

“Nome proprio di cosa” Figure del sé in Jean-Daniel Pollet e Joel Meyerowitz

Pietre, vasi, teiere, brocche: il mondo silenzioso delle cose è solo apparentemente muto. Gli oggetti rivolgono un appello continuo e ineliminabile al sé che li guarda e che attraverso lo sguardo li dispone e si dispone. Due opere distanti solo trenta chilometri, ma in realtà vicinissime: *Dieu sait quoi* e *Atelier Cézanne*.

Glenda Franchin

Monde muet, ma seule patrie, toi que je dois maintenir,
car c'est de toi seulement que je tiens vie et parole,
non, je ne te quitte pas, je ne vous quitte pas, pierres, herbes, maisons, lettres...
Francis Ponge¹

Allora i sentimenti delle cose ci chiameranno, ci sveleranno tutto.
E forse ci re-insegheranno lo stupore
Paolo Benvegnù²

Premessa

Trenta chilometri circa separano Cadenet e Aix-en-Provence nella regione francese di Provence-Alpes-Côte d'Azur. Nella prima Jean-Daniel Pollet (Lille, 1936-Cadenet, 2004) si è trasferito nel 1988 ed è rimasto fino alla morte, nei pressi della seconda Joel Meyerowitz (New York, 1938) ha stabilito in tempi recenti una base lavorativa. Cineasta vicino al Nouveau Roman, in particolare al gruppo «Tel Quel», e alla Nouvelle Vague il primo, autorevole esponente della street photography newyorkese l'altro, si può dire che si siano impregnati «du paysage provençal pour, tel Cézanne, trouver la bonne distance»³. Il film *Dieu sait quoi* di Pollet e la serie *Atelier Cézanne* di Meyerowitz ci consentono di accostare il tema del racconto del soggetto (il “nome proprio”) attraverso l’esperienza del radicale altro da sé: l’oggetto nudo (la “cosa”). L’intento è quello di lavorare sui contorni così ben delineati da Merleau-Ponty nel passo seguente: «La superficie delle cose è tesa ed opaca. Tesa nella relazione con le biografie, opaca nella indisponibilità a farsi attraversare dagli sguardi non interessati a spogliare le cose dell’ovvietà della loro presenza nel mondo. [...] La loro compagnia non è accessoria ma sostanziale nel determinare e nel determinarci. È una tendenza diffusa quella che riconosce tra l’uomo e le cose non più un rapporto di distanza e di dominazione, ma un rapporto meno chiaro, una prossimità vertiginosa che ci impedisce di coglierci come puro spirito separato dalle cose o di definirle come puri oggetti senza alcun attributo umano»⁴. È sul bordo di tale prossimità vertiginosa che proveremo a sporgerci, cercando di muovere qualche passo per capire cosa accade nello spazio d’intimità in cui il sé s’inscrive nel proprio rapporto con le cose.



Il mondo muto di Pollet

Ultimo elemento di un'ideale trilogia che comprende *Méditerranée* (1963) e *Contretemps* (1988), *Dieu sait quoi*⁵ deve la sua genesi a un grave incidente che ha costretto Pollet a una lunga immobilità. Durante la convalescenza ebbe l'occasione di rileggere Francis Ponge, appassionandosi tanto da decidere di realizzare un film basato sulle sue opere⁶.

Il film alterna due piani di ripresa dentro e attorno a ciò che a causa dell'incidente è diventato il perno dell'esistenza di Pollet: la sua casa in Provenza, a Cadenet. Pietre, erba, lettere, vasi, teiere, elementi animati e inanimati sono disposti dalle riprese secondo due assi: movimenti rettilinei all'interno della casa (dove un televisore trasmette ciclicamente sequenze dei precedenti film del regista), movimenti circolari dall'ampio respiro fuori di casa. Le immagini sono accompagnate dalla lettura di alcuni frammenti di Ponge tratti da *Le parti pris des choses*⁷ e dal commento musicale di Antoine Duhamel. DSQ è un film il cui genere è difficilmente definibile. Bouquet ne parla in questi termini: «Ici s'invente un genre nouveau: ni une fiction, encore qu'évidemment il se raconte une sorte d'histoire, ni un documentaire. Ici se tient une Parade. Les choses défilent une à une, lentement, sous nos yeux un peu ébahis qu'un film sache encore offrir un accès direct, renouvelé, au monde, un peu estomaqués de cette virginité recommandée du regard»⁸.

Assistiamo a un andamento filmico ispirato alla scrittura poetica, dove, nell'intenzione di Pollet, ogni inquadratura corrisponde a una parola e ogni sequenza a una frase, secondo la modalità già adottata in *Méditerranée*⁹. Tuttavia, Pollet tiene a precisare la distinzione tra i due film: «In *Dieu sait quoi* ci sono gli oggetti, non le rovine. Non bisogna confondere! Non si tratta assolutamente della stessa cosa, della stessa cosmogonia. Gli oggetti che ho filmato in *Dieu sait quoi* per me erano come esseri viventi. Non c'è per nulla l'idea della morte, se mai quella della vita»¹⁰.

Sullo schermo, nella giuntura delle immagini prodotta del montaggio, si crea un effetto di restituzione delle cose alla vita grazie al mezzo cinematografico che sarebbe probabilmente piaciuta ad Artaud: «La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa il cinema gioca innanzitutto. [...] il cinema crea delle situazioni che provengono dal semplice urto di oggetti, di forme, di repulsioni, di attrazioni. Non si separa dalla vita ma ritrova come la disposizione primitiva delle cose»¹¹.

In effetti, in DSQ si ha l'impressione di trovarsi al cospetto di un'esistenza degli ambienti e degli oggetti nuova e primitiva insieme, restituita da un cinema capace di far emergere un cosmo in cui i ciottoli, l'acqua, la brocca, la lampada a olio tornano a risplendere nel loro stare originario: «"Ancora prima che noi guardiamo le cose, sono le cose a guardare noi": è questo anzitutto che ci dice il cinema di Pollet. Nessun altro cineasta ha filmato i volti umani come pietre e le pietre come volti muti»¹².

Nel tentativo di usare l'immagine per entrare in contatto con il mondo silenzioso delle cose, la regia di Pollet si sforza di stare alla loro altezza e il suo racconto filmico «attraverso il testo di Ponge, ci riguarda nel più profondo di noi stessi»¹³.

Il carattere delle cose secondo Meyerowitz

Il progetto Atelier Cézanne, presentato alla Galleria San Fedele di Milano all'interno della mostra *Sightseeing. Un sentimento della vita* (28 ottobre-30 novembre 2013) e alla Howard Greenberg Gallery di New York (*The Effect of France*, 18 aprile-1° agosto 2014), appare piuttosto eccentrico rispetto ai lavori per cui Meyerowitz è universalmente noto¹⁴. L'origine della serie fotografica ha le sue radici in Provenza, dove Meyerowitz ha una proprietà non lontana da Aix-en-Provence, sede dello studio di Cézanne: l'attrazione verso il modo di concepire la luce del maestro post-impressionista l'ha condotto a visitarne i luoghi e a rivitalizzare gli oggetti che con tutta probabilità gli sono serviti da modello per i suoi quadri, scomodati dagli alti scaffali su cui erano riposti, inutilizzati ormai da moltissimo tempo. I venticinque scatti che compongono la fotografia di grande formato *Cézanne's objects* (2 x 2,4 m) sono stati riuniti in modo che le dimensioni delle immagini consentissero di presentare agli occhi dello spettatore gli oggetti a grandezza naturale. Su un piano di marmo scuro si susseguono un cappello, teiere, vasi, ampolle di



Dieu sait quoi di Jean-Daniel Pollet

vetro, brocche di varie forme e colori; la penultima casella è occupata da un teschio, l'ultima è vuota. A questo proposito Chiaromonte, curatore della mostra presso la Galleria S. Fedele di Milano, osserva: «Come nel primo tratto lungo la via sublime dell'alchimia, la materia oscura e inanimata degli oggetti ossidati in peltro e argento posta all'inizio della sequenza sembra prendere improvvisamente vita nel colore, energia della luce stessa, che modella la forma delle brocche, dei vasi, delle caraffe in ceramiche, sino al biancore assoluto della porcellana e alla trasparente luminescenza del vetro, per poi decadere sino alla morte che appare nel teschio della penultima immagine. Nel fotogramma finale di questa grande sequenza, la scena si presenta senza protagonista, vuota degli oggetti di Cézanne, in attesa di un altro artista e di un'altra rappresentazione, perché come insegna Josif Brodskij, la tragedia scocca soltanto quando si dissolve la scena, non quando muore l'eroe»¹⁵.

Riservandoci di fornire più avanti un'interpretazione alternativa sul senso dell'ultima casella vuota, ci preme appuntare alcune affermazioni del fotografo americano in merito all'attrazione che ha provato verso una serie di oggetti trovati in Provenza e confluiti nelle opere *Nine objects* e *Teatrino*¹⁶, realizzate contemporaneamente a *Cézanne's objects*: «I saw their identity, so to speak, and began to put them, and a few other old objects I came across, into a kind of little theater space I created. After a while, they seemed to step forward on the stage as individuals, and I found myself making "portraits" of them [...]. These objects seemed to have a new life, as if once more they could express something of their character, which is a touching sentiment to give to things that have been rendered useless»¹⁷.

Se pure il fotografo qui non si riferisce direttamente all'opera di cui stiamo trattando, queste parole senza dubbio esprimono una forte consonanza con quanto operativamente accade nella relazione con gli oggetti di Cézanne. Meyerowitz si pone di fronte a tali oggetti con un atteggiamento rispettoso, capace di risvegliare il sentimento che le pervade, facendole *parlare di nuovo*. Come si concilia un tale lavoro di riattivazione vitale delle cose con la seguente considerazione di Meyerowitz sul senso del suo lavoro fotografico?

«Tutto quello che io sono, tutti gli anni della mia vita e della mia fotografia, tutto si concentra quando premo l'otturatore. Se pensi di poter fotografare senza di essi, ottieni una fotografia vuota





Cézanne's objects di Joel Meyerowitz

[...] senza significato. Nessun significato. Quelle immagini sono segni del fatto che per un breve momento nella vita hai avuto piena coscienza [...] E se puoi metterli a fuoco [...] vedrai il tuo fuoco particolare, la tua firma, e saprai che sei tu il significato»¹⁸. Cercheremo ora di integrare tutti gli elementi considerati fino a qui per comprendere meglio le figure del sé emergenti nella relazione con il fuori-da-sé.

Oggetto quasi¹⁹

Ci sembra emergere nei due casi menzionati un triplice livello d'iscrizione del sé nell'immagine. In primo luogo, si ha l'emersione di un vero e proprio dato biografico: l'oggetto materiale racconta qualcosa dell'individuo che l'ha trasformato da oggetto qualunque in oggetto estetico. La memoria di ciò che è stato e della storia del soggetto emerge nella rappresentazione tramite la messa in scena di una traccia del sé. La casa in cui si svolgono le riprese, le rotaie del treno e una mano

appesa al gancio di un letto d'ospedale che rimandano all'incidente, le sequenze dei suoi film precedenti: in DSQ la storia dell'uomo e del regista Pollet si affacciano sedimentandosi in inquadrature che sono tangibili tracce di ciò che è stato il soggetto enunciante²⁰. Nel caso di Meyerowitz, l'intersezione tra l'immagine e il sé è almeno duplice: dall'opera emerge la ricerca geografica, situata, della radice dello sguardo che lo porta a individuare nello studio di Cézanne a Aix-en-Provence un osservatorio privilegiato sull'intima natura dell'oggetto – e quindi della luce/sguardo che lo illumina. Inoltre, la presenza del teschio e dell'ultimo quadro vuoto sembrano evocare – con il più classico dei *memento mori* – un'angoscia legata alla morte e alla spirale del tempo che inarrestabile trascorre, riducendo ogni cosa a un nulla di forma. L'ultima casella della composizione, lasciata vuota, sembra allo stesso tempo un invito alla prosecuzione potenzialmente infinita del lavoro di rappresentazione e un'evocazione simbolica dell'azzeramento dello sguardo, conseguente alla dissoluzione del soggetto che lo pratica.

In secondo luogo, entrambe le opere presentificano l'eterno doppio legame tra il sé e l'altro da sé. La pelle del mondo – la superficie degli oggetti – definisce la pelle del soggetto, costruendo un limite apparentemente impermeabile tra le due, suggerendo che la natura del sé non può che essere definita “in negativo” dallo scontro con il proprio inaggirabile “fuori”/“esterno”. La traccia del sé s'inscrive nella cesura irrecuperabile tra l'io e l'altro: nel caso di Pollet, tale cesura è efficacemente incarnata dalla *giuntura* tra le immagini-cose imposta dal montaggio, ove il raccordo tra le inquadrature è luogo di congiunzione e disgiunzione dei singoli elementi. La cerniera tra le immagini-parole di Pollet vorrebbe recuperare un'unione ormai perduta tra il soggetto e l'altro da sé, in uno slancio intriso di malinconia per una terra mai vista e mai posseduta, dove le cose non erano mute e l'uomo non era loro ostaggio. «Comment rejoindre le choses, par exemple?»²¹: l'arte può almeno avvicinarsi a restituire il flusso originario che univa il sé e le cose²²? In Meyerowitz sentiamo riecheggiare la stessa questione, declinata in una forma tipicamente cézanniana: è possibile raggiungere l'essenza dell'oggetto mediante la messa in forma dello sguardo su di esso?

A un terzo e ultimo stadio, possiamo trovare l'iscrizione del sé nel livello meta-rappresentativo della scelta compositiva dell'immagine. Lo stesso sguardo autorale che riconosce i confini tra



sé e le cose – e coltiva la malinconia per un'unità originaria in cui la vita era percepita immediatamente nel suo fluire, senza separazione – non può evitare di tentare la ricostruzione di una continuità impossibile. Il montaggio nel caso di Pollet, l'assemblaggio della superficie fotografica nel caso di Meyerowitz, sono gli strumenti di una ricomposizione formale che racconta del sé autorale. Il regista e il fotografo incontrano la cosa e ne producono un'immagine, sottoponendola a una torsione attraverso il filtro dello sguardo: il sé scrive, compone, monta, struttura il proprio mondo visivo, potremmo dire firma l'opera disponendone i frammenti, e firmando, sempre si firma. La firma²³ è segno evidente del passaggio di un soggetto che si inscrive in prima persona nell'immagine, anche senza raccontare direttamente di sé, impregnando il quadro visivo della propria traccia esistenziale e vitale: «La creazione è sempre autocreazione»²⁴. Il nome proprio del sé si mette in scena nel nome comune – teiera, vaso, brocca – che si imbeve della natura propria dell'unico.

In ultima analisi, possiamo pensare che, nel mettere in scena il volto delle cose, il sé tracci una meta-autobiografia stratificata del proprio volto. Si può comprendere, alla luce di tale *double bind* tra il sé e le cose, perché Derrida affermi, parlando di Nietzsche: firmare un'opera significa «mettre en jeu son nom (avec tout ce qui s'y engage et qui ne se résume pas à un moi), mettre en scène des signatures, faire de tout ce qu'on a écrit de la vie ou de la mort un immense paraphe biographique»²⁵.

L'oggetto, nella sua muta prossimità con l'umano, sempre se ne impregna e sempre racconta qualcosa del sé con cui ha intimità. L'oggetto sta silenzioso nel suo essere se stesso, eppure tale silenzio rivolge continuamente un appello al soggetto: nella risposta a tale appello il soggetto si costruisce come tale, autodefinendosi rispetto a ciò che è fuori da sé. La cosa «si rivolge a me, a me solo nella mia insostituibile singolarità, nella mia solitudine anche. Alla cosa devo un rispetto assoluto che non media alcuna legge generale: la legge della cosa, è anche la singolarità e la differenza. Ad essa mi lega un debito infinito»²⁶.

1. Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2002, p. 31.
2. Paolo Benvegnù, *Il sentimento delle cose*, dall'album *Piccoli fragilissimi film*, Stoutmusic-Santeria 2004.
3. Laurent Roth, *Pollet, ou l'enchanteur matériel*, «Cahiers du Cinéma», 509, gennaio 1997, p. 32.
4. Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, SE, Milano 2002, p. 39 (corsivi miei).
5. Francia, 1992-1993, col., 90'. Presentato al Festival di Locarno nel 1994 ma uscito in sala per la prima volta a Parigi solo nel 1997. A seguire, indicato con la sigla DSQ.
6. «Nel 1989, stavo facendo delle prove di ripresa quando sono stato investito da un treno: ventisette fratture. Sono rimasto a lungo in ospedale. Se ho sopportato la situazione, è stato in parte grazie a Ponge, di cui ho letto allora tutta l'opera con un piacere taumaturgico. A poco a poco è nata l'idea di fare un film», Michel Demopoulos, Roberto Turigliatto (a cura di), *Jean-Daniel Pollet*, Lindau, Torino 1998, p. 241.
7. Francis Ponge, *Le parti pris de choses*, Gallimard, Paris 1942 (trad. it., di Jacqueline Risset, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979).
8. Stéphane Bouquet, *Des mots et des choses*, «Cahiers du Cinéma», 509, gennaio 1997, p. 40 (corsivo mio).
9. Su questo punto si legga in particolare Jean-Daniel Pollet, *Le complexe de Robinson*, «Cahiers du Cinéma», 509, gennaio 1997: «Mon seul principe pour le tournage de Méditerranée était de ne filmer qu'une chose par plan. Trouver des images signes, des images mots. [...] Vive le montage le soir juste avant de s'endormir. Un montage éclairant comme pour les rêves, où il n'y a pas d'autre logique que celle de l'inconscient» (p. 35, corsivi miei).
10. Michel Demopoulos, Roberto Turigliatto, *Cadenet, il pianeta interiore*. Intervista a Jean-Daniel Pollet, in M. Demopoulos, R. Turigliatto (a cura di), *Jean-Daniel Pollet*, cit., p. 112.
11. Antonin Artaud, *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Minimum Fax, Roma 2001, pp. 24-25 (corsivo mio).
12. Roberto Turigliatto, *Introduzione*, in M. Demopoulos, R. Turigliatto (a cura di), *Jean-Daniel Pollet*, cit., p. 8.
13. Pascal Bonitzer, *Quoi sait Dieu*, in M. Demopoulos, R. Turigliatto (a cura di), *Jean-Daniel Pollet*, cit., p. 16.
14. All'interno della sterminata bibliografia di e su Meyerowitz, si vedano almeno Francesco Zanot, *Il momento anticipato*, Ultreya, Milano 2005; Joel Meyerowitz, *Taking My Time*, Phaidon Press, London 2012.
15. Giovanni Chiaramonte, *Città e destino*, in Joel Meyerowitz, *Sightseeing. Un sentimento della vita*, Fondazione Culturale San Fedele-Ultreya, Milano 2014, pp. 93-94.



16. Per visionarle si consulta <https://www.artwellguide.com/exhibitions/49> (ultima visita 14-5-2015).
17. «I saw their identity, so to speak, and began to put them, and a few other old objects I came across, into a kind of little theater space I created. After a while, they seemed to step forward on the stage as individuals, and I found myself making “portraits” of them [...]. These objects seemed to have a new life, as if once more they could express something of their character, which is a touching sentiment to give to things that have been rendered useless». *Ibid.*
18. Joel Meyerowitz, *Creating Sense of Place*, New York 1990, in G. Chiaramonte, *Città e destino*, cit., p. 91.
19. Il riferimento è a José Saramago, *Oggetto quasi*, Einaudi, Torino 2007.
20. «Au reste, il demande qu'on lui pardonne ces plans, comme une homme qui sait se livrer à une confession impudique. C'est que derrière la célébration des choses, un homme s'apprête à déballer ses peurs», Bouquet, in M. Demopoulos, R. Turigliatto (a cura di), *Jean-Daniel Pollet*, cit., p. 41.
21. «Comment rejoindre le choses, par exemple?». *Ibid.*
22. In quest'ottica si comprende bene la passione – condivisa con Pollet – della sua compagna Françoise Geissler (montatrice di DSQ) per il piano sequenza: «Je n'aime pas que l'on voie les collures, j'aimerais que le film soit un plan-séquence d'une heure trente!» (Laurent Roth, *Le montage des éléments. Entretien avec Françoise Geissler*, «Cahiers du Cinéma», 509, gennaio 1997, p. 38).
23. Si rimanda a Jacques Derrida, *Signéponge*, Seuil, Paris 1988; *Firmatoponge*, Mimesis, Milano-Udine 2010.
24. Janine Chasseguet-Smirsch, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Cortina, Milano 1989, p. 114 (ed. or. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, Paris 1971).
25. Jacques Derrida, *Otobiographies*, Galilée, Paris 1984, p. 43 (trad. it., di R. Panettoni, *Otobiografie. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Il Poligrafo, Padova 1993).
26. J. Derrida, *Firmatoponge*, cit., p. 45. Sul tema dell'appello delle cose al soggetto come fonte di interrogazione del sé e sul sé, si legga Silvano Petrosino, *Lo stupore*, Interlinea, Novara 2012.

Glenda Franchin, dopo aver ottenuto la laurea in Filosofia con indirizzo semiotico, ha conseguito un dottorato di ricerca in Culture della comunicazione presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (sede di Milano). Dal 2005 collabora con la medesima Università tenendo laboratori per i corsi di Teorie della comunicazione e Filosofia della Comunicazione. La sua ricerca accademica verte sul nesso tra immagine, sguardo e identità. Tra le sue pubblicazioni: *L'arte del volto. Per un'antropologia dell'immagine* (Vita e Pensiero, Milano 2011), *L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale*, curatela con A. Cati («Comunicazioni Sociali», 3, Vita e Pensiero, Milano 2012), *Forme amorose della maschera in Bright Star («Fata Morgana»*, 22, 2014).