttavia, come scrive il filosofo Jean-Luc Nancy nel suo bel libro-dialogo con Kiarostami: "Je crois malgré tout aux influences que l'on subit, mais une influence n'est originale que si elle ne laisse plus aucune trace en vous" [Credo malgrado tutto alle influenze che si subiscono, ma un'influenza è originale solo se non lascia in voi più alcuna traccia] (Nancy 2001, p. 64).

Iran, in Italia, in Giappone o altrove, non compareranno mai il cinema di Kiarostami e la pittura di De Chirico; innanzitutto, perché possono non conoscere l'arte metafisica italiana. In secondo luogo, perché di solito non si è né abituati né incoraggiati a questo tipo di comparazioni. Gli spettatori tendono generalmente a non varcare le soglie tra i media quando sviluppano un meta-discorso spontaneo sulle arti.

Tuttavia, se la semiotica delle arti persegue un obbiettivo, è proprio quello di suggerire che – come artisti quali De Chirico e Kiarostami lo dimostrano spesso attraverso le loro opere – le frontiere fra le arti sono meno stabili di quanto solitamente s'immagini. In relazione a queste frontiere, così come in rapporto alle altre costrizioni del "senso comune visivo", la particolarità dello sguardo semiotico sull'opera d'arte, che si tratti di un dipinto di De Chirico o di un film di Kiarostami, è che si tratta di uno sguardo di libertà: poco importa se Kiarostami non ha mai voluto imitare la messa in immagine di De Chirico; poco importa se la maggioranza degli spettatori non coglie i legami fra i due artisti; ciò che interessa, per la semiotica, non è la relazione storica fra una biografia e un'opera o la relazione ricettiva fra un'opera e uno spettatore; ciò che conta per la semiotica è invece il senso che si sprigiona dall'opera in quanto testo, in quanto dispositivo espressivo.

È allora innegabile che certi tratti dell'estetica di Kiarostami, del suo modo di organizzare il racconto, lo sguardo, la sequenza delle immagini, il movimento, siano strettamente legati alla cultura visiva dell'Iran contemporaneo. Negarlo sarebbe assurdo. Kiarostami non è un cineasta universale; egli è un cineasta iraniano, le cui preoccupazioni poetiche, estetiche ed espressive si situano nel contesto storico, culturale e sociale dell'Iran contemporaneo. Si potrebbe dire lo stesso dei dipinti di De Chirico: sarebbe insensato staccarli dal loro contesto culturale specifico.

Tuttavia, se si osservano i dipinti di De Chirico e si visionano i film di Kiarostami in quanto testi, in quanto strutture discorsive che articolano e manifestano del senso, allora accanto a questi tratti culturali specifici si possono rilevare altri elementi semiotici che oltrepassano le frontiere tra culture, periodi storici e media, e giustificano la costruzione di un approccio comparativo.

Prima di dar seguito a questo approccio, bisogna sottolineare che ogni film è un oggetto semiotico molto ricco, ove forme espressive differenti, ciascuna dotata delle proprie regolarità significanti, s'incrociano per dar luogo a un discorso multisensoriale che, sovente, è ulteriormente complicato dagli apporti della narratività (Aumont e Marie 2004). I film di Kiarostami, poi, sono forse tra i più ricchi, dal punto di vista semantico ed espressivo, degli ultimi decenni della produzione cinematografica mondiale. Non se ne può dunque proporre un'analisi esaustiva, tanto più che la storia, la critica, e persino la semiologia del cinema ne hanno fatto già oggetto di letteratura abbondante.

Lo scopo di questo saggio è un altro: leggere Kiarostami attraverso De Chirico (e viceversa, perché questa lettura non mancherà di rimbalzare su quella dell'arte metafisica). Ecco dunque un'ipotesi generale: attraverso la comparazione semiotica di due serie di testi, da un lato i dipinti di De Chirico, dall'altro i film di Kiarostami, si può concludere che molti dei principi poetici ed estetici dell'arte metafisica italiana si ritrovano nel cinema del regista iraniano, e viceversa. Questa lettura condurrebbe a respingere l'ipotesi un po' frettolosa e alquanto frusta la quale vede in Kiarostami una sorta di neorealista iraniano, un Rossellini persiano, e di esplorare, al contrario, un'ipotesi più sottile ed elaborata, a partire da uno sguardo, tipicamente semiotico, che attraversi le frontiere tra i media. Si potrebbe allora suggerire che tanto De Chirico quanto Kiarostami articolano, attraverso le loro opere, uno sguardo sulla realtà che, seguendo la teorizzazione di De Chirico, si può qualificare come "metafisico". Kiarostami come regista metafisico, dunque.

Vi sono due modi possibili di corroborare questa ipotesi. Da un lato, si può comparare ciò che Kiarostami dice a proposito del suo cinema e dei suoi film con quello che De Chirico sostiene a riguardo della sua pittura e dei suoi dipinti. Tuttavia, si tratterebbe in tal caso di un mero paragone fra due metalinguaggi verbali, il quale non sfiderebbe in alcun modo la frontiera tra media espressivi e discipline che se ne occupano. La seconda maniera è quella più sostanzialmente semiotica, quella che conduce a una vera e propria analisi intertestuale (Leone 2003): comparando la struttura semiotica di alcuni quadri di De Chirico con la struttura semiotica di alcuni film di Kiarostami.

Innanzitutto, si è già notato come la geometrizzazione del reale e la sua "regolarizzazione" attraverso dispositivi complessi d'inquadramento siano in un certo modo "tipiche" di De Chirico, il quale

teorizza di questi procedimenti nei suoi scritti sull'arte metafisica. Se da una parte li si vede apparire con la nascita stessa della pittura metafisica di De Chirico – una nascita che, secondo l'artista, fu segnata dall'episodio della trasfigurazione del sagrato di Santa Croce –, d'altra parte essi furono sviluppati lungo tutto l'arco della carriera del pittore, almeno dal periodo fiorentino fino al soggiorno ferrarese.
Ecco qualche esempio particolarmente significativo: *L'Énigme de l'heure* ["L'enigma dell'ora"] – un dipinto che De Chirico realizzò a Firenze nel 1911 ed espose per la prima volta al *Salon des Indépendants* [Salone degli Indipendenti] del 1913 – mostra una geometrizzazione radicale dello spazio e specialmente dell'architettura (olio su tela; 55 x 71 cm; Milano: collezione privata d'arte moderna) (Fig. 3).

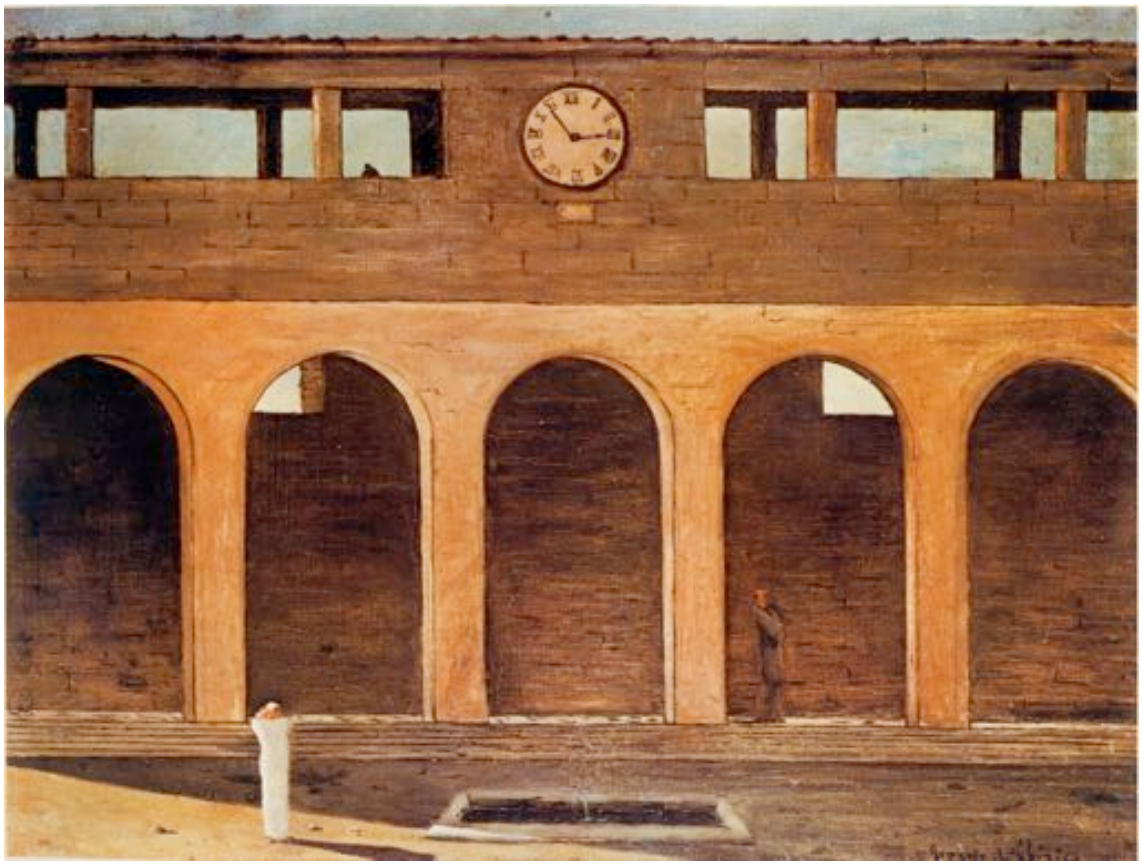

Fig. 3

Ogni linea curva è sostituita da linee rette, a eccezione di due elementi: l'arcata in primo piano, vera e propria impronta digitale di De Chirico, e l'orologio nella facciata, una figura che è evidentemente al contempo il centro visivo e il perno della semantica dell'immagine (su di un mattone appena sotto si possono leggere le iniziali del pittore).
A questa geometrizzazione, però, che conferisce allo spazio, alle sue superfici e ai suoi volumi un ordine straniante, si sovrappone una moltiplicazione degli inquadramenti: una vasca quadrata si apre al centro della piazza davanti alla facciata, mentre questa è percorsa da più file di quadrangoli. Come è stato sottolineato dalla critica d'arte (Fagiolo dell'Arco 1984), il dipinto esprime il carattere insieme paradossale ed enigmatico dell'idea di tempo attraverso una contraddizione eidetica la quale scaturisce dall'intrecciarsi di linee prospettiche contraddittorie: la prospettiva centrale della vasca al centro della piazza è contraddetta dalle prospettive oblique che si sprigionano dagli altri dispositivi d'inquadramento reperibili all'interno dell'immagine.
Forse in nessun altro dipinto di De Chirico l'effetto semantico della moltiplicazione d'inquadramenti contraddittori, sovrapposti alla geometrizzazione dello spazio, si manifesta però in maniera più

evidente che ne *Le voyage émouvant* ["Il viaggio emozionante"], dipinto a Parigi nel 1913 ed esposto per la prima volta da Paul Guillaume nel 1922 con il titolo *L'angoissant voyage* [Il viaggio angosciante] (olio su tema; 74,3 x 106,7 cm; New York: The Museum of Modern Art) (Fig. 4).

Fig. 4

Qui il riferimento al viaggio, manifestato da una piccola figura di locomotiva sbuffante nell'angolo in alto a sinistra dell'immagine, è riarticolato da un sistema caotico di arcate geometriche, le quali si sviluppano, ancora una volta, secondo più linee prospettiche contraddittorie; l'ambiguità dell'arrangiamento eidetico, congiuntamente a una conglomerazione cromatica nella quale emerge la rima plastica fra il nero della locomotiva e quello delle arcate in primo piano, suggerisce allo spettatore una tonalità emotiva incentrata sull'attesa angosciante che caratterizza il viaggio.

Veniamo a Kiarostami: diversi critici hanno già sottolineato come la moltiplicazione e la sovrapposizione complessa di figure e dispositivi d'inquadramento sia uno dei tratti che più caratterizzano la plastica dei fotogrammi del regista iraniano, la maniera in cui i suoi film organizzano il livello eidetico della messa in scena e della messa in quadro (Della Nave 2003). Grazie al contesto euristico offerto dai dipinti e dalle meditazioni teoriche di De Chirico, si proporranno allora alcune ipotesi sul significato di questa figura di stile di Kiarostami. Innanzitutto qualche esempio.

Si consideri l'inizio di uno dei film più noti e apprezzati del regista iraniano, *E la vita continua* [titolo originale: *Zendegi va digar hich*, letteralmente: "La vita e nulla più"] (1992)[17]: tutta la sequenza iniziale si costruisce dal punto di vista di una cinepresa situata all'interno della cabina di un casello autostradale, fiancheggiata da altre cabine identiche, scelta che permette alla sequenza di mostrare una sorta di prospettiva infinita d'inquadramenti, un po' come quando uno specchio è collocato di fronte a un altro specchio. L'inquadratura del fotogramma è allora occupata da un altro quadro, quello del finestrino della cabina del casello, finestrino il quale si apre, a sua volta, simultaneamente sui finestrini di altre cabine e sull'interno delle autovetture di passaggio (Fig. 5).

[17] Titolo in giapponese: "そして人生はつづく".

Fig. 5

Soprattutto se si analizza questa *mise en abyme* d'inquadramenti e inquadrature in relazione alla serie di tutti gli altri film di Kiarostami, si comprende immediatamente che questa scelta di moltiplicazione quasi ossessiva non è casuale; le cabine del casello, insieme con gli abitacoli delle automobili – uno spazio e una figura di sguardo che appare molte volte nei film di Kiarostami, fino al parossismo del film *10* [*Dah*, "dieci"] (2002), girato unicamente dall'interno di un'autovettura – manifesta, sul piano della messa in scena cinematografica e della sua messa in quadro da parte del discorso filmico, una circolazione molto particolare di ciò che la semiotica greimasiana chiama "l'attante osservatore"[18].
In altri termini, questa sequenza rivela subito che, un po' come nei dipinti di De Chirico, il discorso del film non riguarderà la realtà – in questo caso, la realtà tragica delle conseguenze di un sisma catastrofico – da un punto di vista realistico (come potrebbe farlo lo sguardo del giornalismo televisivo, quello del documentario o quello della fiction realista o neorealista). Al contrario, il sisma, i suoi effetti devastanti e soprattutto gli interrogativi cosmici che esso suscita a proposito del senso della vita e della morte saranno guardati da un occhio cinematografico che si manifesta soprattutto sotto forma d'inquadramento e diffrazione: da un lato, un po' come nei dipinti di De Chirico, lo sguardo della macchina da presa costruisce una messa in quadro che ordina e geometrizza il caos della realtà – in questo caso particolarmente tragico, il caos delle macerie prodotte dal cataclisma del 1990; dall'altro lato, questa messa in ordine dello sguardo e attraverso lo sguardo è contraddetta dalla sovrapposizione di più inquadramenti del reale, da un attante osservatore che si diffrange in una pluralità di attori osservanti.
Questa scelta di stile, che è allo stesso tempo scelta di uno sguardo e scelta di una certa percezione della realtà – di una certa concezione dei legami tra sguardo e realtà – è confermata lungo l'intero svolgimento del film, non soltanto nell'insistenza sul connubio abitacolo dell'automobile / macchina

[18] Nella semiotica generativa di Algirdas J. Greimas, l'attante osservatore è un concetto utilizzato per descrivere e analizzare il modo in cui un racconto organizza la circolazione di informazioni sensoriali al proprio interno.

da presa, ma anche nella presenza di più indizi disseminati dal discorso filmico attraverso tutto il testo di *E la vita continua*... Per esempio, lo stesso Puya, figlio del protagonista/alter-ego di Kiarostami, gioca a costruire inquadrature cinematografiche con le proprie dita (Fig. 6):

Fig. 6

Ma, come nella pittura di De Chirico, è soprattutto nella geometrizzazione dell'architettura e del paesaggio, e attraverso la scoperta o l'elaborazione d'inquadramenti multipli nella struttura visiva del reale, che lo sguardo del cinema di Kiarostami si manifesta. Se il pittore metafisico italiano trasfigurava l'architettura delle piazze e delle chiese attraverso un codice di semplificazione il quale culminava in rappresentazioni dal gusto classico, il cineasta iraniano cura la selezione dei luoghi della messa in scena in modo che essi rivelino, nell'interazione con la cinepresa e la sua messa in quadro, il tipo di sguardo che Kiarostami proietta sul reale.

In tutti i film della trilogia del Gilan (*Dov'è la casa del mio amico?* [*Khaney-ye dust kojast?*] (1987)[19], *E la vita continua* [*Zendegi va digar hich*] (1992), *Sotto gli ulivi* [*Zir-e derakhtan-e zeytun*] (1994)[20]), per esempio, l'architettura tipica delle case di questa regione dell'Iran diviene un vero e proprio dispositivo d'inquadramento, all'interno del quale si dispongono gli attori della narrazione, i loro gesti, i loro atti, ma anche i valori profondi che essi incarnano e manifestano. Le facciate delle case creano allora una sorta di griglia nella quale e in rapporto alla quale s'incontrano e si scontrano i punti di vista dei differenti attori discorsivi, ognuno portatore di un differente punto d'osservazione e di meditazione sul reale.

Sarebbe sbagliato definire questo dispositivo architettonico d'inquadramento quale semplice dispositivo teatrale, sorta di palcoscenico della narrazione filmica, così come sarebbe sbagliato giudicare gli spazi della pittura di De Chirico quali spazi teatrali: in De Chirico così come in

[19] Letteralmente, "Dov'è la casa dell'amico"; titolo in giapponese: "友だちのうちはどこ?".

[20] Titolo in giapponese: "オリーブの林をぬけて".

Kiarostami, le geometrie e gli inquadramenti della messa in scena (pittorica da un lato, cinematografica dall'altro) non mirano a rappresentare la realtà ma a rivelarla, a suggerire i legami segreti che si tessono tra gli elementi del reale; legami che sfuggirebbero allo sguardo dello spettatore, ma anche a quello del pittore/cineasta, se non fossero sottolineati da questa struttura enunciativa che insieme ordina la realtà delle cose e ne rivela la struttura profonda.
Forse in nessun'altra sequenza dei film di Kiarostami lo sguardo metafisico del suo discorso filmico si manifesta in maniera più potente che in un passaggio di *E la vita continua* in cui il protagonista, circondato dalla desolazione delle macerie prodotte dal terremoto, si ritrova davanti al muro di una casa distrutta. La sequenza è un vero e proprio trionfo di geometrizzazione dello sguardo e di *mise en abyme* per inquadramenti multipli: nell'inquadratura proiettata dal *débrayage* filmico[21], quello del fotogramma, la struttura plastica della messa in scena (soprattutto nella sua struttura eidetica) si caratterizza per una sovrapposizione di almeno tre livelli ulteriori d'inquadramento: la struttura in legno della galleria in primo piano, che ricorda molto da vicino le arcate della pittura di De Chirico; poi l'inquadramento del poster incollato al muro e attraversato da una lunga crepa; quindi ancora gli infissi delle porte e delle finestre, vuoti a causa del sisma, i quali si aprono sul paesaggio verdeggiante al di là dal muro (Fig. 7).

Fig. 7

Ognuno forse ricorda che cosa succede in questa sequenza a partire dal fotogramma che si è appena descritto: il punto di vista costruito dall'enunciazione filmica attraversa tutti i livelli dell'inquadramento e si tuffa nella natura verdeggiante del paesaggio al di là del muro (Fig. 8).

[21] Nella semiotica generativa di Greimas, il débrayage è il concetto che descrive il modo in cui il discorso costruisce e proietta il suo mondo possibile a partire dagli elementi disponibili in un certo sistema espressivo.

Fig. 8

Questo oltrepassamento dei diversi piani dell'inquadratura è accompagnato da una musica classica che il discorso del film ripropone in altre due istanze, all'inizio e alla fine del film, in modo da suggerire la presenza di un'isotopia[22] fra di esse: ogni volta che lo sguardo del protagonista ritrova inattesi segni di vita in uno spazio invece segnato dalla presenza invadente della morte, la colonna sonora sottolinea questa scoperta con le note del *Concerto per due corni, corde e basso continuo in Fa maggiore* (RV 539) di Antonio Vivaldi[23], il quale col suo andamento allegro-larghetto-allegro, e soprattutto grazie all'alternanza di malinconici strumenti a corda e squillanti corni, rende molto bene l'idea di un risveglio della natura dalla catastrofe del terremoto. Nel caso specifico della sequenza che si sta analizzando, è in effetti nei suoni, e non nella visione, che la vita si manifesta nella morte e riafferma la

[22] Nella semiotica greimasiana, "isotopia" indica la rete di coerenza semantica all'interno di un testo.

[23] Venezia, 4 marzo 1678 – Vienna, 28 luglio 1741.

sua presenza: il protagonista sente alcuni uccellini cantare, nascosti fra i rami frondosi degli alberi al di là del muro.
Questa sequenza si presta a più interpretazioni; una di esse, tuttavia, sembra particolarmente plausibile alla luce di ciò che si è detto a proposito del senso della geometrizzazione e dell'inquadramento dello spazio nel cinema di Kiarostami (così come nella pittura di De Chirico). I piani dell'inquadramento che si fondono in questa sequenza sono associati al valore profondo della morte, un valore che implica non soltanto una valenza semantica ma anche una valenza timica[24] (la disforia dell'annientamento): la struttura lignea della galleria è stata distorta dalla potenza distruttrice del sisma e svuotata di ogni presenza umana; al di là di questa struttura, il poster che Kiarostami ha incollato al muro, solcato da una crepa (un effetto visivo creato apposta, come si sa a partire da un'intervista) evoca, attraverso lo strapparsi di un'immagine tipica dell'iconografia popolare iraniana, la placidezza della vita quotidiana infranta dalla mortale imprevedibilità del terremoto[25]; quanto agli infissi delle porte e delle finestre, sfondati dal cataclisma, essi sembrano esprimere l'impotenza di ogni sforzo umano votato alla protezione della vita di fronte all'ineluttabilità della morte.
Tuttavia, il film suggerisce che una realtà altra e più profonda si nasconde dietro la manifestazione schiacciante della morte; il discorso filmico di Kiarostami permette a questa realtà segreta – metafisica nel senso di De Chirico – di affiorare attraverso la messa in scena di una dialettica fra lo sguardo della cinepresa e gli inquadramenti che essa scopre nel reale. Lo sguardo del film – quello che il film propone ai suoi spettatori – afferra dapprima la realtà attraverso gli inquadramenti prodotti dalla cultura – distrutti o rovinati dal sisma e trasformati in segni di morte. In seguito, tuttavia, grazie al potere d'esplorazione che la cinepresa conferisce allo sguardo, questi inquadramenti di morte (le impalcature distorte, il poster strappato, gli infissi divelti) vengono oltrepassati alla scoperta di una natura che, alla fine della sequenza, è inquadrata unicamente dal quadro del fotogramma – e dunque dallo sguardo soggettivo del cineasta – in un *embrayage*[26] filmico che manifesta il "segreto" della scena: nella natura, la potenza della vita sopravvive alle catastrofi che colpiscono la cultura e le sue impalcature di senso:…e la vita continua...Si confronti, a tal proposito, il commento di Bergala (2004, p. 56-7):

> Le sacré, chez lui [Kiarostami], est consubstantiel de la nature, mais pas de façon franciscaine où tout est également sacré dans la nature (sœur eau, frère feu, frère cochon). Il se manifeste comme une sorte d'excès de présence de certains événements naturels qui se font légèrement remarquer sans être véritablement assignables, pour autant, comme la plupart des orages de cinéma, à une volonté rhétorique de signification[27].

Ma questa forza della natura, che è la forza del desiderio della vita di continuare a vivere, si trasmette anche agli uomini. In un'altra sequenza del film si ritrova la stessa dialettica tra una realtà apparente geometrizzata e inquadrata da inquadramenti multipli – realtà nella quale si manifestano a un tempo la potenza mortale del sisma e la mortalità di ogni inquadramento umano – e uno sguardo filmico che scopre una realtà segreta, una realtà di vita che si nasconde all'interno di quella apparente. Tuttavia, nella sequenza in questione, la vita che si oppone agli inquadramenti di morte non si manifesta nella

[24] Nella semiotica greimasiana, ogni racconto intreccia una dimensione pragmatica, in cui hanno luogo le azioni, una dimensione cognitiva, in cui si manifestano le credenze, e una dimensione patemica, in cui soggetti, oggetti, azioni e percezioni sono rivestiti di una certa *timia*, ovvero di una certa coloritura emotiva, la quale può essere più o meno euforica o disforica.

[25] Per un lungo commentario filosofico di questo poster "crepato", si legga Nancy 2001, p. 63.

[26] Nella semiotica greimasiana, l'*embrayage* è il concetto che analizza i procedimenti attraverso cui i testi simulano un ritorno verso l'istanza dell'enunciazione, ossia un annullamento della distanza che separa questa istanza dalla ricezione del testo.

[27] "Il sacro, in lui [Kiarostami] è consustanziale alla natura, ma non in modo francescano ove tutto è ugualmente sacro (sorella acqua, fratello fuoco, fratello maiale). Esso si manifesta come una sorta di eccesso di presenza di certi avvenimenti naturali che si fanno notare leggermente senza essere propriamente assegnabili, pertanto, come la maggior parte dei temporali del cinema, a una volontà retorica di significazione"; traduzione nostra.

natura, ma s'incarna in un oggetto umano: quando lo sguardo del protagonista/alter-ego di Kiarostami esplora le macerie, conducendovi al contempo lo sguardo dello spettatore, s'imbatte nel muro di una casa devastata dal cataclisma; all'improvviso, una lampada a olio viene collocata all'interno dell'infisso sventrato di una finestra da qualcuno che la cinepresa non mostra (Fig. 9): ancora un inquadramento, dunque, ancora un simbolo di morte scoperto dallo sguardo del film, e ancora un simbolo di vita – una lampada da cui la vita vuole continuare ad ardere – svelato all'interno di questo inquadramento.

Fig. 9

4. Verso una metafisica del design

A partire da quest'ultimo esempio, il saggio proseguirà con una riflessione sullo statuto degli oggetti nella pittura di De Chirico e nel cinema di Kiarostami: nei due casi, in effetti, un modo particolare di concepire e rappresentare gli oggetti li trasforma in ciò che si potrebbe definire "figure metafisiche".
Analizzando la questione dal punto di vista della semiotica greimasiana si può suggerire che il mondo, così come esso appare a coloro che ne fanno esperienza, non è che una macro-semiotica ove gli oggetti prendono senso non soltanto in quanto tali, e non soltanto in relazione ai soggetti, ma anche in quanto legati gli uni agli altri all'interno di certe configurazioni oggettuali: così, quando un oggetto si presenta nel mondo, o semplicemente vi è presente, non significa soltanto in virtù della sua propria presenza, o della relazione con uno o più soggetti, ma anche a ragione dei legami virtuali, potenziali, attualizzati o reali che si stabiliscono con altri oggetti così come con lo spazio circostante (Fontanille e Zinna 2005).

4.1. De Chirico

La pittura di De Chirico si caratterizza per un desiderio d'infrangere queste configurazioni oggettuali del senso comune e di proporne di nuove, in cui legami inusitati tra oggetti possano apparire: gli oggetti, così strappati dai loro contesti abituali e situati all'interno di configurazioni oggettuali bizzarre, divengono capaci di aprire nuove possibilità di meditazione sulla realtà segreta delle cose, sulla loro realtà metafisica. In nessun altro passaggio "teorico" di De Chirico questa strategia di de-familiarizzazione degli oggetti si esprime con più chiarezza che nel brano seguente, ove si tratta del potenziale metafisico dei mobili:

> Les meubles que nous sommes habitués à voir depuis notre enfance éveillent en nous des sentiments que beaucoup d'hommes connaissent. Pourtant, autant que je sache, on n'attribue pas aux meubles le pouvoir de réveiller en nous des idées d'une étrangeté tout à fait particulière ; depuis quelque temps je sais, par expérience, que cela est souvent possible.
> A-t-on parfois remarqué sous quel aspect singulier se montrent des lits, des armoires à glace, des fauteuils, des divans, des tables, lorsqu'on les voit tout à coup dans la rue, au milieu d'un décor dans lequel nous ne sommes pas habitués à les voir, ce qui arrive pendant les déménagements, ou dans certains quartiers, devant la porte de marchands et revendeurs qui exposent sur le trottoir les pièces principales de leur marchandise. Les meubles nous apparaissent alors dans une lumière nouvelle ; ils sont revêtus d'une étrange solitude ; une grande intimité naît entre eux, et on pourrait dire qu'un étrange bonheur flotte dans cet espace étroit qu'ils occupent sur le trottoir au milieu de la vie ardente de la ville et du va-et-vient hâtif des hommes ; un immense et étrange bonheur se dégage de cet îlot béni et mystérieux contre lequel s'acharneraient en vain les flots mugissants d'un océan déchaîné[28].
>
> (De Chirico 1927, p. 4)

Questa concezione del potenziale metafisico degli oggetti si trasfigura in pittura già in alcuni dipinti parigini di De Chirico, come *Gare Montparnasse – La Mélancolie d'un départ* [Stazione Montparnasse – La melancolia di una partenza] – realizzato nel 1914 ed esposto per la prima volta a Lucerna nel 1935 (olio su tela; 140 x 184,5 cm; New York: The Museum of Modern Art) – nel quale un casco di banane occupa l'angolo in basso a destra dell'immagine (Fig. 10).

Fig. 10

[28] "I mobili che siamo abituati a vedere dalla nostra infanzia risvegliano in noi sentimenti che molti conoscono. Tuttavia, che io sappia, non si attribuisce ai mobili il potere di risvegliare in noi idee di una stranezza del tutto particolare; da qualche tempo so, per esperienza, che ciò è sovente possibile. Si è spesso notato sotto quale aspetto singolare si mostrino dei letti, delle ghiacciaie, delle poltrone, dei divani, dei tavoli, quando li si veda all'improvviso per strada, in mezzo a un contesto nel quale non siamo abituati a vederli, cosa che avviene durante i traslochi, o in certi quartieri, davanti alla porta di negozianti e rivenditori che espongono sul marciapiede i pezzi principali della loro merce. I mobili ci appaiono allora in una luce nuova; sono rivestiti di una strana solitudine; una grande intimità nasce fra loro, e si potrebbe dire che una strana felicità fluttua in questo spazio angusto che essi occupano sul marciapiede in mezzo alla vita brulicante della città e al va e vieni frettoloso degli uomini; una felicità immensa e strana si sprigiona da questo isolotto benedetto e misterioso contro il quale si accanirebbero invano i flutti muggenti di un oceano scatenato"; traduzione nostra dall'originale francese.

Tuttavia, è soprattutto durante il soggiorno a Ferrara, città-simbolo dell'arte metafisica italiana, che questa tendenza di De Chirico a costruire configurazioni oggettuali spaesanti si precisa e consegue il massimo d'efficacia. Ne *Les projets de la jeune fille* [I progetti della ragazza], per esempio – dipinto che De Chirico realizzò a Ferrara, ed espose per la prima volta a Parigi nel 1922 presso Paul Guillaume (olio su tela; 47,5 x 40,3 cm; New York: The Museum of Modern Art) – lo sfondo della scena mostra, nella parte sinistra, una riproduzione abbastanza fedele di uno dei bastioni del castello di Ferrara, mentre il primo piano è occupato da due pannelli, l'uno verticale, l'altro orizzontale, attraversati da fasci complessi di linee rette (Fig. 11).

Fig. 11

Di nuovo, dunque, la rappresentazione pittorica riposa su un procedimento di geometrizzazione dello spazio, che ne rivela le direttrici al contempo multiple e contraddittorie. Tuttavia, sono gli oggetti, giganti rispetto alle dimensioni del castello, a dominare la scena pittorica: il guanto inchiodato al pannello verticale; il quaderno, la piccola scatola e i gomitoli situati sul pannello orizzontale. Non è del tutto nuovo che, nella cronologia della pittura di De Chirico, si veda apparire un guanto inchiodato: era stato già rappresentato, forse per la prima volta, in *Chant d'amour* [Canto d'amore], dipinto da De Chirico a Parigi nel 1914 ed esposto da Paul Guillaume nel 1922 (olio su tela; 73 x 59,1 cm; New York: The Museum of Modern Art) (Fig. 12).

Fig. 12

I guanti in caucciù erano stati appena commercializzati; De Chirico ne comprò un paio non per servirsene ma, come racconta Apollinaire[29], poeta e amico del pittore, a motivo del potere evocatore di quest'oggetto (Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'Ill. 63).

Les projets de la jeune fille lo propone nuovamente nel primo piano della scena pittorica, benché con alcune variazioni: a Parigi un guanto in caucciù, a Ferrara uno in cuoio. Impossibile determinare in modo definitivo il senso di questo oggetto nella pittura di De Chirico, proprio perché ciascun dipinto dell'artista riconfigura gli oggetti tipici del suo immaginario pittorico in modo nuovo; tuttavia, tale riconfigurazione si costruisce sempre attorno a un nucleo semantico comune, una sorta di sema nucleare[30] associato all'oggetto/figura: il guanto, come suggerisce Alberto Savinio[31], fratello di De Chirico, in *Hermaphrodito* – romanzo scritto a Ferrara – appariva al pittore come un oggetto allo stesso tempo spaesante e inquietante, giacché, inchiodato al muro, gli mostrava la forma della sua propria mano, quella con la quale dipingeva, ma svuotata di ogni forza vitale: "io guardo in questo cadavere di mano il mio destino, che non è più che una pelle sgonfiata", scriveva Alberto Savinio in *Hermaphrodito* (citato in Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'ill. 94).

Il guanto inchiodato al pannello verticale diviene dunque figura del destino di morte e di annientamento che attende il pittore, ma il suo significato non si limita a quello dell'oggetto isolato, in quanto il suo senso si sprigiona ugualmente dal fatto che esso è situato in una configurazione oggettuale straniante. All'organizzazione del pannello verticale/guanto vuoto/morte sembra opporsi, in una sorta di sistema semi-simbolico (Calabrese 1999), un arrangiamento costituito dal pannello orizzontale e da una serie di oggetti il cui senso si precisa proprio per opposizione al guanto inchiodato: il quaderno aperto, i gomitoli, la scatola chiusa; tutti oggetti che, contrariamente al guanto,

[29] Guillaume Apollinaire; Roma, 26 agosto 1880 – Parigi, 9 novembre 1918.

[30] Nella semantica strutturale di Greimas, i significati si compongono attraverso la distribuzione e la sintonia di nuclei semantici primari, coordinati per mezzo di appendici semantiche secondarie; i primi sono denominati "semi nucleari"; le seconde, "classemi" o "semi contestuali".

[31] Andrea Francesco Alberto de Chirico; Atene, 25 agosto 1891 – Roma, 5 maggio 1952.

rinviano alle attività della vita, alle sue speranze, alla sorte sconosciuta che il destino (la scatola chiusa) riserva per l'avvenire. Il titolo del dipinto sembra confermare questa interpretazione: *Les projets de la jeune fille*. La tonalità melancolica del quadro si origina non soltanto a partire dalla presenza del castello di Ferrara sullo sfondo – riferimento a una delle città più "misteriose" d'Italia – ma soprattutto a una configurazione oggettuale inusitata, nella quale i semplici oggetti della vita quotidiana sono percepiti, organizzati e rappresentati in modo tale da rivelare un senso profondo sul rapporto fra la tenacia delle speranze della vita e l'ineluttabilità del destino della morte, un senso che il semplice metalinguaggio verbale non riuscirebbe a esprimere con altrettanta efficacia.

4.2. Kiarostami

In molti dei suoi commenti al proprio cinema, Kiarostami riconosce l'importanza della pittura, specie della "pittura mentale", nell'elaborazione del suo immaginario e del suo stile cinematografico, soprattutto rispetto alla rappresentazione degli oggetti. "L'image mentale qui existe en moi – dice Kiarostami – est différente de l'image que je reproduis sur la toile. Ce que je reproduis sur la toile ne m'a pas aidé du tout ; en revanche, la peinture mentale que j'ai en moi, la mémoire, la mentalité de peintre, m'ont beaucoup aidé" (citato in Roth 1997, p. 27)[32]. In particolare, un po' come nell'estetica e nella pittura di De Chirico, Kiarostami insiste sul ruolo che questa "mentalità di pittore" ha giocato nel suo discorso filmico in termini di capacità di rappresentare gli oggetti da angoli inusuali: "J'avais une grand-mère – continua Kiarostami – qui, assise sur le siège arrière de la voiture, disait : 'Regarde là, l'arbre, la colline…' À mon avis, à cet instant, elle me montrait une image inattendue parmi des millions d'images et d'angles différents ; elle avait fait un choix et s'en réjouissait" (*ibidem*)[33].
In quasi tutti i film di Kiarostami vi sono uno o più oggetti che, selezionati da questo sguardo di pittore/cineasta, divengono fondamentali nello svolgimento narrativo del racconto filmico: il pane ne *Il pane e la strada* [*Nan va kucheh*] (1970), il pallone in *La ricreazione* [*Zang-e tafrih*] (1972), il vassoio pieno di bicchieri da the in *Esperienza* [*Tadjirebeh*] (1973), gli accessori per il football ne *Il passeggero* [*Mossafer*] (1974), il quaderno di scolaro in *Due soluzioni per un problema* [*Do rah-e hal baray-e yek masaleh*] (1975) e in *Dov'è la casa del mio amico?* [*Khaneh-ye dust kojast?*] (1987), l'abito in *L'abito da sposa* [*Lebasi baray-e arusi*] (1976), la ruota in *Soluzione* [*Rah-e hal*] (1978), l'apparecchio acustico ne *Il coro* [*Hamsorayan*] (1982), la dentiera in *Rabbia di denti* [*Dandan-e dard*] (1983), etc. Si potrebbe persino suggerire che se il cinema di Kiarostami appare come differente, quasi agli antipodi rispetto al cinema hollywoodiano, ciò si deve al fatto che la grammatica narrativa di quest'ultimo enfatizza soprattutto il conflitto fra soggetto e anti-soggetto a proposito di un oggetto e dunque pone l'accento sull'azione che ne segue, mentre nel cinema di Kiarostami è, al contrario, l'esplorazione del legame fra il soggetto e l'oggetto a occupare più spesso il primo piano del discorso filmico.
In *E la vita continua*, per esempio, quando il protagonista/alter-ego di Kiarostami dà un passaggio al Signor Ruhi, che era già apparso in *Dov'è la casa del mio amico?*, il discorso filmico racconta allo spettatore il "viaggio di un oggetto": il Signor Ruhi ha comprato una nuova toilette alla turca e la colloca sul portapacchi dell'automobile per approfittare del passaggio: a partire da questo momento, la colonna sonora del film è occupata dalla conversazione fra il protagonista e il Signor Ruhi, ma ciò che si vede è il viaggio della nuova toilette verso il villaggio di Koker… Si osserva inoltre il modo in cui il Signor Ruhi, di cui si scorge unicamente il braccio destro, trattiene questo oggetto affinché non cada dal portapacchi (Fig. 13).

[32] "L'immagine mentale che esiste in me è differente dall'immagine che riproduco sulla tela. Ciò che riproduco sulla tela non mi ha aiutato per niente; al contrario, la pittura mentale che ho in me, la memoria, la mentalità di pittore, mi hanno aiutato molto"; traduzione nostra.

[33] "Avevo una nonna che, seduta sul sedile posteriore dell'automobile, diceva: 'Guarda lì, l'albero, la collina…'. Secondo me in quel momento ella mi mostrava un'immagine inattesa fra milioni d'immagini e angoli differenti; aveva fatto una scelta e se ne compiaceva"; traduzione nostra.

Fig. 13

In una sequenza successiva, il film propone agli spettatori una nuova configurazione oggettuale: sullo sfondo dell'inquadramento costituito dalla struttura di una tipica casa di Koker, il Signor Ruhi porta una tazza d'acqua al protagonista, e si vede allora questa coppa formare un arrangiamento con la toilette nell'angolo in basso a destra (Fig. 14).

Fig. 14

Tutto attorno ai due personaggi, la città in rovina racconta una storia di distruzione e di annientamento, ma questi due oggetti, per il solo fatto di essere situati l'uno accanto all'altro, esprimono un senso che è in un certo qual modo opposto: legati a due funzioni elementari del corpo,

questa coppa piena d'acqua e la toilette significano una prosecuzione del ritmo naturale della vita nel mezzo della devastazione. Nei termini di De Chirico, la giustapposizione inusuale di questi oggetti di vita quotidiana apre un interstizio nel realismo della rappresentazione, una fessura da cui un senso più profondo sulla vita e sulla morte può sprigionarsi.

5. Semiosfere poetiche: De Chirico, Kiarostami e Ozu

Le immagini che si sono appena analizzate sono state create da due artisti, De Chirico e Kiarostami, molto distanti l'uno dall'altro per quel che riguarda il periodo storico nel quale hanno vissuto, il contesto socioculturale nel quale hanno operato, i media che hanno utilizzato, etc. Nonostante ciò, si è cercato di mostrare che, a dispetto di tale distanza, quando si considerano questi dipinti e questi film in quanto testi visivi, in quanto meccanismi per l'articolazione e per la manifestazione del senso, vi si possono reperire strutture simili: l'organizzazione spaziale della scena discorsiva, l'arrangiamento della sua manifestazione eidetica, il ruolo degli oggetti sia nella costruzione narrativa che nella sua convocazione discorsiva, ma soprattutto la tendenza a utilizzare la scena visiva al fine di sollecitare, presso lo spettatore, uno sguardo che oltrepassa la realtà apparente delle cose per scoprirvi un senso nascosto più profondo e universale.

Si possono esplorare più piste per cercare di spiegare quest'"aria di famiglia" tra due artisti così lontani l'uno dall'altro. In primo luogo, la pista del discorso filologico: scegliendo di seguirla, bisognerebbe chiedersi se influenze comuni abbiano potuto determinare strutture semiotiche simili presso i due artisti. Tuttavia, in questo caso specifico la pista filologica probabilmente non condurrebbe in nessun luogo: come lo si è sottolineato all'inizio, De Chirico e Kiarostami non condividono, a prima vista, lo stesso paesaggio storico.

Una seconda pista, più interessante per un semiologo, è quella suggerita dalla semiotica della cultura di Jurij M. Lotman (2000): nonostante De Chirico e Kiarostami vivano in epoche e contesti culturali differenti, forse la similarità che si nota tra certi tratti dei loro discorsi è dovuta al fatto che essi sono prodotti all'interno di semiosfere culturali le quali condividono alcuni meccanismi profondi della produzione del senso. Formulare ipotesi a proposito di questa prossimità fra la semiosfera di De Chirico e quella di Kiarostami è molto complicato, in quanto si tratterebbe di costruire ipotesi abbastanza generali, e dunque assai fallibili, sulle similarità fra i modi in cui la cultura persiana e quella italiana articolano il senso e lo manifestano. Si possono, però, suggerire alcuni elementi di riflessione.

Numerosi commentatori del cinema di Kiarostami hanno suggerito come vi si possa ritrovare, soprattutto nella sua capacità di trattamento simbolico dello spazio e degli oggetti, ciò che Alessandro Bausani[34], il più grande specialista italiano di cultura iraniana, considerava come un elemento caratteristico della letteratura persiana: la rarità degli aggettivi[35] (Mir-Ehssan 2002, pp. 18-19; Della Nave 2003, p. 26), la prevalenza dei nomi e delle cose divenute simboli. Forse questa tendenza a creare del senso, nella letteratura come nelle arti visive, più attraverso un'enfasi sul valore simbolico degli oggetti isolati che su quello che essi assumono nel contesto della narrazione è tipica non soltanto della cultura persiana ma anche, *mutatis mutandis*, di tutte le culture in cui l'immaginazione del senso è stata forgiata dalla centralità di un discorso poetico che predomina su quello della prosa.

È questo, forse, il legame più profondo tra la semiosfera italiana di De Chirico e quella iraniana di Kiarostami: in entrambe, lo scopo di rivelare la trama segreta della realtà, il senso metafisico che essa alberga e al contempo nasconde, è attribuito non a un discorso scaturito dalla tradizione del romanzo (il discorso della prosa), ma a un discorso figlio della tradizione lirica. Evidentemente si tratta di una generalizzazione estrema, che bisognerebbe specificare e approfondire attraverso uno studio più sistematico ed esteso.

[34] Roma, 29 maggio 1921 – 11 marzo 1988.

[35] Cfr ciò che Carlo Carrà, altro protagonista della pittura metafisica, scriveva a proposito della sua arte: "[…] noi crediamo unicamente alla 'Pittura senza aggettivi' […]"; Carrà 1968, p. 86.

L'approfondimento può andare nella direzione di cogliere l'influenza di questa *forma mentis* lirica in altri contesti e autori. Nel rappresentare gli oggetti come squarci poetici nel tessuto della narrazione, Kiarostami molto probabilmente non si è ispirato a De Chirico, bensì al celebre regista giapponese Yasujirō Ozu[36]. Si consideri, per esempio, una delle sequenze più enigmatiche della filmografia di Kiarostami, quella della 'bomboletta spray' in *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*] (1990). La storia del film è nota: un giovane uomo di Teheran, disoccupato, separato e con due figli, si spaccia per il regista iraniano Mohsen Makhmalbaf ed entra così nelle grazie di una ricca famiglia borghese della stessa città – i cui figli nutrono ambizioni artistiche – fino a che non viene scoperto, arrestato e processato. Con una trovata geniale ed effetti meta-filmici profondi e raffinati, in *Close-Up* tutti i protagonisti della vicenda 'reale' impersonano sé stessi. In una delle sequenze iniziali, il tassista Hooshang Shamaei, che ha appena accompagnato il giornalista Hossain Farazmand e due gendarmi alla villa della famiglia per arrestare il malfattore, è il protagonista di una sequenza che non ha alcun valore narrativo nell'economia del film, ma costruisce nondimeno un meta-racconto per oggetti.
Nella sequenza, il tassista riparcheggia l'auto in direzione della strada nell'attesa che l'arresto si compia. Scende dall'automobile. Si stiracchia. Poi guarda in alto, attirato dal rombo dei motori di un aeroplano. A questo punto la macchina da presa indugia per qualche secondo sulla lontana silhouette del velivolo, e sulla quadrupla scia bianca che esso lascia nel cielo (Fig. 15).

Fig. 15

Ripetiamolo: nell'economia del racconto, l'indugio del tassista, della macchina da presa, e dunque del film e del suo spettatore su questo lontano oggetto nel cielo non ha alcun senso; tuttavia, ne assumerà uno sibillino agli occhi dello spettatore attento alla grana fine dell'immagine filmica e ai segni che il regista vi ha disseminato.

[36] 小津 安二郎, Ozu Yasujirō; Tokyo, 12 dicembre 1903 – 12 dicembre 1963.

In seguito, il tassista comincia a raccogliere fiori da un mucchio di sterpi accanto all'automobile e, durante la raccolta, scorge un altro oggetto: una bomboletta spray (Fig. 16).

Fig. 16

La bizzarra collocazione di un oggetto metallico, geometrico, colorato, visibilmente artificiale su un mucchio di foglie secche color ocra ha già dell'inquietante, esprime già un potenziale 'metafisico'; si direbbe quasi uno dei dipinti di Alberto Savinio raffiguranti "oggetti nella foresta", per esempio quello andato all'asta da Christie's nel 2009, ora in una collezione privata (*Nella foresta*, olio su tela, cm 65,2 x 81, eseguito nel 1928-30) (Fig. 17):

Fig. 17

In *Close-Up* si tratta, per la precisione, di una bomboletta cilindrica, verde e rossa, che lo spettatore iraniano così come quello europeo non avranno difficoltà a identificare, se prestano attenzione, con una delle tipiche bombolette d'insetticida ampiamente commercializzate negli anni 80 e 90. Ecco qui di seguito, per esempio, l'immagine di un diffuso modello della marca *Baygon*, assai simile a quello della sequenza (Fig. 18).

Fig. 18

Negli anni 80, la tossicità degli insetticidi era già nota, e i designer cercavano di camuffarla dipingendo di verde le bombolette, senza rinunciare però alla testa rossa come riferimento al potere distruttivo dello spray. Il tassista si sofferma su questa bomboletta che sembra un oggetto naturale ma non lo è, l'allontana con disprezzo dal mucchio di foglie, e a questo punto la macchina da presa si sofferma di nuovo, inspiegabilmente, sulla bomboletta che rotola lungo la strada scoscesa (Fig. 19).

Fig. 19

Lo spettatore può facilmente spiegarsi come mai questa bomboletta fosse lì: un giardiniere in una delle ricche ville del circondario se ne era sbarazzato insieme alle foglie secche. Ciò che lo spettatore non riesce a definire nell'immediato, invece, è il senso di questo oggetto nella semantica dell'intero film. Eppure non si tratta di un oggetto casuale, tanto è vero che esso ricompare dopo la sequenza dell'arresto, quando il giornalista esce dalla casa, corre lungo la strada alla ricerca di un registratore e s'imbatte nuovamente nella bomboletta, calciandola a sua volta e prolungandone la discesa rotolante di qualche metro (Fig. 20).

Fig. 20

La bomboletta non è dunque accidentale, è invece prodotto dell'intenzionalità del regista, che addirittura vi si sofferma due volte. Ma che significa? Essa non ha nessun senso se lo si cerca al livello del racconto. Dal punto di vista della grammatica degli eventi nel film, questa bomboletta, così come la scia dell'aeroplano, non serve assolutamente a nulla. Essa svolge invece una funzione fondamentale se questo e oggetti consimili s'interpretano come occasioni di riflessione meta-narrativa che il film dissemina, quali bizzarri elementi di un rebus, all'interno della scena filmica. Questi oggetti dicono visivamente allo spettatore: "Guardami, io non ho nessun senso all'interno del racconto, eppure il regista e la sua macchina da presa indugiano su di me, ti obbligano a osservarmi; devi dunque riflettere, staccarti per un momento dal flusso del racconto, dalla psicologia hollywoodiana dell'azione, e chiederti perché sono qui, qual è la direzione che io, oggetto fuori luogo, oggetto bizzarro, oggetto finanche inquietante, suggerisco all'interpretazione". L'aspetto più affascinante di questi oggetti meta-narrativi è che essi sono spesso ambigui, nel senso che non indicano solo *una* direzione, ma *molteplici* piste, spesso intersecantesi. Tuttavia queste piste non sono mai infinite, perché filtrate dalla stessa forma dell'oggetto, dalla sua semantica, dal suo contesto scenico e dalle sue coordinate all'interno del discorso filmico. La bomboletta interroga lo spettatore ma non lo lascia completamente libero di vagare alla ricerca del suo senso.

Qui se ne proporrà allora una lettura semiotica. Il ventaglio semantico della bomboletta di *Close-Up* si apre e mostra le sue figure in relazione all'altro oggetto misterioso, il velivolo nel cielo. Che cos'anno in comune? Essenzialmente, entrambi sono oggetti che producono una scia, la traccia dei motori nel caso del velivolo, quella di veleno nel secondo. Sono inoltre entrambi metallici, entrambi cilindrici, entrambi artificiali. Entrambi sono circondati da un contesto naturale. Ma qui cominciano le differenze: l'aeroplano sta in cielo, e con i suoi potenti motori sfida la forza di gravità. Il tassista può solo guardarlo dal basso in alto, ammirarlo, percepire la differenza abissale tra chi sta lassù, in quel

mezzo di trasporto così libero e lontano, e chi sta nel suo taxi, sulla terra[37]. La bomboletta d'insetticida, invece, è un oggetto che sta in terra, volgare, strumentale, servile, oggetto di morte diretto contro esseri a loro volta nocivi e inferiori, rivestito di un patetico camouflage e dunque immediatamente smascherato come estraneo. La bomboletta non sfida la forza di gravità ma la subisce per ben due volte, quando il tassista la scarta dal mucchio di fiori, e quando il giornalista la calcia con noncuranza. Il film lascia intuire che essa sarà calciata ancora e ancora, ed è dunque destinata a rotolare sempre più in basso, sempre più lontano dai giardini della buona borghesia iraniana.
Close-Up non rivela pienamente il senso di questa bomboletta fino a una delle ultime sequenze, quando Hossain Sabzian, il truffatore, ritorna accompagnato dal 'vero' regista Mohsen Makhmalbaf presso la famiglia che aveva cercato d'ingannare. E reca con sé dei fiori, molto simili a quelli raccolti dal tassista, chiedendo e ottenendo perdono. È a questo punto che ci si chiede se l'umile bomboletta di spray insetticida, la quale pateticamente cercava di simulare una naturalità che non le era propria, gettata insieme alle sterpaglie dopo essere stata usata come strumento di morte contro esseri nocivi, scartata dal tassista, asservita alla forza di gravità nel suo inesorabile rotolare, poi calciata nuovamente dal giornalista, destinata a rotolare senza resistenza alcuna ancora più in basso, non sia in realtà la chiave ultima del film, del suo senso più profondo.
Di cosa ci parla, infatti, *Close-Up*? Su che cosa concentra questo *close-up* del titolo, questa focalizzazione, grazie a una delle due cineprese utilizzate per riprendere il processo dell'imputato? Se si mette la storia del protagonista in parallelo con quella della bomboletta, si comprende che la seconda rivela attraverso la vicenda di un oggetto il significato ultimo della prima. Come la bomboletta, anche Hossain Sabzian cerca di sembrare ciò che non è, un regista famoso. L'impostura, come nel caso della bomboletta, è patetica, facilissima da svelare. E infatti Sabzian non è un aereo, il quale lascia una scia visibile nell'esistenza grazie ai suoi potenti motori, e sfida la forza di gravità, e si libra in alto per l'ammirazione di chi sta più in basso. Sabzian è uno strumento nelle mani di altri, la sua scia è invisibile dopo che è stata utilizzata come strumento della violenza altrui, la sua esistenza è quella di chi non ha risorse per opporsi alla forza che lo trascina verso il basso, lungo la topologia sociale, economica, esistenziale e geografica di Teheran. L'unica sua possibilità è allora quella di camuffarsi da fiore, destinato, però, a uno smascheramento immediato e umiliante.
Ma che cosa sappiamo, in realtà, di questa esistenza alla mercé degli altri? Se dovessimo ascoltare solo il racconto dei media, faremmo esattamente come il frettoloso giornalista del film, il quale crede di poter catturare la realtà semplicemente registrandola, e non solo non si cura della bomboletta ma contribuisce al suo rotolamento verso il basso calciandola, esattamente come la sua avidità di scoop e la sua denuncia hanno contribuito allo sprofondamento esistenziale e giuridico del protagonista. L'unico modo di comprendere il senso della bomboletta della storia, di ridare dignità all'esistenza di chi non ha agentività alcuna, è quello di proiettare su questa esistenza un *close-up*, uno sguardo che vi si soffermi con la stessa, inspiegabile amorevolezza con la quale il film indugia sul rotolare della bomboletta. È solo questo sforzo dello sguardo che permette di comprendere la differenza fra chi nutre ambizioni di fama artistica, come i rampolli della famiglia borghese di Teheran – i quali sognano di volare in alto come un aeroplano – e chi invece, come Sabzian, può sperare di vincere la forza di gravità solo come strumento della fama altrui, impersonando l'identità di un regista famoso, pretendendo di poter scacciare l'*ennui* esistenziale altrui come un insetticida promette di eliminare gli insetti molesti. È l'intero film che ridà dignità a quest'esistenza di scarto, quando il protagonista e il vero Mohsen Makhmalbaf ritornano alla villa, ma al citofono non li si distingue più, perché *Close-Up* ha reso unica una vicenda esistenziale altrimenti anonima, ha trasformato un patetico oggetto di metallo in un mazzo di fiori.
Kiarostami è vicino a De Chirico e Savinio per quanto riguarda la capacità di rivelare, attraverso uno sguardo lirico sugli oggetti, la trama segreta del reale. Tuttavia è da Ozu che il regista iraniano ha

[37] In un precedente dialogo fra il tassista e i gendarmi, il primo aveva rivelato ai secondi di avere svolto il proprio servizio militare obbligatorio nell'aeronautica, come pilota; in questa conversazione, inoltre, si accenna al tema dello scambio di luoghi (i gendarmi originari di città lontane svolgono il proprio servizio militare a Teheran, l'opposto era accaduto al tassista), tema che è legato a quello della topologia alto-basso e nord-sud di Teheran, essenziale per comprendere a fondo la semantica della 'sequenza della bomboletta'.

imparato questa sottile tecnica di disvelamento. Già nel 1963, alla morte di Ozu, quando i suoi film erano ancora poco conosciuti al di fuori del Giappone, Donald Richie[38] – autore americano protagonista della diffusione della cultura giapponese negli Stati Uniti nella seconda metà del novecento nonché autore, nel 1959, della prima monografia in inglese sul cinema nipponico (Richie 1959) — pubblicava in *Film Quarterly* un articolo intitolato "Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films" (Richie 1963-4) nel quale elencava, fra gli elementi caratteristici dello stile filmico di Ozu, una dialettica assai simile a quella che il presente saggio ha riscontrato all'opera sia nei dipinti metafisici di De Chirico sia nei film 'metafisici' di Kiarostami, vale a dire la dialettica fra una geometrizzazione ordinata del contenitore e un trattamento 'obliquo' del contenuto. Scriveva Richie:

> The finished object one may measure, one may inspect, one may compare. But within this object, as within the house, lives the human, the immeasurable, the nonfunctional. It is this combination of the static and the living, of form and content, which makes the films of Ozu the compelling emotional experiences they are and, at the same time, the wonderfully hand-tooled *containers* which they also are[39].
>
> (Richie 1963-4, p. 11)

Specie agli occhi dello spettatore non-giapponese, non aduso allo spazio, alle forme, e soprattutto alle linee all'architettura d'interni nipponica, quasi ogni fotogramma dei film di Ozu appare come un tripudio della quadrettatura, in cui le porte *shōji* (障子) fanno da sfondo e contemporaneamente incasellano gli oggetti, i personaggi, i movimenti, le azioni. Come in De Chirico, e come in Kiarostami, il profilmico viene visto sotto una luce nuova, spaesante, proprio a ragione di questa regolarizzazione dello spazio in cui esso si manifesta. Lo stesso Richie, in un altro paragrafo dello stesso saggio, sottolineava poi, forse per la prima volta, la straordinaria aura semantica degli oggetti in Ozu, menzionando la doppia sequenza del vaso in *Tarda primavera* (1949)[40]. Si tratta di uno dei luoghi più noti della storia del cinema: il vedovo Shūkichi Somiya[41], impersonato da Chishū Ryū[42] è finalmente riuscito a convincere la figlia Noriko[43], impersonata da Setsuko Hara[44], a sposarsi, con l'espediente di farle credere che egli stesso è in procinto di prendere nuovamente moglie. Prima del matrimonio di lei, i due compiono un ultimo viaggio insieme, a Kyoto. Prima di addormentarsi, Noriko rivela al padre di trovare l'idea delle seconde nozze di lui "di cattivo gusto". Tuttavia il padre dorme già, o fa finta di dormire, e non risponde. A questo punto il film lascia il volto assorto, pensieroso, ma ancora sorridente di Noriko e inquadra a lungo un vaso, quindi ritorna sul volto della figlia, sul quale nel frattempo è scomparsa ogni traccia di sorriso e si è dipinta, invece, un'espressione di sommessa angoscia, vicina al pianto, quindi inquadra nuovamente il vaso, sul quale la sequenza termina, seguita da un'immagine del *kare-sansui*[45] di Ryōan-ji[46] a Kyoto, l'indomani mattina.
Fiumi d'inchiostro sono stati versati su questo vaso, sia in Giappone che in altri paesi. Per Richie, si tratta di un espediente che favorisce l'empatia dello spettatore, invitandolo a immedesimarsi nel personaggio non attraverso la visione dell'emozione sul suo volto ma attraverso la contemplazione

[38] Lima, Ohio, USA, 17 aprile 1924 – Tokyo, 19 febbraio 2013.

[39] "L'oggetto finito si può misurare, si può ispezionare, si può comparare. Ma all'interno di questo oggetto, come all'interno della casa, vive l'umano, l'incommensurabile, il non-funzionale. È questa combinazione dello statico e del vivente, della forma e del contenuto, che rende i film di Ozu delle irresistibili esperienze emotive e, allo stesso tempo, dei *contenitori* [enfasi nell'originale] meravigliosamente fatti a mano"; traduzione nostra.

[40] Titolo in giapponese: 晩春 [*Banshun*].

[41] In giapponese, 曾宮 周吉.

[42] In giapponese, 笠 智衆; Tamamizu, 13 maggio 1904 – Yokohama, 16 marzo 1993.

[43] In giapponese, 紀子.

[44] In giapponese, 原節子; Yokohama, 17 giugno 1920 – Prefettura di Kanagawa, 5 settembre 2015.

[45] Giardino zen.

[46] Tempio zen di Kyoto.

dell'oggetto che la sta provocando; o, meglio, dell'oggetto sul quale, assortamente, si poggia lo sguardo emozionato: "He [Ozu] is not concerned with action. He is concerned with reaction" (Richie 1963-4: 16)[47].

L'idea che invece questo modo di inserire gli oggetti nel discorso filmico suggerisca allo spettatore una via d'accesso verso una dimensione altra, più rarefatta, parallela a quella del racconto e in esso nascosta, emerge anch'essa molto presto nella bibliografia su Ozu, e precisamente nel primo studio complessivo dedicatogli nel 1972 da Paul Schrader, in seguito divenuto celebre come sceneggiatore o co-sceneggiatore di Martin Scorsese e come regista: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* [Lo stile trascendentale nel film: Ozu, Bresson, Dreyer]. Schrader, il quale proveniva da una famiglia di forti convinzioni calviniste e iconofobe, apprezzava in Ozu ciò che il titolo stesso della monografia indicava come il suo "stile trascendentale". Scriveva dunque lo studioso-regista americano a proposito del famoso vaso:

> The vase is stasis, a form which can accept deep contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent…The transcendental style, like the vase, is a form which expresses something deeper than itself, the inner unity of all things[48].
>
> (Schrader 1959, p. 149-51)

Un saggio di Abé Mark Nornes, pubblicato nel 2007, riassume le tappe principali del dibattito ermeneutico sul vaso di Ozu nella critica anglofona, mostrandone l'evoluzione parallela a quella della definizione e ridefinizione degli stessi *film studies*; dalle letture "zen" di Zeman (1972) e Vasey (1988), a quelle formali e stilistiche di Thompson (1988) e Bordwell (1988), fino alla lettura 'geopolitica' di Cazdyn (2002).

Come è noto, anche Gilles Deleuze ha dedicato al vaso di Ozu uno dei passaggi più noti de *L'image-temps* (1985):

> Le vase de « Printemps tardif » s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, « un peu de temps à l'état pur » : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. La nuit qui se change en jour, ou l'inverse, renvoient à une nature morte sur laquelle la lumière tombe en faiblissant ou en croissant (« La femme d'une nuit », «Coeur capricieux »)[49].
>
> (Deleuze 1985, p. 27)

Tutte queste interpretazioni enfatizzano aspetti importanti, sovente non contraddittori, nella costruzione, nella semantica, e nella ricezione di questa celebre sequenza. Una lettura definitiva è,

---

[47] Richie ribadisce l'idea che il vaso "non significhi niente" ["means nothing"], ma sia un contenitore vuoto per la proiezione di emozioni, anche nella prima monografia dedicata a Ozu (Richie 1974, p. 174), in cui conferisce un ruolo centrale al concetto di *mono-no-aware* [in giapponese: もののあわれ), il "pathos delle cose", caratteristico dell'estetica nipponica.

[48] "Il vaso è stasi, una forma che può accettare un'emozione profondamente contraddittoria e trasformarla nell'espressione di qualcosa di profondamente unificato, permanente, trascendente…lo stile trascendentale, come il vaso, è una forma che esprime qualcosa di più profondo di sé stesso, l'unità intima di tutte le cose"; traduzione nostra.

[49] "Il vaso di *Primavera tardiva* s'interpone fra il mezzo sorriso della figlia e le sue lacrime nascenti. Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, invece, non cambia, non passa. È il tempo, il tempo in persona, 'un po' di tempo allo stato puro': un'immagine-tempo diretta, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento. La notte che cambia in giorno, o l'inverso, rinviano a una natura morta sulla quale la luce cade affievolendosi o aumentando (*La moglie di quella notte*, *Capriccio passeggero*)"; esiste un'ottima traduzione italiana di Liliana Rampello dell'*Immagine-tempo* (Milano, Ubulibri 1989), che tuttavia non si è potuto consultare durante la stesura del presente saggio. La traduzione è dunque nostra.

naturalmente, impossibile, perché dipende dall'interazione fra il testo filmico e il contesto storico e socio-culturale nel quale la visione e il commento si producono.
Tuttavia, si ha come l'impressione che un apporto essenziale manchi a questo panorama ermeneutico. I commenti che su di esso si moltiplicano nelle diverse lingue occidentali perlomeno dai primi anni 60, parlano tutte di "vase", "vaso", etc. come se si trattasse di un vaso qualsiasi; come se non fosse importante specificare di che vaso si tratti. Si comportano quasi come se lo spettatore non si trovasse di fronte l'immagine di un vaso ma la parola "vaso", indifferente alle sottili mutazioni del suo referente.
Tenta invece di ovviare almeno in parte a questa mancanza un saggio pubblicato in giapponese da Yamada Sakae nel 2002, intitolato "Ozu eiga no kimono to kodōgu" [Suppellettili e kimono nei film di Ozu]. Il saggio giustamente sottolinea come Ozu fosse un grande appassionato di teatro Nō (能) nonché collezionista di vasi, maniacalmente attento alla loro scelta e collocazione nella scena dei suoi film.
Nell'interpretare la sequenza di *Tarda primavera*, allora, bisogna tener conto del fatto che ciò che il film mostra non è *un* vaso ma è *il* vaso, accuratamente scelto e posizionato da Ozu nella scena per sortire uno specifico effetto di senso. Di che vaso si tratta, dunque? Si tratta di un vaso *son-shiki*, ovvero composto da tre parti: la parte superiore aperta verso l'alto, quella centrale rotonda, e quella inferiore che fa da base. È un tipo assai diffuso in Cina e in Giappone, ma in questo caso è probabile che si tratti di un vaso giapponese. I fotogrammi in bianco e nero non permettono di dirimere la questione se si tratti di un vaso a colori oppure del tipo "blu e bianco". Probabilmente prodotto a Imari, nel Kyushu, centro della manifattura di ceramiche di questo genere, oppure a Kyoto (in quanto la scena è situata a Kyoto, delle cui ceramiche Ozu era appassionato), potrebbe essere un vaso del periodo Edo (Sette-Ottocento), ma probabilmente non antichissimo (sarebbe stato strano trovarlo in una stanza d'albergo a Kyoto). Questi dettagli sono importanti se si prova a 'leggere' il vaso come se fosse rappresentato da un'immagine statica, quale una fotografia o un dipinto. In questo caso è la stessa staticità dei fotogrammi – per quanto non totale, come si vedrà – a suggerire un tale approccio, il quale deve poi comunque essere integrato nella lettura complessiva della sequenza in cui i fotogrammi si collocano. Ecco dunque *il vaso* nel primo dei due piani che gli sono dedicati (Fig. 21):

Fig. 21

Esso è situato quasi esattamente all'incrocio delle diagonali del fotogramma, leggermente spostato verso il basso. La sua silhouette emerge in uno spazio articolato da forme geometriche molteplici. Innanzitutto il cubo vuoto disegnato dal tatami, dalla grande finestra *shōji* alle spalle del vaso, dalla parete che s'intravede sulla sinistra, dallo spazio aperto sulla destra, e dalla 'quinta parete' costituita dal piano del fotogramma. In secondo luogo, questo cubo vuoto è articolato internamente dalle linee prospettiche del basamento del vaso, più in alto di un gradino rispetto al luogo in cui si trovano i futon. Lo segnala ulteriormente il massiccio pilastro di legno a pianta quadrata che si colloca all'incrocio delle linee prospettiche del basamento. Esso divide il fotogramma in due aree irregolari, sulle quali si tornerà in seguito. In terzo luogo, lo spazio della scena è articolato altresì dalla quadrettatura della finestra *shōji*, alle spalle del vaso e nella fila di quadrati di luce a sinistra del fotogramma, dai solchi paralleli che compongono la tessitura del tatami, dai bordi che lo decorano, nonché dalla sagoma luminosa che la luce esterna proietta sulla foggia della finestra *shōji*, una sorta di prolungamento luminoso della forma del vaso.
Contrastano con questa articolazione geometrica e ortogonale sia le forme brulicanti che s'intravedono sul vaso, come trattenute dalla sua perfetta simmetricità non solo destra-sinistra ma anche alto-basso, sia l'unico elemento che agita il fotogramma, ovvero le ombre di piante dal lungo e flessibile stelo – forse dei malinconici esemplari di *miscanthus sinensis*[50] –, mosse dal vento, che una luce esterna proietta sullo schermo della finestra, in una sorta di perturbante *kage-e* [teatro d'ombre giapponese]. Come in De Chirico, il carattere inquietante della scena è accresciuto dalla contraddittorietà delle ombre: quelle delle piante che si stagliano sulla quadrettatura della finestra sono in contrasto con la lunghissima ombra obliqua, pomeridiana, che il vaso getta sulla sinistra del tatami, come una statua in un dipinto metafisico.
La scena è complessa, e si presta dunque a letture diverse. Sorprende, tuttavia, che molti se non forse tutti gli interpreti di questa doppia immagine (Kiarostami imparerà poi proprio da Ozu che presentare due volte uno stesso oggetto a distanza, come la bomboletta in *Close-Up*, significa caricarlo ulteriormente di fascino semantico) abbiano trascurato che in essa non si vede solo un oggetto, ovvero il famoso vaso, ma due. Nella parte sinistra del fotogramma, infatti, nella penombra, incasellato da quel pilastro di legno di cui forse adesso si comprenderà meglio la funzione, si trova un altro oggetto, separato dal vaso da questo massiccio bordo nero. Non è forse azzardato ipotizzare che questo oggetto sia una specie di pagoda in miniatura, e più precisamente una sorta di *hyakumantō darani* [百万塔陀羅尼][51], come quello riprodotto nella fig. 22a, dalla National Diet Library di Tokyo, databile al 770 dell'Era Comune.

[50] Specie assai presente nel paesaggio e nella cultura giapponesi col nome di "*susuki*" [すすき].

[51] Letteralmente "Un milione di *darani*", ognuno di questi oggetti rituali consiste in una pagoda in miniatura contenente un *darani* (dalla radice sanscrita √*dhṛ*, che significa "tenere o mantenere"; "陀羅尼" [darani] è la trascrizione giapponese della parola sanscrita): preghiera, incantesimo o litania buddhista. Questi oggetti venivano usati per scopi rituali. Per una descrizione dettagliata, si legga Sewell 2003. Ringrazio molto il Professor MATSUBARA Tomoo per avermi introdotto alla conoscenza di questo oggetto rituale.

Fig. 22a

Intorno agli anni 40, nella stessa decade alla fine della quale fu realizzato *Tarda primavera*, si vendevano a Kyoto, dove la scena è ambientata, rifacimenti moderni degli *hyakumantō darani*, spesso chiamati anche *gojūnotō* (五重塔), in onore della famosa pagoda del tempio di *Daigo-ji*, nella stessa città. Eccone un esemplare dal catalogo di un antiquario giapponese contemporaneo (Fig. 22b):

Fig. 22b

Occorre ripeterlo: le interpretazioni che si possono trarre da questa coppia di piani sono fluttuanti come le piante al di là della finestra di Ozu. Tuttavia sarebbe forse frettoloso sostenere che esse sono infinite, e che dunque il vaso funziona come una sorta di contenitore vuoto nel quale ognuno proietta la propria risposta empatica all'angoscia di Noriko.
Al contrario, la forza di questa sequenza consiste esattamente nel fatto che, mentre da un lato inserisce una parentesi di riflessione meta-narrativa all'interno del racconto, disseminando la scena e dunque il discorso del film con segni ambigui, dall'altro lato la stessa sequenza trasceglie con cura questi segni, li dispone meticolosamente, predispone un filtro che, se accuratamente osservato, limita il proliferare delle interpretazioni possibili e indirizza, al contempo, la tensione ermeneutica dello spettatore. Sulla base di un'attenta descrizione visiva della sequenza, la matrice di sensi possibili che questo filtro promuove dovrebbe essere chiara. Non si può comprendere appieno la sequenza se non partendo dal sistema semi-simbolico[52] che il vaso intrattiene con l'altro oggetto della scena, ossia lo *hyakumantō darani*[53]. La critica come si è detto si è soffermata sul primo, ma in un certo senso ha proceduto a una sorta di rimozione. Il vaso è al centro della scena, ancora visibile, bagnato dalla luce, sia pure da una luce obliqua che proietta una lunghissima ombra pomeridiana. Se si segue quest'ombra, essa tocca il secondo oggetto, quello più misterioso e trascurato, il quale giace al di là del pilastro, in un'oscurità non toccata da luce alcuna. Se ne vede soltanto la silhouette, ma si può capire, se si ha una certa familiarità con la cultura giapponese, che si tratta di una silhouette il cui rimando simbolico essenziale è alla religione, o forse persino alla ritualità funebre. Mentre Noriko pensa al padre, il film ci mostra un vaso solitario, accarezzato da una luce obliqua, e al contempo un oggetto rituale, commemorativo, nell'ombra. L'ombra è protagonista della scena anche in un altro senso, nelle lunghe silhouette che un vento minaccioso proietta sulla finestra, quasi a prolungare l'agitazione della forme che popolano il corpo del vaso. Anche in relazione a questo dettaglio è importante osservare di che vaso si tratti, ovvero come si è detto un *son-shiki* [尊式], spesso adottato dall'ikebana [生け花] per contenere fiori. La natura spettrale del vaso è sottolineata dal fatto che i suoi fiori sono sostituiti da ombre di piante.
È forse azzardato suggerire che attraverso questa dialettica vaso-*hyakumantō darani*, luce-oscurità, stasi-agitazione, geometria-caos il film stia in realtà fornendo la chiave per dischiudere il suo senso ultimo, ovvero quello dell'angoscia che coglie chi vive rispetto al pensiero della morte, e all'inesorabile incedere del tempo nel doloroso succedersi delle generazioni? La storia essenziale di Ozu, quella raccontata come un mito in tanti suoi film, e mai così potentemente come in *Tarda primavera*, non è forse quella di una figlia che vede nel proprio matrimonio una conferma della mortalità del padre? Che rifiuta questo meccanismo crudele che il destino impone alla vita e alla morte degli uomini, l'una risvolto ineludibile dell'altra? Lo *hyakumantō darani* nell'ombra non è forse la discreta, sibillina, e perciò stesso ancora più inquietante figurazione di una madre morta, separata da un vaso solitario se non fosse per la lunga, inquietante ombra che lega entrambi a un inevitabile destino di morte?[54] E le ombre che si vedono sul telo della finestra *shōji* non sono forse analoghe a quelle che il proiettore cinematografico disegna sul grande schermo? Non parla di noi, in fondo, di noi tutti, questo racconto mitico fatto di oggetti, di luci, di ombre?

[52] Nella semiotica visiva strutturale, un sistema semi-simbolico è quello che correla una coppia di elementi espressivi fra loro in opposizione con una coppia di elementi semantici anch'essi fra loro opposti (Calabrese 1999).

[53] È alquanto bizzarro che un oggetto religioso e rituale come lo *hyakumantō darani* si trovi in una stanza d'albergo, per quanto nelle vicinanze di Nara, centro della produzione di queste pagode in miniatura. Tuttavia ciò dovrebbe spingere lo spettatore e l'analista a sottolineare ancora di più l'intenzionalità, e dunque la rilevanza semantica, della scelta di arredamento compiuta da Ozu nell'allestire questa scena.

[54] All'origine della straordinaria produzione degli *hyakumantō darani* vi sarebbe anche la passione dell'imperatrice Shōtoku (称徳天皇 [Shōtoku-tennō]) (718-770) per il monaco buddhista Dōkyō (道鏡) (700 – May 13, 772); tuttavia è forse improbabile che Ozu fosse al corrente delle connotazioni romantiche degli *hyakumantō darani*.

6. Conclusioni: i custodi del mito

In molti si sono chiesti a che cosa faccia riferimento il numero "5" nel titolo del lungometraggio-omaggio di Abbas Kiarostami a Ozu, *Five* (2003) [in persiano: *panj*], realizzato nel cinquantesimo anniversario della morte di quest'ultimo. È stato proposto che si tratti di un'allusione alle cinque decadi di attività di Ozu nel mondo del cinema, ovvero all'incanto che caratterizza lo sguardo di un bambino di cinque anni. Sarebbe interessante chiedere a Kiarostami se il titolo del suo lungometraggio, una serie di cinque lunghe riprese perlopiù statiche di sponde marine, non sia una sorta di *gorintō* filmico, un lungometraggio-pagoda a cinque piani in cui Kiarostami ha racchiuso, come una sorta di reliquia cinematografica, il lascito di Ozu cui il regista iraniano più tiene, vale a dire l'avergli insegnato la sublime arte dei "piani-cuscino". È con questa espressione nel suo equivalente inglese, "*pillow-shots*", che Noël Burch, in *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979) definì per la prima volta i lunghi piani su oggetti, scene e paesaggi apparentemente casuali, perlopiù statici, inseriti da Ozu nel bel mezzo del racconto filmico. Un'altra definizione proposta da Burch è "cutaway still-life" [inserti natura-morta], i quali "*suspend the diegetic flow*, using a considerable range of strategies and producing a variety of complex relationships"[55] (ibidem, p. 160).
Burch coniava il termine "pillow-shots" sulla stregua di quello di "pillow-words", con il quale Robert H. Brower ed Earl Miner, autori, nel 1961, di una monografia su *Japanese Court Poetry* [poesia giapponese di corte] (Brower e Miner 1961), vi definivano un termine tecnico dell'estetica lirica giapponese: *makurakotoba* (枕詞):

> […] a conventional epithet or attribute for a word; it usually occupies a short, five-syllable line and modifies a word, usually the first, in the next line. Some pillow-words are unclear in meaning; those whose meanings are known, function rhetorically to raise the tone and to some degree also function as images[56].
>
> (*Ibidem*, p. 508)

In conclusione, potrebbe essere proprio questo il sottile filo rosso che lega tre autori altrimenti così distanti nella storia, nella geografia, nel linguaggio: De Chirico, Kiarostami e Ozu consciamente o inconsciamente aderiscono a un'ideologia della significazione in cui la narrazione di ciò che è accaduto e la rappresentazione di ciò che è visibile non sono l'unica dimensione del senso e neppure quella preponderante. Ciò che più conta, infatti, è incoraggiare e guidare lo spettatore a compiere un balzo della percezione, dell'immaginazione, e dunque anche dell'interpretazione, verso un luogo più alto dello spirito, in cui gli oggetti raffigurati, i personaggi rappresentati, le azioni raccontate, le emozioni evocate acquistano un'aura nuova, leggibile alla luce di un'atmosfera più rarefatta e di uno sguardo più acuto sul mondo. Ciò che consente questo balzo, o che perlomeno lo propizia, è il forgiare, all'interno del racconto visivo, squarci in cui il tempo della diegesi si ferma, il tempo si blocca, lo spazio si trasforma in geometrica teca di vetro e le luci precise e lontane stagliano sulla scena ombre lunghissime. Lo spettatore è invitato ad assumere uno sguardo immemore dei suoi consueti abiti scopici e interpretativi, a cogliere il nulla che si cela dietro un guanto vuoto appeso a un muro, a cogliere l'inesistenza che si nasconde in una bomboletta di insetticida che rotola per una strada scoscesa, a cogliere la morte che minaccia un vaso nella penombra, quando l'uomo è prossimo al sonno e vi vede una spettrale metafora della fine.
Tre semiosfere dalla cultura antichissima, quella italiana, quella persiana, e quella giapponese, forniscono ai tre autori l'impalcatura lirica di questo sguardo metafisico, attraverso il riferimento alla

[55] "*Sospendono il flusso diegetico*, usando una schiera considerevole di strategie e producendo una varietà di relazioni complesse"; enfasi nell'originale; traduzione nostra.

[56] "Un epiteto o attributo convenzionale per una parola; di solito occupa un verso corto, pentasillabico, e modifica una parola, di solito la prima, nel verso successivo. Alcune parole-cuscino sono di significato oscuro; quelle i cui significati sono noti, funzionano retoricamente per elevarne il tono e in una certa misura funzionano anche come immagini".

poesia e al suo alone straniante, ma soprattutto attraverso a un istinto sottile, che in De Chirico, in Kiarostami, in Ozu instilla la certezza che il senso ultimo delle cose non si esprime nell'illusoria chiarezza dell'azione cosciente degli uomini, ma nel segreto di oggetti inquietanti, custodi del mito.

pubblicato in rete il 20 gennaio 2016

Bibliografia

Aumont, J., Marie, M., 2004, *L'Analyse des films*, 2a ed., Parigi, A. Colin.
Bergala, A., 2004, *Abbas Kiarostami*, Parigi, Cahiers du cinéma; SCEREN/SNDP.
Bordwell, D., 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
Burch, N., 1979, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley, CA, University of California Press.
Calabrese, O., 1985, *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.
Calabrese, O., 1999, *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d'arte*. Siena, Protagon Editori Toscani.
Cazdyn, E., 2002, *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*. Durham, NC, Duke University Press.
Crawford, L., 1984, "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization", in *Comparative Literature*, vol. 36, n. 3 (Estate), pp. 209-19.
Davies, I., 1983, "Giorgio de Chirico: The Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche", in *Art International*, vol. 26, gennaio-marzo, pp. 53-60
De Chirico, G., 1919, "Sull'arte metafisica", in *Valori plastici*, vol. 1, (aprile–maggio), pp. 4-5.
De Chirico, G., 1920, "Il senso architettonico nella pittura antica", in *Valori plastici*, vol. 2, maggio-giugno, pp. 59-61.
De Chirico, G., 1927, "Statues meubles et généraux", in *Bulletin de l'Effort Moderne*, vol. 38, ottobre [Parigi, 19 rue de la Baume], pp. 3-6.
Deleuze, G., 1985, *Cinéma 2: L'image-temps*, Parigi, Les éditions de minuit.
Della Nave, M., 2003, *Abbas Kiarostami*, 2a ed., Milano, il Castoro.
Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
Fagiolo dell'Arco, M., 1984, *L'opera completa di De Chirico*, Milano, Rizzoli.
Fontanille, J. e A. Zinna, 2005, *Les Objets au quotidien*, Limoges, Pulim.
Greimas, A. J., a cura, 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques*, vol. 60.
Hjelmslev, L.T., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Copenaghen, Ejnar Munksgaard.
Leone, M., 2003, "L'Inépuisable: Intertextualité et influence", in P. Marillaud, R. Gauthier, a cura, *L'Intertextualité*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, pp. 249-62.
Lotman, J.M., 2000, *Semiosfera*, San Pietroburgo, Iskusstvo-SPB.
Migliore, T., a cura, 2008, *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Pittura e letteratura nell'opera di De Chirico*, Roma, Aracne.
Mir-Ehssan, A., 2002, "Le nouveau cinéma iranien", in *Cahiers du cinéma*, vol. 571, settembre, pp. 18-19.
Nancy, J.-L., 2001, *L'Évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur.
Nornes, A.M., 2007, "The Riddle of the Vase: Ozu Yasujirô's Late Spring", in Stringer, J., Phillips A., a cura, *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, New York, Routledge, pp. 78-89.
Peirce, C.S.S., 1982-2000, *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, a cura di N. Houser, 6 vols, Bloomington, IN, Indiana University Press.
Richie, D., Anderson, J.L., 1959, *The Japanese Film: Art and Industry* (edizione ampliata e riveduta nel 1983), Princeton, NJ, Princeton University Press.
Richie, D., 1974, *Ozu: His Life and Films*, Berkeley, CA, University of California Press.
Roth, L., a cura, 1997, *Abbas Kiarostami: Textes, entretiens, filmographie complète*, Parigi, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma.
Savinio, A., 1921, "Primi saggi di filosofia delle arti (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare)", in *Valori plastici*, vol. 2, pp. 26-9.
Schrader, P., 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press.
Sewell, R.G., 2003, "The First Printed Text in the World, Standing Tall and Isolated in Eight-Century Japan: Hyakumantō Darani", in *Journal of the Rutgers University Libraries*, vol. 60, pp. 117-28.
Shklovskij, V.B., 1917, "Iskusstvo kak priem", in *Sborniki po teorii poeticheskogo jazyka* (St. Petersburg, 1917); ripubblicato in Id., 1929, *O teorii prozy*, 2a ed., Mosca, Federatsija.
Thompson, K., 1988, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
Vasey, R., 1988, "Ozu and the No", in *Australian Journal of Screen Theory*, vol. 7, n. 80, pp. 88–102.
Yamada, S., 2002, "Ozu eiga no kimono to kodōgu" [suppellettili e kimono nei film di Ozu], in *Cinema Dong Dong*, vol. n. 1, pp. 16-18.
Zeman, M., 1972, "The Serene Poet of Japanese Cinema: The Zen Artistry of Yasujiro Ozu", *Film Journal*, vol. 1, n. 3–4, pp. 62-71.