

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino.

Bruno Surace

Il destino impresso
Per una teoria della destinalità nel cinema

© edizioni kaplan 2019
Via Saluzzo, 42 bis – 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609
info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-99559-37-3

—k a p l a n—

Indice

<i>A ciascuno il suo destino? Appunti introduttivi per un viaggio nella destinalità cinematografica</i> di Silvio Alovio	7
Kane, Nanà, Sarah, Larry e Macbeth: su alcune ideologie del destino, p. 7; Il destino cinematografico come andatura dell'accadere, p. 12; Il cinema come arte dei nessi e dell'impronta, p. 14; Per una fisica della destinalità cinematografica, p. 17; Dal destino del personaggio alla destinalità dei segni, p. 18; Ritornare ai film, p. 21	
<i>Lettera ai lettori</i>	23
<i>Introduzione</i>	29
Il varco strettissimo, p. 29; Un salto al cinema, p. 30; Fra Film Theory e semiotica, p. 33; L'esempio, il corpus, l'accumulo, p. 36; Trovare la destinalità: il destinante, p. 38; Trovare la destinalità: narrazione ed esperienza, p. 45; Trovare la destinalità: l'immagine e la forma, p. 49; Categorie e istanze destinali, p. 50	
Capitolo 1	55
<i>La morte</i>	
Il cinema dell'inevitabile, p. 55; Morte ad personam, p. 56; Il doppio, la soglia, l'insignificanza, p. 71; Rigor mortis e fisiognomica, p. 78; La morte leggera, p. 83	
Capitolo 2	103
<i>Dio</i>	
Il cinema dell'Altissimo, p. 103; Indessicalità divine, 105; Dio, Babbo Natale e gli afroamericani, p. 109; Noè nel cronosisma, p. 116; Cieli immensi, p. 118; Absentia in præsentia, p. 126; Il testimone silenzioso e il fallimento della matematica, p. 133; Dèi postmoderni, p. 137; Dèi	

contemporanei, p. 149; L'immagine di Dio, Dio nell'immagine, p. 154; Dio burlone, p. 157; Dio blasfemo, p. 163; Geni maligni, p. 172

Capitolo 3 177

Il Padre della Patria e lo Stato distopico

Stato come destino del film, p. 179; Il patriota Garibaldi, p. 181; Allegoresi di Volpe e Blasetti, p. 187; Garibaldi destinale, p. 194; Film come destino dello Stato, p. 200; Distopia, distopia canaglia, p. 202; Purghe, aragoste, formiche, p. 216; Ozu e Fantozzi feriti nell'onore, p. 230

Capitolo 4 247

L'autore

Autorialità e destinalità, p. 247; Biancaneve e Stephen King, p. 250; Giochini buffi, p. 254; Dalle origini a oggi, p. 262; Vero come la finzione, p. 266; Finali e finalità, p. 271; Rifu(g)gi, p. 280; Allen-Keaton A/R, p. 295; Lo schermo e il contagio, p. 310; L'autore e la destinalità, p. 316

Capitolo 5 319

Il loop

Il giro dell'orologio e l'eterno ritorno delle scimmie, p. 319; In trappola, p. 329; Personalismi vs universalismi, p. 333; Quelle case (non solo) nel bosco: loop fra spazio e tempo, p. 337; Donald Duck Chain Saw Massacre (o dell'evenemenzialità nel loop), p. 344; Loop comico, p. 349; Isotopie del loop (del loop, del loop, del loop...), p. 354;

Capitolo 6 367

E se?

Povero Witek, p. 367; La corsa di Lola, p. 376; Véronique e Weronika, p. 378; Nemo, nessuno e centomila, p. 380

Conclusioni 393

Esperienze mediali e destinalità, p. 393

Bibliografia 401

Indice delle opere e dei nomi citati 423

A ciascuno il suo destino?

*Appunti introduttivi per un viaggio
nella destinalità cinematografica*

di Silvio Alovio

Kane, Nanà, Sarah, Larry e Macbeth: su alcune ideologie del destino

New York, 185 West 74th Street. Emily Monroe Norton, nipote del presidente degli Stati Uniti e moglie di Charles Foster Kane, ha appena scoperto, grazie a una spregiudicata iniziativa del corrotto Jim W. Gettys, che il marito ha una relazione con un'altra donna, la giovane Susan Alexander. Di fronte al ricatto di Gettys, concorrente di Kane nelle elezioni per il governatore, Emily cerca di convincere Charles a ritirarsi dalla competizione, in modo da evitare lo scandalo e proteggere la sua famiglia. La risposta di Kane è perentoria: «There's only one person in the world to decide what I'll do. And that's me». Il doppiaggio italiano, per una volta, sembra ancora più eloquente delle parole originali pronunciate dal protagonista, perché attribuisce un nome preciso a quel generico futuro («what I'll do») evocato (o auspicato?) da Kane: «Solo una persona può decidere il mio *destino*, e quella persona sono io».

Secondo Paolo Bertetto, Kane rientra nel novero dei personaggi concettuali, da lui definiti come vettori di idee, o meglio «come forme del pensiero oggettivato e del divenire»¹. Può essere interessante, allora, chiederci di quale idea di divenire (e dunque di destino) si faccia portavoce Kane in questo film di cui egli stesso parrebbe, sin dal titolo (*Citizen Kane* [Quarto potere, 1941]), il titanico vettore². Il protagonista difende una concezione del desti-

¹ Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 217.

² A ben vedere, tuttavia, la condizione prismatica del protagonista (evidente non solo nella sua dimensione narrativa ma anche, come sottolinea Carluccio, nello statuto pluristilistico della recitazione di Welles) compromette l'autonomia identitaria del personaggio, e quindi, come si dirà meglio più avanti, indebolisce anche l'autorevolezza delle sue af-

no come sviluppo finalistico di un'auto-determinazione del soggetto fondata sulla volontà e sull'azione. Come rivela il celebre detto latino attribuito ad Appio Claudio Cieco («Faber est suae quisque fortunae»), quella dell'uomo artefice del proprio destino è un'idea di antica tradizione, rilanciata e approfondita dalla cultura umanistico-rinascimentale. Nella prospettiva di Kane, tale concezione antropocentrica di destino "laico" si fonde con un indefinito superomismo³ e una *hybris* la cui potenza pare nascondere, come nelle grandi tragedie classiche, una genetica e sospetta fragilità. Come nelle biografie degli inventori geniali studiate da Ortoleva, anche nella polifonica biografia filmica di Kane quest'ultimo appare come «un *individuo* nel senso più stretto del termine, cioè una persona che agisce essenzialmente sulla base dei propri impulsi e delle proprie scelte»⁴.

Cambiamo scenario. Al tavolo di un modesto bistrot parigino dei primi anni Sessanta, la giovane Nanà, protagonista di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962), quarto lungometraggio di Jean-Luc Godard, propone una visione della libertà individuale (e quindi del destino, questione filosofica da sempre incardinata nella dialettica tra libertà e necessità) solo in apparenza simile a

fermazioni sul destino (cfr. Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, cit., pp. 249-264 e Giulia Carluccio, *Citizen Kane. Del personaggio prismatico e della sua interpretazione, tra ermeneutica, stile e gioco attoriale*, «Imago», 11, 2015, pp. 71-77).

³ Sull'influenza della filosofia di Nietzsche nella definizione concettuale del "supercittadino" Kane (l'espressione, com'è noto, è di Bazin, cfr. André Bazin, *Orson Welles*, GS Editrice, Santhià, 2000, p. 68), la bibliografia è molto ampia. Cfr., tra gli altri, André Bazin, Charles Bitsch, Jean Domarchi, *Nouvel entretien avec Orson Welles*, «Cahiers du cinéma», 87, settembre 1958 (tr. it. in Orson Welles, *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum fax, Roma, 2005, pp. 96-130); Jean Narboni, *Un cinéma en plongée*, in *Orson Welles*, Hors-Série des «Cahiers du cinéma», Editions de l'Etoile, Paris, 1982; Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. Ubulibri, Milano, 1989, pp. 154-165; V. Sanil, *The Form of Truth and the Power of False. The Nietzschean Moment in the Cinema*, in Franson Manjali, *Nietzsche: Philologist, Philosopher and Cultural Critic*, Allied Publishers, Mumbai, 2006; pp. 102-115; Kevin L. Stoehr, *The Ambiguity of Horizons. On the Nihilism and Perspectivism of Citizen Kane*, in Id., *Nihilism in Film and Television: A Critical Overview from Citizen Kane to Sopranos*, McFarland, London, 2006, pp. 67-81; Dan Shaw, *Relativism, Perspectivism and Citizen Kane*, in Id., *Morality and the Movies*, Continuum, London-New York, 2012, pp. 51-62; Loïg Le Bihan, *Orson Welles, diffractions: de Citizen Kane à Mr Arkadin, une esthétique nietzschéenne*, «Hal. Archives ouvertes», 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01633200/document>

⁴ Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino, 2019, p. 269.

quella formulata da Kane alla moglie. A un'amica che, come lei, fa la prostituta, e che sostiene, quasi sofferse inconsapevolmente di una nevrosi di destino⁵, di non avere alcuna colpa per la triste condizione in cui si trova, Nanà replica che invece il suo destino è il frutto di una scelta: «Io credo», lei dice,

che siamo sempre responsabili di quel che si fa, e liberi. Sollevo la mano, sono responsabile. Giro la testa a destra, sono responsabile. Sono infelice, sono responsabile. Fumo una sigaretta, sono responsabile. Dimentico che sono responsabile, ma lo sono.

Kane e Nanà tuttavia, a ben vedere, non condividono la stessa idea di destino, pur essendo entrambi convinti che questo si costruisca a partire dalle decisioni individuali: l'autodeterminazione dell'io per Kane si esaurisce interamente nella volontà del fare («what I'll do») mentre per Nanà la libertà del fare è il polo complementare di una dialettica più articolata e drammatica che chiama in causa, in primo luogo, la libertà dell'essere. Da questa differenza sostanziale deriva, in *Questa è la mia vita*, un più esplicito (e più angoscioso) statuto esistenziale del concetto di destino, chiaramente influenzato dalle riflessioni di Sartre e Heidegger⁶. Come osserva lo stesso Godard, «noi sappiamo, dopo Sartre che la libera scelta che l'individuo fa di sé si confonde con quello che in genere chiamiamo destino»⁷. Nanà in effetti non si fa alcuno sconto. Nella sua visione della vita non esiste un destino che ci trascende al quale imputare le nostre sfortune;

⁵ Freud in realtà preferisce usare il termine "coazione di destino". L'espressione "nevrosi di destino" è formalizzata da Laplanche e Pontalis e «designa un modo di esistenza caratterizzato dal ritorno periodico di concatenazioni identiche di eventi, generalmente sfortunati, concatenazioni alle quali il soggetto pare essere sottoposto come a una fatalità esterna, mentre, secondo la psicoanalisi, ne vanno ricercate le molle nell'inconscio e particolarmente nella coazione a ripetere» (Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, tr. it. Laterza, Bari, 1968, p. 345). Sulla nevrosi di destino riflette anche Jung, soprattutto in rapporto alla storia familiare del paziente cfr. Carl Gustav Jung, *Il padre nel destino dell'individuo* (1949), in Id., *Opere, vol. IV, Freud e la psicoanalisi*, tr. it. Boringhieri, Torino, 1976.

⁶ Cfr. Paolo Bertetto, *Vivre sa vie, la disponibilità e il nulla*, in Id., *Microfilosofia*, cit., pp. 283-295.

⁷ Ivi, p. 285. Questo è il passo di Sartre richiamato da Godard, nella traduzione italiana di Jacopo Darca: «La libera scelta che l'uomo fa di se stesso s'identifica assolutamente con ciò che si chiama il suo destino», in Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 1947, p. 271.

a esistere è solo la libertà, condizionata dalla conflittualità del rapporto con gli altri ed esperita dentro un mondo senza più «coordinate razionali e fideistiche di inquadramento»⁸. Come Nanà, allora, siamo tutti, sartrianamente, condannati a essere liberi dentro una realtà che non è né totalmente necessaria né interamente caotica, ma abbiamo la possibilità di costruire un progetto che provi a dare un senso alle nostre intenzioni.⁹

Anche se, come si è detto, Kane e Nanà sono personaggi concettuali che incarnano due idee ben diverse di destino individuale, entrambi sono certi che l'ordine del mondo non sia fatalmente predeterminato. Molto diversa è la convinzione di Sarah Connor, protagonista di *Terminator 2 – The Judgement Day* (*Terminator 2 – Il giorno del giudizio*, 1991). Sarah è la madre di John, nel presente, il 1991, un ragazzino ribelle ma in futuro, nel 2029, il leader della resistenza umana contro le macchine ribelli. Skynet, una rete informatica neuronale e autocosciente che guida le macchine, invia a ritroso nel tempo due robot, il primo nel 1984 per uccidere Sarah (primo episodio della saga) e il secondo nel 1991 per liquidare invece il piccolo John (secondo episodio, quello di cui ci occupiamo).

In una delle poche sequenze prive d'azione del film, vediamo Sarah in un accampamento di contrabbandieri d'armi, nel dolce tramonto del deserto californiano ai confini col Messico. La donna è molto stanca, si siede a un tavolo di legno, vi incide qualcosa sulla superficie con un coltello e poi si assopisce. Non appena addormentata rivive per l'ennesima volta lo stesso incubo che da anni la perseguita: la visione di una devastante onda d'urto scatenata da un'esplosione nucleare che brucia e disintegra adulti e bambini. Dopo il repentino risveglio di Sarah, in preda a una comprensibile agitazione, la cinepresa ci rivela il contenuto della scritta che la donna ha inciso poco prima sul tavolo: "No fate".

Questa frase è una dichiarazione di guerra: per Sarah si tratta non tanto di negare il destino, come invece per certi aspetti fanno Kane e Nanà, quanto di

⁸ Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, cit., p. 285.

⁹ Sulla dicotomia progetto/destino ritorna spesso Surace nel corso del volume, a partire da un testo di Argan (dedicato all'architettura, ma denso di riflessioni filosofiche). In esso, in particolare, si legge: «si progetta contro la pressione di un passato imm modificabile affinché la sua forza sia spinta e non peso, senso di responsabilità e non colpa, non si pianifica la vittoria ma il comportamento che ci si propone di tenere nella lotta», Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1977, p. 71.

combatterlo, provando a cambiare un ordine degli accadimenti che invece nel racconto appare, come in ogni destino che si rispetti, assolutamente inevitabile, necessitante e finalizzato. Come preciserà di lì a poco il giovane Connor al suo fedele padre vicario T-800, Sarah "vuole cambiare il futuro": un'ambizione che sembra titanica oppure donchisciottesca, ma in entrambi i casi Sarah si scontra attivamente con un destino (il "giorno del giudizio" e la successiva guerra delle macchine ribelli) di cui riconosce l'esistenza e di cui conosce i futuri sviluppi.

Molto più drammatica, invece, appare la condizione esistenziale di Larry Gopnik, il professore di fisica ebreo protagonista di *A Serious Man* (Id., Joel ed Ethan Coen, 2009). L'uomo, colpito nel corso del film da un'incredibile serie di sventure individuali, familiari e professionali, cerca di comprendere quale senso potrebbe celarsi dietro questa sfortuna che non sembra mai finire e si rivolge ai rabbini. Nessuno di loro, tuttavia, è in grado di spiegargli perché il suo destino risulti così infelice. Uno di essi esorta il protagonista a vedere queste disgrazie come espressioni della volontà di Dio, ma lo fa con poca convinzione e ancora più scarsa empatia. In realtà, proprio come nell'universo quantistico evocato da Larry nella sua lezione sul paradosso del gatto di Schrödinger, la vita del protagonista non sembra regolata da alcun principio deterministico. Gradualmente quindi Larry comprende di non essere un Giobbe contemporaneo messo alla prova da Dio, ma un uomo solo che naufraga nell'oceano di quel "signifying nothing" già tragicamente rivelatosi alla coscienza allucinata di Macbeth in prossimità della sua morte. La sfortuna può dipendere dal Fato, da Dio, dal caso (sempre che esista oggettivamente) o da noi stessi, ma non ci sarà mai concesso di saperlo.

Ben più inquietante e influente di quello di Banquo, lo spettro vagamente nichilista di Macbeth¹⁰, così lacerato – sino alla follia – tra una predestinazione magica dalle connotazioni pre-cristiane (la profezia oscura delle streghe) e il dramma, prima di tutto mentale, infiammato dalla soggettività del libero arbitrio (la tracotante passione del potere¹¹ nutrita dal protagonista e dalla moglie che porta loro a scegliere la forma più malvagia e violenta di realizzazione della profezia stessa), aleggia d'altronde in non pochi adattamenti direttamente o indirettamente ispirati al capolavoro scespiriano. Tra tutti questi è forse la violenta rilettura di Polański (*Macbeth*, 1971) a proporre il tracciato

¹⁰ Sul nichilismo di *Macbeth* esiste naturalmente una letteratura critica molto ampia. Si veda almeno Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano, 2001.

¹¹ Cfr. Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2010.

destinale più soffocante, irrevocabile e lucidamente disperato, in piena coerenza con il pessimismo esistenziale e storico del regista.

Quasi alla fine del film, nell'ultima sequenza, dopo la decapitazione di Macbeth, Polański introduce una sostanziale novità rispetto all'ipotesto di partenza. Un giovane cavaliere errante, Donalbain, il fratello storpio del nuovo re Malcolm, e suo probabile futuro rivale, si avvicina a quello stesso antro nascosto dalle rocce nel quale le streghe, all'inizio del film, avevano predetto a Macbeth e a Banquo il loro destino, segnando l'inizio della tragica ascesa e caduta del protagonista. Nessuna catarsi finale, quindi. Nessuna conciliazione. La *ronde* del destino ricomincia il suo giro, postulando una visione ciclica e ricorsiva della Storia, intesa come un girotondo imperituro di pulsioni e disvalori, un disordine intenzionato dall'uomo ma privo di un senso intellegibile, eppure regolato da un incessante e quasi regolare circolarità, forma simbolica di una coazione a ripetere che Freud, com'è noto, associa alla pulsione di morte¹².

Il destino cinematografico come andatura dell'accadere

I film di Welles, Godard, Cameron, Coen e Polański, per quanto di assoluto rilievo, non costituiscono ovviamente una selezione rappresentativa, però compongono un piccolo viatico forse utile per entrare nella proteiforme tramatura delle relazioni tra cinema e destino intessuta ed esplorata da Bruno Surace nell'ampio studio che segue al presente contributo.

Nel loro insieme che cosa ci rivelano di tale tramatura i film appena evocati (e, con la parziale eccezione di *Terminator 2*, intenzionalmente scelti al di fuori dell'imponente corpus filmografico – circa 500 titoli analizzati o citati dalle origini alla contemporaneità – meticolosamente costituito da Surace)? Prima di tutto ci dicono che non si dà la possibilità di riflettere sul destino nel cinema senza chiamare in causa le questioni della necessità, della libertà, della responsabilità, del caso e della possibilità. Poi, e si tratta di una constatazione certamente banale ma non trascurabile, essi ci dicono che non esiste una sola definizione concettuale di destino, ma molte, quindi il termine andrebbe più correttamente usato al plurale. Le diverse configurazioni dell'idea di destino

¹² Cfr. in particolare Sigmund Freud, *Al di là del principio del piacere*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

delineate nei cinque film citati discendono da tradizioni religiose e filosofiche ben diverse e – senza voler peccare di determinismo – si raccordano anche al mutare dei contesti storico-culturali (sarebbe difficile interpretare *Questa è la mia vita* senza conoscere l'esistenzialismo, o analizzare *Terminator 2* senza considerare il ripensamento della temporalità da parte delle filosofie riconducibili al postmoderno).

In terzo luogo, nel loro raccontarci storie di destini sventurati o persino tragici, gli esempi citati confermano, come osservava Benjamin, che il destino nella tradizione occidentale ha molto più a che fare con la colpa che con la felicità: «è proprio la felicità che svincola il felice dall'ingranaggio dei destini (...). Non per nulla Hölderlin chiama 'senza destino' gli dèi beati. Felicità e beatitudine conducono quindi, al pari dell'innocenza, fuori della sfera del destino»¹³. Una riflessione analoga, ma maturata in un contesto socio-culturale molto diverso, è proposta da Robert Warshow, quando, ragionando sulla figura del gangster, così presente nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta, ne interpreta il profondo statuto tragico (e dunque legato in modo inscindibile al destino) come una sorta di reazione, a tratti disperata e in parte contraddittoria, rispetto all'obiettivo, perseguito dalle «moderne società egualitarie»¹⁴ e sostenuto in particolare dalla cultura di massa, di «rendere più felice la vita delle persone»¹⁵.

In quarto luogo, le storie ricordate in apertura ci palesano che il destino si sostanzia e si formalizza come un'*andatura* (per riprendere una felice espressione di Surace) dell'accadere, come un'avventura (nel senso etimologico) del divenire. Non può darsi destino senza movimento delle cose e degli individui. E quindi, a ben vedere, non può darsi destino senza un racconto. Ecco perché, forse, la presenza concettuale del destino nelle culture moderne e contemporanee è più attestata negli immaginari narrativi (in particolare, a partire da Cervantes, nella forma del romanzo) che nella speculazione filosofica pura.

In questa necessità del movimento risiede qualcosa di apparentemente paradossale, se si considera l'etimo della parola *destino*, riconducibile alla radice indoeuropea – *sta*, da cui derivano sia il greco *ἵστημι* (io sto) sia il

¹³ Cfr. Walter Benjamin, *Carattere e destino*, in Id., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, tr. it. Einaudi, Torino, 1982, p. 119.

¹⁴ Robert Warshow, *Il gangster come eroe tragico* (1948), «Calibano», 2, febbraio 1978, p. 104.

¹⁵ *Ibidem*. Sul saggio di Warshow cfr. Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., in particolare il capitolo *La libertà, ovvero il crimine: l'underworld e la metropoli*.

latino *destinare* (nel significato di *fermare, fissare*)¹⁶. Il destino, quindi *sta* fermo ma al tempo stesso *muove* gli accadimenti, quasi come il “motore immobile” di Aristotele, o, per dirla nei termini greimasiani cari a Surace, quasi come un Destinante ultimo. Il destino quindi è una causa senza causa, immanente e insieme trascendente, che genera, per definizione, un movimento destinale delle cose e degli eventi. Se, come dimostra bene l'autore di questo volume, esiste una predisposizione del cinema all'incontro con le figure e le forme della destinalità, questa inclinazione allora forse si spiega, innanzitutto, con la vocazione *cinetica*, ancor prima che narrativa, del cinema stesso.

Il cinema come arte dei nessi e dell'impronta

Il movimento in sé però non basta. Perché una certa forma del divenire assuma una configurazione destinale più o meno evidente (e quindi variamente preordinata e necessitante) occorre attivare un'interpretazione capace di stabilire i nessi tra la cosa e il movimento. Ed è a proprio a partire da questa impegnativa necessità che muove il progetto semio-ermeneutico di Surace.

Su quali materiali può lavorare il gesto interpretante per provare a rendere intellegibile il senso di un destino? Come osserva nuovamente Benjamin in un passaggio magistrale

anche il destino, come il carattere, può essere osservato solo in segni, non in se stesso, poiché – per quanto questo o quel tratto di carattere, questo o quel concatenamento del destino, possa essere immediatamente visibile – la connessione indicata da quei concetti non è però mai presente che in segni, essendo posta al di sopra dell'immediatamente visibile. Il sistema dei segni caratteriologici è generalmente limitato al corpo (...) mentre segni del destino, secondo la concezione tradizionale, possono diventare, coi tratti fisici, tutti i fenomeni della vita esterna¹⁷.

La connessione destinale tra le cose e il loro accadere, quindi, lascia segni che attendono di essere osservati. Anzi, per essere più precisi, li imprime. La

¹⁶ Per un approfondimento cfr. Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (1932), Éditions Klincksieck, Paris, 1994.

¹⁷ Walter Benjamin, *Destino e carattere*, cit., p. 118.

scelta di Surace di associare, nel titolo di questo volume, l'aggettivo “impresso” al nome “destino” non è una licenza (pseudo)poetica, bensì riflette convinte intenzionalità teoriche. I verbi “imprimere”, “improntare” e “impressionare” derivano dalla stessa radice latina che significa *premere sopra*. In senso figurato, il destino preme sulla vita del destinatario *improntandola*, perché la orienta o la condiziona; *imprime* sintomi sulla sua personalità, lo *impressiona* emotivamente. Il destino può concedere o negare al destinatario il suo *imprimatur*, legittimando o meno così il suo modo di capire il mondo e di muoversi al suo interno.

L'atto dell'imprimere però ha un senso non solo figurato ma anche materiale, e quest'ultimo assume nel cinema, medium dell'impronta¹⁸, una centralità sostanziale. Il cinema infatti, come scrive Ortoleva a partire dalle riflessioni del filosofo pragmatista Horace M. Kallen, è concepibile come «una realtà fisica resa segno e un insieme di segni reso racconto»¹⁹. La peculiarità della significazione cinematografica risiederebbe allora nell'alchimia tra la redenzione della realtà fisica (per dirla con Kracauer)²⁰ e la sua incessante simbolizzazione:

Il cinema, altrettanto onnivoro del romanzo, colloca la narrazione (...) direttamente in quel tempo/spazio concreto in cui si svolge la vita degli esseri umani, degli altri esseri viventi e anche non viventi. E al tempo stesso carica ogni oggetto di un potenziale significato che va oltre l'oggetto stesso, anzi costituisce una sorta di dizionario (visivo e anche sonoro) fatto di cose, movimenti, espressioni: che condiziona la nostra lettura del mondo e lo carica di simboli e possibilità di senso²¹.

Nel cinema queste “possibilità di senso” di cui scrive Ortoleva *improntano* i personaggi così come, per ritornare al passaggio di Benjamin, “i fenomeni della vita esterna” con una modalità, per certi versi, ontologicamente destinale. Come osserva Giorgio Pedrioni, quando guardiamo il mondo da una finestra la realtà

¹⁸ Per un approfondimento teorico sul nesso tra cinema e impronta, a parte ovviamente il seminale contributo di André Bazin (*Ontologia dell'immagine fotografica*, 1945, in Id., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999), cfr. Barbara Le Maître, *L'impronta. Tra cinema e fotografia*, tr. it. Kaplan, Torino, 2010.

¹⁹ Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 158.

²⁰ Cfr. Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, introduzione di Guido Aristarco, Il Saggiatore, Milano, 1962.

²¹ Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 158.

si offre alla nostra osservazione senza «alcun carattere necessario»²². Se invece guardiamo il mondo dentro un film di finzione siamo portati a interrogarci non solo sul significato dei fenomeni visibili ma anche sui nessi che li collegano, attribuendo a tali nessi un principio di causalità «garantito dalla semplice certezza che qualcosa è stato scelto, immortalato, rappresentato per essere dotato di senso»²³. Ed è proprio in questo gesto necessitante di selezione e raccordo causale che si coglie la radice della celebre analogia intravista da Pier Paolo Pasolini tra le coppie vita/morte e cinema/montaggio: la vita che stiamo vivendo (o quella che stiamo osservando dalla finestra) è un «caos di possibilità»²⁴, un'incessante quanto vana «ricerca di relazioni e di significati»²⁵. La morte e il montaggio (ma ben prima del montaggio il romanzo, come sostiene Benjamin²⁶), intervengono su questa materia incerta e infinita, ne selezionano alcuni momenti, li mettono in successione e poi, soprattutto, li perimetrano dentro una struttura chiusa, *finita*. In altre parole, più vicine ai temi del volume che stiamo introducendo, la morte e il montaggio costruiscono tracciati destinati *esprimibili*. L'aspetto decisivo, però, è quello sottolineato anche da Pavese nella bellissima citazione che apre lo studio di Surace: la costruzione di ciò che chiamiamo destino chiama in causa il passato e non il futuro, è un'operazione sempre retrospettiva (o post-produttiva, se vogliamo parlare in termini meta cinematografici). Esempari, a chiarire ulteriormente la questione, ci paiono le parole di Schopenhauer:

Arrivati a una certa età e guardando retrospettivamente a tutta la nostra vita, ci si può rendere conto di come tutti gli eventi sembrano organizzati e ben ordinati come nella trama di un romanzo. Piccoli fatti accidentali rivelano di aver avuto ripercussioni inimmaginabili, scelte effettuate d'impulso senza chiara consapevolezza appaiono passaggi suggeriti da una saggezza superiore rivelando una ignota regia operante al di sotto della trama degli eventi²⁷.

²² Giorgio Pedrioni, *Progetto come destino*, e-book pubblicato in proprio, 2017, posizione 383.

²³ Ivi, posizione 391.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 237.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Walter Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Renato Solmi, tr. it. Einaudi, Torino.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *Speculazione trascendente sull'apparente disegno intenzionale nel destino dell'individuo* (1851), in Id., *Parerga e paralipomeni. Tomo I*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1981, pp. 303-304.

All'interno di un contesto non più filosofico né letterario ma psicoanalitico possiamo cogliere un'analogia idea dei processi di "destinalizzazione" in Jean-Bertrand Pontalis. In una conferenza tenuta nel 1992 a Montréal, lo psicoanalista definisce il destino, per riprendere l'efficace sintesi che ne dà Maurizio Balsamo, come «un'illusione retrospettiva, una sorta di causalità romanzesca, la costruzione necessaria, a volte imperiosa, di una trama, di un filo rosso capace di legare fra di loro gli eventi»²⁸. In questo caso l'autorità che affabula il destino non è l'Io autobiografico di Pavese, l'uomo anziano di Schopenhauer, il narratore (e il morente) di Benjamin, ma lo psicoanalista che si rapporta con i vissuti del paziente: come osserva ancora Balsamo, infatti, «il determinismo è solo retroattivo, volto all'indietro. Forse, noi possiamo dire qualcosa sul senso di una storia, sui fili che la legano tenacemente, ma non possiamo dire alcunché sul futuro di un paziente»²⁹.

In tutti i casi, comunque, come ci insegna John Carpenter nell'indimenticabile ultima immagine di *In the Mouth of Madness* (*Il seme della follia*, 1995) – non a caso scelta da Surace per la copertina di questo volume – la destinalità di ciò che chiamiamo destino si rivela (o si inventa?) solo alla fine della storia (o della vita).

Nell'immagine cinematografica, dunque, e nei personaggi che la abitano, noi «cerchiamo la necessità che manca al nostro destino»³⁰. Per certi aspetti allora l'esperienza del film, proprio in virtù della sua potente vocazione destinale, consentirebbe allo spettatore di "allenarsi" al riconoscimento e all'accettazione di quanto deliberato, nel nostro essere nel mondo, dalla situazione necessitante.

Per una fisica della destinalità cinematografica

Interrogarsi sulla destinalità cinematografica, quindi, non significa selezionare strumentalmente pochi testi per usarli come esempi applicativi e didascalici di alcune grandi idee filosofiche del destino, da intendersi quest'ultime come temi ideologici che modellerebbero la concretizzazione, nel singolo film, di un mondo funzionale possibile ma al tempo stesso, per dirla con Spinoza, necessitato.

La destinalità non è un'idea filosofica, ma una certa morfologia segnica che definisce un orientamento di senso. Come ribadisce sin dalla sua intro-

²⁸ Maurizio Balsamo, *Il destino, un resto della psicoanalisi*, «Rivista di Psicologia analitica», 58, 1998, p. 13.

²⁹ Ivi, p. 16.

³⁰ Giorgio Pedrioni, *Progetto come destino*, cit. posizione 398.

duzione Surace, tuttavia, è «impossibile tracciare la destinalità a partire dalle strutture profonde del testo». Invece che dalla metafisica del destino, allora, la ricerca di Surace non può che partire dalla “fisica” della destinalità, ossia dalla superficie manifesta e osservabile del film. Lavorare sulla superficie manifesta impressa dai segni lasciati dai tracciati destinali vuol dire allora per Surace occuparsi di configurazioni della temporalità del racconto (la struttura a loop e le logiche plurisequenziali dei possibili narrativi), di figurazioni attanziali e assiologiche (Dio, la Morte, l’Autore, il Padre della patria e lo Stato distopico), di scelte legate al lavoro enunciativo su profilmico, messa in scena e montaggio (e qui gli esempi proposti dall’autore sono innumerevoli).

Proviamo allora a raccogliere la sollecitazione ermeneutica proposta dallo studio di Surace, ma senza la cura metodologica che lo contraddistingue (ispirata da un uso duttile ma sempre rigoroso degli strumenti semiotici), e ritorniamo ad alcuni dei film citati in apertura portando però su di essi uno sguardo interpretativo meno attento alle connotazioni ideologiche del destino e più sensibile invece all’evidenza dei segni visibili in chiave di destinalità.

Dal destino del personaggio alla destinalità dei segni

Si diceva di Charles Foster Kane e del suo progetto di vita finalizzato al titanico rovesciamento del celebre motto di Erodoto («Non sono gli uomini a dominare la sorte ma è la sorte a dominare gli uomini»). Come si rammenterà, alla già ricordata battuta del marito, la signora Kane risponde: «You decided what you were going to do, Charles, some time ago». Una constatazione amara, pronunciata da una donna lucida ma ferita, e che contiene una sua verità (una delle tante verità possibili sul prismatico Kane).

Alcune immagini, tuttavia, ci suggeriscono un tracciato destinale molto diverso rispetto alla parabola di autodeterminazione disegnata dall’ostinata volontà del protagonista. Nella celeberrima sequenza ambientata nella fattoria del Colorado dove il piccolo Charles vive con i suoi genitori, la profondità di campo orchestra una sorta di inesorabile composizione destinale che poi si rivelerà gradualmente come la matrice profonda del vero destino di Kane. Il *setting* è talmente noto che quasi non serve ricordarlo: sullo sfondo incorniciato dalla finestra, nel paesaggio bianco sferzato da un’intensa nevicata, vediamo Charles giocare da solo spensierato; sulla soglia che divide le due stanze dell’interno si posiziona invece il padre, inquadrato in secondo piano, mentre nel *foreground* domina la

madre, filmata a distanza ravvicinata in mezza figura, seduta al tavolino con a fianco, ma in posizione un po’ più arretrata rispetto alla cinepresa, il banchiere Thatcher. Il destino di Charles, com’è risaputo, si decide qui: il bambino, rimpicciolito ulteriormente dalla distanza di ripresa e ignaro della sorte che lo attende, è al tempo stesso *al centro* e *al fondo* dell’immagine, posto cioè a margine di quegli eventi di cui è però (passivo) protagonista. La scena è dominata dalla madre, alla quale compete il ruolo del Destinante, capace di sostituirsi a un’azione paterna del tutto inconsistente e, letteralmente, di secondo piano. Thatcher invece, così vicino alla signora Kane ma in posizione lievemente subalterna, è il secondo padre vicario al quale l’autorità destinante delega il futuro di Charles. In una prospettiva freudiana, già ampiamente approfondita dalla sterminata letteratura dedicata al film, questa composizione sembra essere quasi una potente figurazione plastica del destino come “immagine parentale”, espressione del principio di autorità genitoriale che dovrebbe concorrere alla formazione del Super Io (e in effetti per Charles la madre resterà sempre un modello esemplare). Come osserva Bertetto, d’altronde, «il progetto di costruzione di Kane come grande magnate, come personaggio americano esemplare, è innanzitutto un programma e un desiderio della madre di Kane, che il figlio incorpora e fa suo»³¹.

Ritorniamo ora, invece, a quanto dice Nanà nel bistrot di *Questa è la mia vita*. Ascoltando soltanto queste sue parole, lo spettatore potrebbe ricavare l’impressione che la giovane donna viva la sua condizione personale (il fatto di essere una prostituta) ed esistenziale (affrontare in ogni istante il peso della responsabilità) con una lucidità non priva di una certa serenità. «In fondo tutto è bello», dice Nanà alla fine del monologo, e sulle sue labbra vediamo persino affiorare un lieve sorriso. Sembra quasi che Nanà faccia sue le considerazioni di Nietzsche sull’*amor fati*: «Non si vuole nulla di diverso da quello che è (...). Non solo ‘sopportare’ ciò ch’è necessario, e tanto meno nascondere (...) ma amarlo»³².

A proposito di segni impressi sulla superficie manifesta, però, lo spettatore non può dimenticare una sequenza precedente, quella in cui Nanà si reca da sola al cinema per vedere *La passion de Jeanne d’Arc* (*La passione di Giovanna d’Arco*, Carl Theodor Dreyer, 1928). Nel bistrot la camera era fissa e filmava senza stacchi di montaggio non solo il volto ma soprattutto le parole della

³¹ Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, cit., p. 262.

³² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è* (1888), tr. it. Fratelli Bocca, Torino, 1922, p. 54.

protagonista. In questo caso invece Nanà è completamente muta e il montaggio interviene a raccordare a più riprese il suo volto commosso con quello, altrettanto provato, di Renée Falconetti, interprete di Giovanna sul grande schermo. Un aspetto interessante per la nostra riflessione sulla destinalità è dato dalla specifica sequenza che Godard sceglie, non certo a caso, di estrarre dal capolavoro di Dreyer per costruire questo intenso confronto tra i due volti. Si tratta del momento della preparazione alla morte. Il monaco Jean Massieu, interpretato da Antonin Artaud, preannuncia a Giovanna che sarà bruciata sul rogo e, nel suo intimo sempre più partecipe al dramma della donna, la incalza con una serie di drammatiche domande. «E la tua liberazione?», le chiede infine Massieu. «La morte», risponde Giovanna.

Se il montaggio cinematografico, come si è detto, genera tra le inquadrature raccordate una logica necessitante che costruisce *ex post* un tracciato destinale, allora allo spettatore non può che apparire evidente il nesso tragico tra il presente di Giovanna sullo schermo e il futuro di Nanà. Il già citato discorso sulla responsabilità non può prescindere dalla crescente consapevolezza che necessariamente anche la protagonista morirà. Quel delicato sorriso ispirato da una sorta di serena accettazione che percepiamo sulle labbra di Nanà nel bistrot deve quindi essere raccordato, retroattivamente, con le ben più disperanti lacrime che le rigano il volto mentre, insieme a noi, intravede, sul volto di Giovanna, la prefigurazione del suo destino. Ma per ora si tratta, per noi spettatori, soltanto di un segno lievemente impresso, di un vago presentimento, perché, come dice la stessa Giovanna ai suoi persecutori, «noi capiremo la strada solo alla fine del nostro cammino».

Concludiamo, infine, con *Terminator 2*, considerando per un'ultima volta l'obiettivo che ispira le azioni di Sarah Connor, sintetizzato efficacemente nella scritta *No fate* incisa con rabbia sul legno. Lottare per modificare il futuro significa, in termini destinali, sfidare il principio dell'immodificabilità dell'ordine degli eventi sanzionato dall'autorità del tempo newtoniano. Confidare in una possibilità alternativa significa, di fatto, negare l'esistenza del destino predeterminato così come di un destinante.

La tenace battaglia di Sarah contro il "fate" attacca in modo diretto un destinante (le nuove tecnologie che compromettono il destino dell'umanità) ma di fatto, come molti altri testi distopici della contemporaneità³³, denuncia la crisi, se non

³³ Come osserva Ortoleva, i racconti distopici «più che prevedere il futuro (...) mirano a

la fine, dei destinanti tradizionali (a partire da Dio e dalla Storia, naturalmente). Se analizziamo però non tanto le parole incise da Sarah o quelle pronunciate dal figlio quanto l'evidenza dei segni visivi, lo scacco di questo progetto (anti)destinale è già annunciato nella sconvolgente sequenza apocalittica che apre e genera il film (secondo episodio di una lunga saga articolata in sei film³⁴ e in una serie televisiva spin-off³⁵): la catastrofe è impressa e compiuta ancora prima che Sarah Connor appaia sullo schermo. A nulla quindi potranno valere i tentativi di modificare il corso del tempo, tutto alla fine riaccadrà, come sostiene Polański in *Macbeth*. Il cielo minaccioso che chiudeva il primo episodio della saga non era altro, quindi, che l'annuncio del "judgment day" posto in apertura dell'episodio successivo. Come si intuisce in *Terminator Genesys* (Id., Alan Taylor, 2015), quinto episodio della saga, ogni ritorno all'indietro nel tempo per costruire una possibilità alternativa rispetto a ciò che è accaduto non modifica la realtà ma ne crea una nuova. La saga di Terminator, quindi, non solo presuppone un multiverso ma realizza anche una narrazione pluridestinale che porta non alla negazione del destino ma alla sua infinita ripetizione o moltiplicazione. Ecco allora perché diventa cruciale, come propone Surace, esplorare le morfologie narrative della destinalità proprio nel territorio liminare, squisitamente contemporaneo, dove queste sembrano entrare in crisi, ora perché sottoposte alla pressione spiraliforme del *loop* ora invece perché scosse dalla moltiplicazione dei possibili tracciati alternativi.

Ritornare ai film

Da questi esempi filmici, dalla loro eterogeneità e dal loro conclusivo ripensamento alla ricerca di una destinalità che, come suggerisce Surace, va rintracciata e interpretata non partendo dal livello profondo dell'assiologia ma da quello manifesto della superficie testuale si può facilmente dedurre quanto sia decisiva, nel lavoro che segue, la proposta di un forte ritorno ai testi e alla loro analisi, ma di un'analisi il più possibile estensiva dal punto di vista del corpus.

collegare gli aspetti della vita sociale attuale con un possibile destino della specie (...). Di questo destino le tecnologie che attraversano i racconti distopici sono l'agente» (Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 281).

³⁴ L'ultimo è *Terminator: Dark Fate* (*Terminator. Destino oscuro*), prodotto da James Cameron e diretto da Tim Miller, in uscita nell'autunno 2019.

³⁵ *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*, serie in 31 episodi e due stagioni (2008-2009).

Occuparsi delle morfologie e delle figurazioni della destinalità cinematografica è un'impresa di vasta portata che esige una "metodologia dell'accumulazione" (così la definisce l'autore stesso) capace di comporre un insieme al tempo stesso coeso e pertinente. In virtù di questa necessità, pienamente realizzata dall'autore, prende gradualmente forma (destinale?), di pagina in pagina, la proposta di un viaggio negli spazi e nei tempi del cinema. Nella grande mappa della storia del cinema disegnata da Surace è impossibile fermarsi. Ogni nodo ne richiama svariati altri. Metterli in un ordine definitivo è impossibile, quello che si può tentare di fare è di isolare delle costellazioni, provare a tracciare degli schemi, nella consapevolezza che il loro dinamismo rifiuterà in un certo senso questa operazione. Il volume quindi, secondo una missione che forse è il presupposto dell'intero progetto, pare costruito come una sinusoide, a tratti curvando in profondità su elementi significativi di certo cinema, a tratti invece risalendo in velocità attraverso titoli e catalogazioni. Un viaggio multiforme come l'oggetto che si propone di ricercare, dove l'evidente amore per il cinema scende a patti con la necessità di articolare un quadro organico (e viceversa), con un ventaglio di strumenti e teorie (la semiologia, la narrazione, l'analisi estetico-stilistica) usati con garbo, senza prevaricare sul film, mediatore fra il soggetto e il suo modo di darsi e dare significato ma anche organismo pensante con aspetti di ineluttabilità e, in una certa misura, di mistero. Proprio come il destino.

Lettera ai lettori

Di solito nelle premesse si trova suggerito ciò che il libro vuole essere, rappresentare, fare. In questo caso sembra più consono iniziare esplicitando, sin da subito, cosa questo libro *non* è: mossa necessaria per liberare un po' la strada da possibili confusioni. Dicendovi cosa questo libro non è, indicherò anche, per opposizione, le molte cose che questo libro vorrebbe essere.

Anzitutto questo libro non è un manuale, almeno non in senso stretto. Perché ci sia un manuale, una disciplina deve essere sedimentata abbastanza da poterne raccogliere il funzionamento per sommi capi. Oggi su internet esistono manuali e manualini, e sono certo se ne trovino anche in libreria, su come si fa il giusto selfie, sulle regole estetiche delle riprese droniche, sulla cucina vegana. Questi campi del sapere sono sì tutto sommato relativamente recenti, ma abbastanza consolidati perché qualcuno si possa mettere a tirare le fila e a decidere, induttivamente, le regole d'ingaggio per entrarvi o per muoversi al loro interno. Al contrario questo libro parte da esperienze e oggetti su cui i manuali traboccano, ma tenta di declinarli in vista di un nuovo obiettivo. Non può dunque avere le pretese di un manuale. I manuali infatti, utilissimi, chiudono una serie di orizzonti conoscitivi, operano una sorta di cauterizzazione che stabilisce, in un dato momento storico, come certi campi funzionano o debbono funzionare, salvo poi nelle edizioni aggiornate, rivedute e corrette, aggiustare il tiro, rilanciare, ritrattare. Un libro sperimentale invece apre o riapre un campo, prova a innestare un nuovo orizzonte epistemico. Più che un manuale il libro che avete per le mani è pertanto un laboratorio o un cantiere teoretico. È inoltre un cantiere aperto, che vi invita non solo a stare fuori, con le braccia dietro la schiena, a osservare come i pensionati del luogo comune, ma a prendere gli strumenti che vi trovate disseminati e a provare, se vi va, a intervenire.

Questo libro non è un'enciclopedia, né un compendio. Vale la pena dirlo dal momento che data l'ingente quantità di film che popolano le sue pagine qualcuno potrebbe frettolosamente sostenerne tale natura, così rendendo un