

## Vita all'opera. La potenza extravitale della biografia filmica

Ivana Peric M.



(/rivista/uzak-43-inverno/la-vita-dell-altro-come-strumento-ottico-biografie-ritratti-still-life/vita-all-opera-la-potenza-extravitale-della-biografia-filmica.html)

(Trad. Giovanni Festa)

«Il futuro dove ci fa piombare il passato che amiamo è l'unico futuro sul quale ha senso puntare, l'unico futuro dove possiamo proiettarci senza tradirci, mentre viviamo l'unico tempo che ci è dato vivere con il corpo, la mente e tutto il resto: il presente».

(Jonny Costantino)

A causa dell'urgenza di soddisfare necessità ordinarie (dar da mangiare ai figli o pagare l'affitto), ed esigenze creative (realizzare esperimenti visuali o scrivere sull'arte della visione), Stan Brakhage è costretto, tra il 1969 e il 1981, a tenere un corso di storia del cinema ed estetica presso l'Art Institute di Chicago. Come per ogni cineasta americano che pretendesse di sfidare, anche solo un poco, l'industria, quello che all'inizio era un modo sicuro per resistere alla precarietà di tutto ciò che è marginale, diventa occasione propizia per la sperimentazione interna a quel territorio aperto che è il cinema.

Tuttavia, Brakhage non si concentra solo sul dispiegare le sue doti di regista; è quello che stava facendo, ad esempio, Nicholas Ray il quale, rientrato nel suo paese, dopo aver fallito nell'impresa di portare a termine il film sul processo contro i Sette di Chicago, dovette, in quegli stessi anni,

insegnare presso il nuovo Dipartimento di Cinema dell'Università di Binghamton di New York, il che gli permise di lavorare a *We can't go home again* (1973), progetto cinematografico di vita e, allo stesso tempo, metodo di insegnamento basato semplicemente sul fatto che i suoi studenti facessero realmente cinema.

Se Ray, il cineasta orbo che finisce per eseguire una performance mortuaria davanti alla telecamera di Wim Wenders, vede nelle lezioni la possibilità di non smettere di fare quello che la sua intuizione vitalista gli ordinava di fare, filmandosi nella posizione di insegnante-regista; Brakhage, il regista sperimentale che uccide la narrazione per produrre sullo schermo ciò che chiama «musica visiva», vede nelle lezioni il modo di fare semplicemente una storia del cinema mettendo l'accento sui suoi primi, fulgidi, anni di vita.

Tenendo una serie di conferenze in cui presenta «biografie filmiche» – e che riunisce poi in un libro pubblicato nel 1977 con lo stesso nome –, il professor Brakhage dedica una sessione-saggio ai cosiddetti pionieri dell'arte cinematografica (da Georges Méliès ad Aleksandr Dovzhenko, passando per D.W. Griffith) e all'emblematico personaggio cinematografico Dr. Caligari. Nella prima lezione avverte che offrirà «una biografia fittizia di Méliès, un romanzo storico, per così dire, in cui io, come presentatore, vi mentirò – raccontando una storia, come si dice – per arrivare alla verità» (1).

Ma che senso ha rivolgersi ad uno studente desideroso di imparare i trucchi del più sperimentale dei cineasti americani unendo insieme l'espressione colloquiale per antonomasia del dubbio («raccontare storie») e il termine la cui ricerca racchiude la massima serietà che è possibile manifestare («verità»)? Che senso ha produrre racconti se nei suoi film frammentari si pretende di opporsi a qualsiasi accenno di narratività convenzionale?

Un controverso Brakhage dà così forma a biografie assemblate in un corso di Storia del cinema nella stessa epoca non solo del boom delle elaborazioni filosofiche al riguardo, ma anche dell'emergere di voci sulfuree a proposito dell'uso della nozione di autore nel campo cinematografico. Brakhage, al contrario, riscrive liberamente la vita di coloro che da varie latitudini hanno osato utilizzare il nuovo dispositivo come mezzo di esplorazione, ponendo particolare enfasi sulla loro infanzia come se il loro modo di sperimentare fosse determinato fin dalla nascita, anche prima dell'invenzione del cinematografo. Con quell'esercizio di scrittura, il cineasta Brakhage emula quegli anni iniziatici guidati da una sorta di *boy band* di cineasti-scrittori incaricati di teorizzare sul cinema riflettendo sulla propria attività. Band che, come è noto, aveva come *frontman* un ispirato Sergei Eisenstein avvolto in una luce rossa e fioca.

Brakhage confessa subito che non farà altro che «raccontare storie», espressione in cui sintetizza magistralmente la condizione di inclassificabile che ha segnato fin dall'origine la produzione di biografie. È dalle *Vite parallele* (*Bioi parallēloi*) di Plutarco che la cosiddetta «arte sconosciuta di differenziare l'esistenza» (2) prende le distanze dalla prosa storica dei grandi eventi per porsi a metà strada tra il sollevarsi come ridotto morale, presentando vite esemplari ricche di esperienze degne da essere da stimolo all'intera umanità; e il servire da possibilità affinché eventi incredibili, raccontati come aneddoti, sfilino davanti agli occhi di chiunque abbia il potenziale di configurare l'immagine di un popolo in un dato momento.

L'operazione del cittadino Plutarco di far scendere dall'Olimpo i grandi eroi per condurli nella vita ordinaria, senza per questo togliere loro il velo di maestosità che li ricopre, viene invertita nel basso Medioevo dal vescovo Jacopo da Varagine che, con la sua *Legenda aurea*, fa ascendere il lettore al Cielo per dargli l'opportunità di convivere con santi, martiri e angeli come se i loro prodigi fossero «fatti ordinari, [una] specie di cronaca quotidiana del miracolo» (3). Questo, naturalmente, non vuol

dire che tali racconti siano frutto della pura invenzione: le loro agiografie reclamano di essere lette seriamente e ancorate alla realtà nella misura in cui sono strettamente comprese come *legenda*, cioè *lecturas* della vita di santi cristiani che, in questo caso, sono tanto terreni quanto celesti.

Il vettore di esemplarità che fin dall'antichità ha attraversato le biografie è confermato dal fatto poco casuale che la penna di Plutarco sia stata recuperata da un traduttore francese nel mezzo delle Guerre di Religione, per divenire, grazie agli artefici della Rivoluzione francese, popolare a tal punto che alcuni sono arrivati ad affermare, con una certa dose di esagerazione, che «senza di lui Napoleone sarebbe stato disarmato» (4). Con il prepotente spirito del diciottesimo secolo, le biografie guadagnano in ambiguità, perché si accorcia la distanza tra chi scrive e chi è oggetto di scrittura: senza abbandonare completamente il dominio della morale religiosa, un discepolo scozzese scrive la vita del suo maestro (anche lui biografo, ma inglese) combinando lo sguardo rispettoso dell'ammiratore di una grande opera con l'acutezza e l'onestà di chi ha accesso fino all'angolo più segreto dell'intimità altrui.

Così James Boswell interpreta Samuel Johnson, ribattezzato «il Dottore» – un individuo capace di ritrarre il carattere della cultura britannica fino a rendere indistinguibile il modo in cui offende il Venerdi Santo con la lettura spassosa di alcuni passi di Shakespeare che condivide con il suo biografo. Ma il discepolo non si limita a cantare la genialità luminosa e nello stesso tempo triviale del maestro: con umorismo benevolo parla in prima persona quando enumera le ombre della sua personalità, prodotte dalle contraddizioni tra le idee e la pratica, le credenze e la condotta, l'opera e la vita quotidiana, mostrandone innanzitutto la sincerità quando lo sente dire che «è nobile pubblicare la verità, anche quando condanna qualcuno» (5). Così, il biografo si oppone espressamente ad essere un testimone privilegiato di aneddoti in chiaroscuro per diventare un lettore partecipe della vita di qualcuno presentandola come un'opera suscettibile di essere letta da altri.

Ammessa la possibilità che all'origine delle frasi celebri ci sia l'eccesso di vino, tra il XIX e il XX secolo le biografie entrano definitivamente nel catalogo dell'arte lasciandosi alle spalle i vecchi tentennamenti per disputare il posto ai romanzi storici. Questo si traduce in una lotta spietata tra coloro che realizzano un'apologia del fatto preciso, concreto e documentato che mette la lettrice in rapporto immediato con l'accaduto (6), ponendo l'accento sulla persona che li vive; coloro che difendono la biografia come arte pura nella misura in cui si disfano del peso storico a cui era obbligato il funzionario Plutarco per diventare una con la natura; e coloro che si lasciano incantare dal proprio impulso creativo assumendo senza complessi la somiglianza di famiglia con il romanzo fino a far diventare la biografia un genere letterario autonomo, accentuando la figura del biografo.

Negli stessi anni in cui Brakhage presenta le sue biografie filmiche, Roland Barthes decreta con lingua velenosa che «ogni biografia è un romanzo che non osa pronunciare il suo nome» (7). Riconosciuta la differenza di enfasi che le affronta come se si trattasse di schieramenti, la sola convivenza di questi modi di concepire la scrittura di una vita realmente vissuta mostra che «la verità diventa più elastica e l'esigenza estetica è più imperiosa» (8), deviando i confini che cercano di separare con cemento la storia dal romanzo, la verità dalla finzione, la vita dalla parola. In tutti i casi, si tratta della vita di qualcuno, -la cui condizione di realmente esistente non è in discussione-, che viene messa nella forma di un racconto in cui il punto finale coincide con l'evento irresistibile della morte.

Non mettere in dubbio il fatto che l'oggetto del racconto abbia sofferto il passare del tempo come qualsiasi comune mortale non vuol dire che non gli venga chiesto di rivendicare il suo diritto di essere visto come una forma di vita singolare. Non è lo stesso sostenere che Lenin fu il più eloquente scrittore di testamenti, il principale leader della Rivoluzione d'Ottobre o il primo comunista imbalsamato per ordine della Commissione per l'immortalizzazione sovietica.

Ciò implica che chi legge una vita, indipendentemente da quale essa sia, la presenta come esemplare nel senso etico in cui usa il termine Pier Paolo Pasolini quando indica che è «la serie di informazioni che l'essere umano dà per se stesso in quanto realtà che si rappresenta e agisce (...)» ed è questa la differenza tra il linguaggio della realtà naturale e il linguaggio della realtà umana. Il primo dà solo informazioni, il secondo, con le informazioni, dà l'esempio» (9). Liberato da ogni fardello moralista, trattare la vita di qualcuno come esempio non resiste al semplicismo di catalogare qualsiasi azione nel dominio del male: anche i più cruenti dittatori hanno lasciato dietro di sé copiose biografie. Infatti, in quelle scritte da Brakhage ognuno dei cineasti-precursori è, da quando era solo un feto cullato nell'utero, diviso in due: diavolo e Dio, fantasia e realismo, bestia e creatore.

Il suo Méliès diventato mago trova nel cinema una forma paradigmatica di affrontare quei demoni che lo videro nascere in attesa di una salvezza possibile, per poi, alla fine, vendere dolci dopo essere stato sconfitto dall'industria degli imitatori che offriva film come i suoi ma senza «cacciare le bestie che si rifugiano nelle tane dei suoi ordini angelici» (10).

Sotto lo sguardo di Brakhage le vite di questi geni del cinema, che possono essere incoronati come falliti esemplari, appaiono non solo come i portatori di un'autorialità vivente senza paura delle contraddizioni (o, meglio, espressione estetica di una vita attraversata dalla divisione) ma come i produttori di un modo di comprendere storicamente il cinema che anticipa quella che Jacques Rancière chiamerà una «favola contrariata»: la storia del cinema è quella di una forma espressiva che, dovendo costantemente affrontare la dichiarazione della sua morte, risponde con efficienza interiorizzandola nella forma stessa della contrarietà intesa come unità dei contrari (11).

Così il cineasta Brakhage utilizza queste vite cinematografiche per tessere sotteraneamente una specie di manifesto la cui frase inaugurale si potrebbe immaginare come questa parafrasi della citazione del poeta Charles Olson che ricorda, a proposito di Jean Vigo (12) che «L'unica cosa veramente significativa che un uomo può fare con la sua vita è creare se stesso». Crearsi è proprio quello che ha fatto lo scrittore Blaise Cendrars, che il suo amico scrittore Henry Miller descriveva come un innamorato della vita, un uomo composto di molte parti per le quali scrivere e vivere erano un solo verbo, perché, detto con le sue stesse parole, non intingeva la penna nell'inchiostro, ma nel fiume della vita.

Negli stessi anni che i cineasti pionieri che interessavano a Brakhage stavano sperimentando, Cendrars scrive con lettere di fuoco che:

Il ruolo del cinema per l'avvenire sarà di riscoprire gli uomini, noi stessi, di smontarci e rimontarci, di mostrarci a noi stessi, di farci accettare, senza rancore o disgusto, così come siamo con in noi la vita degli antenati e dei figli, senza finte, al di fuori di ogni convenzione, in piena fatalità, in pieno atavismo, in pieno divenire, come animali ebbri o buoni o ragionevoli o malvagi (13).

Con questo brano Jonny Costantino inaugura il suo libro *Un uomo con la guerra dentro. Vita disastrosa ed epica di Sterling Hayden: navigatore attore traditore scrittore alcolista* (2020) in cui mette in scena quell'uomo biondo e snello che aveva tutte le doti per diventare una stella del firmamento hollywoodiano, ma alla fine rimase un attore secondario tanto appassionato quanto alcolizzato.

La grandezza che Hayden sta nell'aver raggiunto la fama proprio come attore secondario: lavorò con i migliori registi del suo tempo (da Bernardo Bertolucci a Stanley Kubrick, passando per John Houston e lo stesso Ray) in film che, come sottolinea Costantino, sono considerati opere minori all'interno delle loro superbe filmografie. Tuttavia, non fu solo un attore secondario di grandi film minori: ricreandosi costantemente, seppe assumere tutte le etichette enumerate a perdifiato nel sottotitolo del libro di Costantino. Se il suo alcolismo lo affratella a Ray quando il cineasta rivela che ama vivere ma è coinvolto nella morte (14), il suo lato di scrittore lo mette in contatto con Brakhage che crede che il colorante estratto dal catrame di carbone con cui dipingeva i suoi film gli abbia causato il cancro che lo condusse irrimediabilmente alla morte.

Vita e morte o, meglio, «vitamorte» (per usare un termine dello stesso Costantino) (15) incarnata nell'autobiografia di Hayden, *Wanderer* (1963), in cui l'attore afferma di essere morto in vita quel giorno dell'agosto 1950 quando, spinto dalla commissione anti-comunista costituita da McCarthy, agì contro se stesso come l'informatore più illuminato di tutti. La fratellanza formata da Hayden, Ray e Brakhage è rafforzata da Costantino che, con il suo libro, si unisce ad una nuova boy-band di cineasti-scrittori: inizia raccontando il suo incontro con Wolf-Eckart Bühler dopo aver visto a Bologna i suoi *Pharos of Chaos* [*Leuchtturm des Chaos*] (1983), film che prende il titolo dal secondo libro scritto da Hayden per navigare nello stesso mare increspato di *Wanderer* mettendo in scena l'attore secondario coperto di una folta barba bianca nella sua chiatta arenata sulle rive del sud della Francia mentre conversa adottando un tono di confessione postuma.

Così il libro di Costantino è prima di tutto lo sforzo di annusare, come fa un cane quando ne riconosce un altro, Bühler, per intavolare poi una conversazione impossibile (a causa della morte improvvisa del cineasta un anno dopo il loro unico incontro) il cui catalizzatore è la vita fangosa di un «terzo cane», Hayden. Con lo stesso spirito espresso nella rivista tedesca *Filmkritik* – in cui scrive il cineasta Bühler mentre Brakhage pubblica le sue biografie –, cioè assumendo la formula di Bertolt Brecht quando dice di voler comprendere mettendo in discussione tutto ciò che è presente, Costantino offre una lettura dell'unicità di Hayden per suggellare un patto attraverso la scrittura con tutti quegli artisti-avventurieri (da Nietzsche a Hayden, passando per Cassavetes) che cercano costantemente qualcosa di più grande della vita.

In altre parole, se *Pharos of Chaos* è «una forma cinematografica proporzionale alla fisionomia spirituale e temperamentale [di Hayden] (...) un cinema corrispondente ad un'altra idea di cinema (...) un cinema bigger than cinema», *Un uomo con la guerra dentro* è una forma di scrittura capace di «raschiare dalla faccia i residui della maschera, sapendo che sotto la faccia può esserci un velo più duro del cranio. Una procedura, si capisce, sanguinolenta: capita come niente di staccare fette di carne e scalfire il velo arrivando all'osso. Nemmeno l'osso, di per sé, è garanzia di verità» (17).

Una forma di scrittura che mette in pericolo la vita, che brucia vivi, che non smette di ardere perché nel suo dispiegamento sollecita la comprensione che si ha di ognuno(a). Per questo il biografo Costantino non solo utilizza la sua penna per scrutare la vita del vortice Hayden sovvertendo la logica dell'eroe e rendere esemplare quella vita segnata dal fallimento che diventa tanto produttivo quanto sofferto; più radicalmente, il cineasta Costantino abbatte la barriera che separa l'esperienza dello scrittore (scrittrice)/cineasta dall'esperienza del lettore (lettrice)/spettatore (spettatrice): la messa in abisso operata dallo scrittore/cineasta si propaga visivamente al lettore/spettatore in modo tale da poter condividere la rivelazione che implica guardarsi in profondità. Per questo Costantino dice, rispetto al titolo del suo libro, che chiunque si esprima ha una guerra dentro di sé, essendo la forma espressiva ciò che produce i propri armistizi.

Non è, tuttavia, un caso che queste idee vengano mostrate mettendo il naso nella storia del cinema, o, meglio, in quell'altra storia del cinema che è la vita di un attore secondario che più di tutti sembrava una forza della natura. Lo stesso esercizio di scrittura porta il cineasta Costantino a

comprendere se stesso all'interno di essa, concependo il cinema, non a caso come Cendrars, come il campo dove "il corpo, la mente e tutto il resto" vivono, in quel confine tra la realtà e il sogno, la verità e la menzogna, il bene e il male, in cui le crepe del presente non cessano di essere rivelate nel loro dispiegamento.

Così Costantino finisce per donare una biografia filmica che, come sostiene altrove riferendosi all'attività della scrittura, si erge come un olocausto salvifico (18) in cui rinasce la figura del cineasta come autore ardente che non fa altro che avventurarsi a cercare qualcosa oltre la vita guardando negli occhi la morte stessa.

## NOTE

(1) Stan Brakhage, *El asedio de las imágenes. Cinco biografías filmicas* (Santiago, Chile: Ediciones Bastante, 2019), 17.

(2) Espressione utilizzata da Hernán Díaz Arrieta a proposito della nozione di arte dell'autore delle *Vidas imaginarias* (1896), Marcel Schwob, in "Estudio preliminar" in AA.VV, *El arte de la biografía* (México: Editorial Océano, 2016), XXXV.

(3) Hernán Díaz Arrieta, "Estudio preliminar" en Varios autores, *El arte de la biografía* (México: Editorial Océano, 2016), XXII.

(4) Hernán Díaz Arrieta, "Estudio preliminar", XV.

(5) James Boswell, "Vida del Doctor Johnson" en Varios autores, *El arte de la biografía* (México: Editorial Océano, 2016), 279-280.

(6) Scrive Emil Ludwig, insigne esponente di questo bando, che "se debería exigir responsabilidad al que invente tratando de la verdad histórica, lo mismo en el sentido de añadir que de ocultar. Al biógrafo que excluye, trueca o completa caprichosamente un documento único, esencial, debería retirársele la *venia scribendi*, por atentado contra la seguridad pública...", citato in Hernán Díaz Arrieta, "Estudio preliminar", XXXI-XXXII.

(7) Citato in Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes, una biografía* (Barcelona, España: editorial Gedisa, 2001), 17.

(8) Hernán Díaz Arrieta, "Estudio preliminar", XXXI.

(9) Pier Paolo Pasolini, "El fin de la neovanguardia (Apuntes sobre una frase de Goldmann, sobre dos versos de un texto de neovanguardia, y sobre una entrevista de Barthes)" (1966), en *Empirismo Herético* (Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujas, 2005), 192-93.

(10) Stan Brakhage, "Georges Mèliés" en *El asedio de las imágenes. Cinco biografías filmicas* (Santiago, Chile: Ediciones Bastante, 2019), 35.

(11) Véase Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica* (Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata, 2018).

(12) Stan Brakhage, "Jean Vigo" en *El asedio de las imágenes. Cinco biografías filmicas* (Santiago, Chile: Ediciones Bastante, 2019), 63-64.

(13) Blaise Cendrars, *Una notte nella foresta* (1929) citado como epígrafe en Jonny Costantino, *Un uomo con la guerra dentro. Vita disastrosa ed epica di Sterling Hayden: navigatore attore traditore scrittore alcolista* (Brescia, Italia: Lamantica Edizioni, 2020), 11.

(14) Véase el filme *Don't expect too much* (2011) de Susan Ray.

(15) Véase Jonny Costantino, Ivana Peric (2022). "Diálogos re-consagradores. Correspondencia entre Jonny Costantino e Ivana Peric M.", *laFuga*, 26 [Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/dialogos-re-consagradores-correspondencia-entre-jonny-costantino-e-ivana-peric-m/1095>] donde sostiene que "mi idea de epifanía tiene que ver con la magia de lo que llamo 'vidamuerte': una idea de la vida tan amplia que contempla la muerte o -desde otra perspectiva- un bulto de la existencia donde la parte de la vida se confunde con la parte de la muerte y es inextricable de ella".

(16) Jonny Costantino, *Un uomo con la guerra dentro*, 162.

(17) Jonny Costantino, *Un uomo con la guerra dentro*, 104-105.