

Scritture per R. Bruce Elder



Collage From Young Prince (2007)

Boris Pantev

Percezione, temporalità e amore nell'estetica di Bruce Elder

Nelle sue lezioni della fine degli anni 1920 Heidegger propone una lettura completamente nuova della «dottrina dello schematismo» di Kant. Lo schematismo viene inteso come la «fondazione insita e temporale della possibilità della conoscenza ontologica.»¹ Ciò che giustifica tale interpretazione è il presupporre, da parte di Heidegger, che i fattori determinanti degli schemi, il tempo e la limitatezza dell'esperienza umana, aprono la strada verso il rinnovamento radicale della questione principale della metafisica. Così come Heidegger ha già stabilito in *Essere e tempo*, questa lettura di Kant segue uno dei due modi di procedere che attengono al compito di «risolvere la questione dell'Essere», vale a dire la «distruzione della storia dell'ontologia». L'altro modo di procedere riguarda l'aspetto analitico dell'Essere nell'esistenza umana (*Dasein*), conducendolo al suo orizzonte estremo: la temporalità estatica primaria. In realtà, comunque, tale visione dell'aspetto temporale del pensiero di Kant, nonostante la sua importanza epocale per il ripensamento della modernità occidentale, risulta per molti aspetti unilaterale. Probabilmente non considera l'aspetto più importante della filosofia kantiana. E per di più, dimostra che la stessa analitica del *Dasein* appartiene in fin dei conti alla stessa tradizione che Heidegger cercò di «distruggere», poiché, in maniera assai sintomatica, Heidegger non menziona mai ciò che la stessa dottrina dello schematismo comporta per quanto riguarda l'esperienza del bello e della possibilità di ciò che Kant chiama «bene supremo». In realtà, è il «bene supremo», e non semplicemente l'Essere dei fenomeni, ciò che

per Kant costituisce il vero oggetto della «*Metaphysica Generalis*».

Se questo articolo vuole cogliere l'occasione di analizzare alcuni elementi chiave dell'estetica di Bruce Elder, è soprattutto perché la sua opera si presenta come uno straordinario tentativo di riabilitare il primato ontologico di ciò che la tradizione, molto prima di Kant, conosceva come «bene supremo». Heidegger esclude tale primato non solo nella sua lettura di Kant. Esso occupa quella dimensione cruciale che Heidegger lasciò irrisolta durante tutto il suo tragitto filosofico. L'estetica di Elder riconosce il significato epocale dell'interpretazione temporale dell'Essere compiuta da Heidegger. Non solo, ma prende come punto di partenza molte delle idee che verranno meglio sviluppate da Heidegger più tardi, nella filosofia dell'arte. Tuttavia, la nozione di esperienza temporale di Elder deriva da uno spunto totalmente diverso dal pensare *finito* del destino storico dell'Essere. Essa trasfigura la differenza ontologica di Heidegger per reintrodurla come *separazione rigorosa*, che delinea un'estetica di ciò che chiameremmo – secondo la distinzione di Grant – *esperienza temporale della trascendenza non-storica dell'Essere*.

Questo articolo analizza il concetto di temporalità di Bruce Elder. Esplorando le correlazioni tra le nozioni di violenza, carità ed amore, esso è un tentativo di spiegare la funzione centrale della struttura fenomenologica del tempo nella sua estetica. L'analisi di questa struttura è basata sull'assunto di fondo che nelle opere di Elder, e in particolare nei suoi film, operano tre modalità di intendere la temporalità, distinte eppure allo stesso tempo connesse tra di loro: 1) quella che Elder definisce spesso come «narrativa», basata su rappresentazioni oggettive; 2) la modalità «generativa» che è strutturata come «creatività retroattiva», che geneticamente riceve e allo stesso tempo produce creativamente il presente del flusso temporale; 3) e la modalità che si può chiamare *temporalità infinita*, nella quale il flusso temporale si costituisce come «interamente trascendente», articolandosi *nella sua totalità* tramite la relazione con «l'Altro». Partendo da questa triplice premessa, questo articolo cerca di argomentare che l'estetica elderiana della *temporalità infinita* prefigura un modello di esperienza capace di

garantire la natura non-fenomenica e atemporale del Bene proprio *all'interno* del fenomenico e *all'interno* del tempo. La conseguenza principale di questa argomentazione è che, sia nei film che nelle riflessioni sull'arte, Elder fa intravedere la possibilità di un'esperienza della nostra soggettività e del mondo che sia interamente basata sulla trascendenza. Tale possibilità implica la necessità di *accettarsi e identificarsi* come intimamente alieni a noi stessi, cioè come diacronicamente (ri-)costituiti da parte dell'«Altro». Elder esprime questa necessità sotto un altro punto di vista quando fa riferimento ai versi di Ezra Pound nei *Cantos*: il solo modo di creare il *paradiso terrestre* è di capire ed agire secondo la massima che recita «a man's paradise is his good nature»² (il paradiso di un uomo è la sua bontà naturale). Mentre però tale necessità viene oggi imposta dalla crisi della modernità, è l'arte a indicarci come l'esperienza morale può essere recuperata all'interno della società e come la società sia «essenziale per realizzare il bene nella vita» e «al nostro sviluppo come esseri umani.»³ Ecco perché Elder insiste ripetutamente sull'invito a comprendere la funzione sociale dell'arte e, nello spirito dei Neo-Platonici e di Agostino, intenderà tale funzione come «strettamente legata all'amore.»

FENOMENO E PERCEZIONE

Esporre l'argomento del presente articolo non richiede l'analisi dettagliata dell'idea di temporalità limitata di Heidegger per dimostrare le caratteristiche più originali della nozione elderiana di narrazione, generazione e tempo infinito; sembra però utile descrivere, da un punto di vista metodologico, i rapporti di continuità e rottura di Elder con il pensiero di Heidegger.

La spiegazione dell'esperienza temporale non-storica, secondo Elder, richiede uno specifico approccio di natura fenomenologica. Prende le mosse da un ritorno alla *percezione*, all'intenzionalità concreta *noetica* del corpo. Fino a questo punto, Elder segue Heidegger, soprattutto quando egli adotta la formulazione husserliana «Zu den Sachen selbst!»⁴ Inoltre, Elder opera una distinzione tra la percezione attenta e quella disattenta: «Quando la percezione è attenta, non ri-

sponde semplicemente agli oggetti reali dell'esperienza, ma anche a ciò che sostiene il loro essere.»⁵ Pertanto, la percezione attenta implica un momento ontologico, che riguarda la possibilità degli oggetti. Con l'espressione «oggetti reali dell'esperienza» Elder non indica l'immediatezza del momento presente. Esso non può essere isolato dalla proiezione *noetica* che fluisce verso di esso e che, nel suo fluire, lo sopravanza. Per «oggetto reale» si intende un certo aspetto della possibilità della cosa percepita. L'atto *noetico* e l'attualità dell'oggetto percepito sono inseparabili, non perché sono uniti sinteticamente, ma perché l'uno costituisce l'altro. Elder descrive questa relazione come un atto di lettura:

[...] l'atto di leggere è creativo. Vale a dire, [...] ogni percezione è un'interpretazione, che attualizza un aspetto dell'energia del *λόγος*, la stessa energia che garantisce la potenzialità dell'Essere. Ogni percezione è un atto di lettura [...] che interpreta le configurazioni che il *λόγος* iscrive negli esseri [...]⁶

Secondo questa definizione, il momento dell'apparizione dell'oggetto comporta sempre un particolare significato. Tuttavia, non si tratta di un significato connesso a qualcosa di pre-esistente. L'oggetto della percezione non esiste prima dell'atto. Ciò che Elder vuol dire è che questo atto crea *veramente ex nihilo* l'oggetto percepito. Ma allora, come si può intendere lo status del *λόγος*? Non è ovvio dal solo fatto di essere la percezione un'interpretazione che il *λόγος* viene prima dell'atto percettivo della creazione? Un paragone con la posizione di Heidegger sulla relazione tra *φαινόμεον* e *λόγος* ci aiuterà a chiarire questa apparente ambiguità.

Heidegger definisce la parola «fenomeno» facendo riferimento all'etimologia greca: *φαινόμεον* è ciò «che si manifesta in se stesso». Viene operata una distinzione tra «rassomiglianza» e «apparenza», spiegando che la prima «significa che rassomiglia a qualcosa»⁷ e che la seconda «vuole intendere un riferimento-relazione, che è una cosa in se stessa»⁸. Anche il *Λόγος*, a sua volta, viene definito in maniera

formale. Heidegger ricorre alla concezione aristotelica del *λόγος* come *αποφαινεσθαι*, allo scopo di riunire in una sola espressione tutti i suoi significati: «lasciare che un qualcosa si veda».⁹ Da queste due definizioni si deduce che *φαινόμεον* e *λόγος* nascono insieme primordialmente, senza momenti anteriori di sintesi. Così, la definizione generale di fenomenologia, secondo Heidegger, è: «lasciare che ciò che si manifesta possa essere visto in se stesso nello stesso modo in cui si manifesta a se stesso.»¹⁰ Questa descrizione ha un intrinseco significato ontologico. Heidegger introduce questo fondamentale legame con un passaggio enfatico:

L'ontologia è possibile solo come fenomenologia. Nella concezione fenomenologica del «fenomeno», ciò che si ha in mente come ciò che si manifesta è l'Essere degli esseri, il suo significato, le sue modificazioni e ciò che ne deriva. [...]. L'Essere degli esseri non può mai essere qualcosa dietro la quale c'è qualcos'altro, che non appare e che si pone «dietro di esso».¹¹

Come si può notare da questa breve citazione, nella sua esposizione del metodo fenomenologico Heidegger indica due momenti chiave: 1) il *λόγος* inteso come l'Essere degli esseri (fenomeni) non si può distinguere da loro nello stesso modo in cui un fenomeno si può distinguere dall'altro; 2) il *λόγος* si può comprendere solo in modo ermeneutico-circolare, come la possibilità degli esseri di essere come sono.

Possiamo già notare alcune similitudini ed alcune differenze. Come il «*φαινόμεον*» di Heidegger, la «percezione» di Elder ha già, in modo più o meno esplicito (attentamente oppure no), un certo significato (ogni percezione è già un'interpretazione). Tuttavia, per quanto riguarda lo status del *λόγος*, la spiegazione fornita dall'estetica di Elder è molto diversa dalla posizione ermeneutica di Heidegger. Pur sottolineando la coincidenza di interpretazione e creazione, Elder insiste sulla loro fondamentale differenza per quanto riguarda il loro orientamento. Ambedue, la coincidenza e la differenza, determinano la struttura intrinsecamente aporetica della percezione. Ciò che viene interpretato

nella percezione – il λόγος come potenzialità – è assolutamente trascendente all'interpretazione stessa; il λόγος non è mai presente nella nostra lettura, neppure come possibilità colta intenzionalmente, o come l'attualità di un'esperienza immediata. È piuttosto «inscritto negli esseri» come una «configurazione» o un testo, il cui l'autore è assente fin dal principio, e che dobbiamo leggere senza una visione o una rappresentazione. A causa di questo irriducibile iato, l'interpretazione, a ben vedere, crea ciò che interpreta. Per contro, secondo Heidegger, l'Essere (*Sein*) degli esseri (*das Seiende*) come «lasciar-essere» (*Gelassenheit*)¹² si rivela precisamente nella comprensione e nell'interpretazione. Non c'è un intervallo che separa il pensare dall'Essere. Secondo Elder, invece, questo intervallo irriducibile è precisamente ciò che garantisce la trascendenza dell'Essere. «Lo iato tra ciò che è e ciò che potrebbe essere,» scrive, «è la vera fonte del nostro senso di deprivazione; è quello iato che ci permette di concentrare la nostra attenzione verso il Bene.»¹³ È certamente questo iato a conferire all'estetica un primato metodologico rispetto all'ontologia.

TEMPO NARRATIVO E TEMPO GENERATIVO

Sembra quindi palese che la differenza metodologica tra la comprensione della percezione di Elder ed il concetto di fenomeno di Heidegger riflette due idee distinte di temporalità. Ciò che Elder concepisce come un singolo evento percettivo non acquista una dimensione temporale *noematica*. Nella percezione attenta la correlazione tra il *noetico* e il *noematico* viene trascesa. La temporalità della percezione, di conseguenza, è «pre-propositiva» e non coinvolge rappresentazioni del passato e del futuro. In maniera puramente *noetica*, si pone di fronte allo iato che divide l'attualità della percezione dalla potenzialità del λόγος. In questa fase si può ancora rilevare una certa corrispondenza con alcune idee di Heidegger. Nei suoi scritti successivi, Heidegger rinuncia alle forme noematiche che si riferiscono alla priorità ontologica del futuro. Tra esse sono particolarmente importanti lo «Essere di fronte alla morte» e «l'anticipazione». Viene portato all'estremo anche ciò che in *Essere e tempo* veniva chiamato «il

cadere», trovandosi così molto più vicino alla comprensione del summenzionato iato. «La Terra,» scrive in *L'origine dell'opera d'arte* «si illumina apertamente in se stessa solo quando è compresa e percepita come essenzialmente impossibile da scoprire».¹⁴ Il significato di questo passaggio rispetto alla temporalità sembra evidente. Per Heidegger, così come per Elder, la Terra rappresenta quell'estremo di ricettività e non-intenzionalità che si trova al di fuori del flusso temporale e possiede un'irriducibile trascendenza. Tuttavia, secondo Elder, la concezione di Terra da parte di Heidegger non è abbastanza radicale da tenere ferma la differenza assoluta tra la limitatezza degli esseri mondani e l'infinita trascendenza del Bene. Facendo implicitamente riferimento a Heidegger, Elder scrive:

La Storia ha posto la Terra ed il Cielo in una relazione fatidica: malgrado l'intimo accoppiamento ontologico, non può esistere riconciliazione tra gli esseri del κόσμος ed il Mistero dell'Essere, poiché che ciò che è tra loro – l'Elemento medio oppure (ciò che è lo stesso [...]) – la terra non è qualcosa che può essere formalmente svelato coscientemente e nella nostra dimensione temporale; la sola maniera di pensare che ci è disponibile è per sua stessa natura «in-formante».¹⁰

Questo passaggio chiarisce una volta per tutte che, secondo Elder, la potenzialità del λόγος non può apparire nella dimensione temporale. Essa rimane a-temporale e resiste a ogni forma fenomenologica. Per di più, seguendo l'interpretazione di Nietzsche fatta da George Grant, Elder insiste sul fatto che l'ontologia di Heidegger della *Geschichte* come *Geschick* (Storia come Destino) non si regge. È solo attraverso una serie di trasformazioni della coscienza in qualcosa di «interamente trascendente» che si può concepire l'*amor fati* di Nietzsche. Per chiarire e rafforzare questa argomentazione vale la pena citare un passaggio da *Il tempo come Storia* di Grant:

Devo dire che non riesco a capire. Come è possibile sostenere l'*amor fati* come il culmine e, nello stesso tempo, la finalità del divenire? Non

capisco come qualcuno possa amare il destino, a meno che nei dettagli delle diverse fortune individuali appaiano, anche raramente, avvisi illuminanti; avvisi, cioè, di perfezione (chiamateli Dio, se volete), nei quali il desiderio del Bene trova serenità e realizzazione.¹⁶

Ma allora, secondo Elder, come si manifestano questi «avvisi»? Quale è la loro relazione con la temporalità? Anzitutto, egli afferma che il *λόγος*, pur non presentandosi mai nella rivelazione e nella dimensione del tempo limitato, si iscrive nell'esperienza, lasciando tracce di sé sotto forma di disordine, discontinuità e ripetizione. Ecco perché Elder dirà poi che la percezione è essenzialmente *violenta*: essa mette in disordine la nostra tendenza naturale a ri-presentare la potenzialità dell'Essere come attualità, a mettere in relazione tra di loro il noematico ed il noetico. Tale relazione costituisce la base nella coscienza per fondare ciò che Elder chiamerà «narrativa temporale». Per di più, la percezione è violenta perché opera una riduzione di ciò che è infinito e trascendente in ciò che è limitato ed immanente. In aggiunta a questo, proprio a causa di questa trasformazione, la percezione è anche *caritatevole*. Essa si apre al dono del Bene, al divenire che sempre si rinnova.

Elder ci ricorderà spesso che la struttura fondamentale della narrazione, ciò che Platone chiamava *diegesis*, è l'elemento determinante del discorso della scienza e della storia. Trasformando la trascendenza in presenza, e ricostruendo in questo modo l'esperienza temporale come tempo oggettivo, la temporalità narrativa maschera il vero significato dell'esperienza estetica. Così il ruolo dell'arte, la cui natura più estrema è incarnata nel linguaggio cinematografico, è anzitutto quello di interrompere e frammentare la modalità del tempo narrativo. Il suo compito primario è di esercitare violenza sul tempo della rappresentazione. Il suo compito secondario, d'altra parte, è quello di permettere all'esperienza di provare la carità della percezione. Dal momento che l'ordine noematico del Bene è per noi imprevedibile, è attraverso l'arte che facciamo esperienza del sacrificio della pienezza e dell'infinità del Bene in una determinata particolare esistenza. Così l'esperienza estetica ci

rivela i momenti essenziali di una modalità temporale radicalmente diversa dal tempo della narrazione. Elder chiama questa modalità «temporalità generativa».

Seguendo le osservazioni sopramenzionate, possiamo specificare le tre caratteristiche che costituiscono la temporalità generativa: 1) essa dissocia la struttura intenzionale del tempo narrativo, cioè articola l'aspetto violento della percezione; 2) opera come «creatività retroattiva» e articola l'origine della dissociazione come trascendente a ciò che la articola nel presente; 3) riconfigura il presente in modo da aprirlo alla dimensione trascendente del futuro e all'aspetto caritatevole della percezione.

La temporalità generativa è pertanto quella modalità dell'esperienza nella quale si acquisisce la capacità di pensare l'origine della temporalità stessa. Essa ci rende coscienti del fatto che ogni presenza – inclusa la presenza delle nostre proiezioni retrospettive e prospettive – costituisce già una modificazione. Tale modificazione elabora all'interno della presenza la trascendenza che resiste a qualsiasi presentazione. Elder ne descrive la struttura come una striscia Moebius, «nella quale il futuro genera il passato e il passato genera il futuro».¹⁷ Ed è proprio perché questo futuro generante viene prima di ogni fase temporale e le fasi temporali sono sempre solo interpretazioni creative, che il tempo generativo possiede la capacità di interrompere qualunque forma di temporalizzazione.

Il ciclo cinematografico epico di Elder *Il libro di tutti i morti* può essere quindi visto come una rappresentazione del modo di operare nell'atto di trasformazione dell'esperienza temporale. Come ci viene detto da lui stesso, ciascuno dei nove film del ciclo, in analogia con la *Divina Commedia* di Dante, descrive una fase diversa della trasformazione della coscienza. Tra i film che compongono il ciclo è forse *Testi miniati* quello che ci mostra meglio di altri i momenti strutturali del tempo generativo. Il film inizia con una scena che ha una struttura chiaramente narrativa e conserva, durante tutto il suo svolgersi, diversi elementi che fanno riferimento al tempo storico oggettivo. Tuttavia, la narrazione temporale si interrompe, racchiusa com'è in modelli che si

ripetono, e si dissemina. Questo sconvolgimento trova il suo culmine, verso la fine del film, quando la centralità tematica procede verso la rottura e l'estraneità più radicali mai esperite nella coscienza storica umana: l'Olocausto. Vediamo immagini di un campo di concentramento frammentate e disposte in forma di ornamenti geometrici, combinate con una voce fuori campo che recita parti della poesia *L'Olocausto* di Reznikoff, basata su testimonianze e documenti sullo sterminio tratti dal processo Eichmann. Tuttavia, questa re-intensificazione della sfida più violenta mai conosciuta all'ontologia del destino storico non rimane isolata. Tutto il ciclo, come ha indicato Elder, è ispirato alla *Divina Commedia* di Dante e *Testi miniati* fa preciso riferimento al passaggio dall'Inferno al Purgatorio. Così il momento della rottura storica più profonda allude, in qualche modo retroattivamente, a qualcosa che va oltre il quadro tematico ed estetico del film. L'ultima scena costituisce il momento culminante di tale riferimento. Essa mostra un'immagine riflessa della macchina da presa e dell'operatore; nell'obiettivo della macchina si vede l'interno di una camera a gas. La scena è accompagnata da un effetto sonoro, una voce che ripete la frase «È ancora lontano?» dalla poesia di Reznikoff. Questa è l'ultima frase del film. Vale la pena citare l'intero passaggio:

Jews of the camp they had come to were told:
 «Undress the bodies
 And carry them to the wagon»
 But these Jews were too weak to carry the bodies on their shoulders
 And had to drag them,
 Take them by the feet and drag them along;
 and the Germans beat those who dragged
 to go faster.
 One Jew left the body he was dragging to rest for a moment
 and the man he thought dead
 sat up,
 sighed and said in a weak voice,
 «Is it far?»

Agli ebrei venuti al campo era stato ordinato:
 «Spogliate i corpi
 e portateli sul carrello»
 Ma gli ebrei erano troppo deboli per poter portare i corpi sulle spalle
 E così li hanno dovuti trascinare,
 prenderli per le gambe e trascinarli;
 e i tedeschi bastonavano chi
 non riusciva ad andare abbastanza in fretta
 Uno degli ebrei lasciò per un attimo il corpo che stava trascinando
 per riposarsi
 e l'uomo per terra che credeva morto
 si alzò seduto,
 sospirò, e disse, con una voce che si sentiva appena,
 «È ancora molto lontano?»

TEMPORALITÀ INFINITA E AMORE

Dopo aver descritto i momenti strutturali fondamentali della concezione elderiana del temporale generativo, possiamo procedere e porci forse la stessa domanda con la quale si conclude *Testi miniati*, anche se in maniera del tutto teorica: come può la dimensione del Bene mantenersi assolutamente trascendente al tempo finito e allo stesso tempo aver luogo, trovandone una giustificazione intrinseca? Per Elder questa domanda è legata all'esigenza del nostro tempo storico, della nostra cultura, della società moderna di accettare la priorità intrinseca di un ordine trascendente non storico. La possibilità di questa accettazione viene vista nella connessione intrinseca tra l'esperienza estetica e quella morale. La domanda più specifica riguardante tale connessione, secondo Elder, ha una duplice natura: in che modo il vivere in società contribuisce a rendere degna la vita e quale è il ruolo dell'arte nella relazione tra il Bene ed il tempo in cui viviamo?

Il punto di partenza di Elder per rispondere a questa domanda è il presupposto che «la vita in comunità incoraggia lo sviluppo di certe modalità di coscienza, necessarie al nostro pieno sviluppo come esseri umani.»¹⁸ Nel contesto della discussione di cui sopra, questo presup-

posto significa che non basta essere capaci di indirizzarci retroattivamente, dal limitato punto di vista temporale dell'esistenza, al regno infinito del Bene che per noi non è mai presente. Dobbiamo essere capaci di trovare ciò che è naturalmente buono nel nostro tempo e nel mondo, e ciò è possibile vivendo in una comunità. Così, contro la tradizione liberale, caratteristica del punto di vista del mondo moderno, Elder insiste sul fatto che vivere in una comunità non è solo una semplice questione di un contratto stipulato per soddisfare i bisogni di persone che sono già complete *naturaliter*. La mia esistenza individuale e finita nella sua essenza presuppone e richiede il rapporto con altri esseri umani. Senza questo rapporto essa è incompleta; è questa relazione a fondare il bene della vita. E se torniamo allo schematismo kantiano vedremo che è precisamente questo rapporto che ne costituisce la funzione primaria.

Definiamo l'idea di una tale intelligenza, nella quale la volontà moralmente più perfetta, combinata con il massimo del Bene, è la causa di tutta la felicità nel mondo, in quanto rimane in un preciso rapporto con la moralità (come il meritare di essere felici), *l'idea del bene supremo*. Così nell'ideale del supremo bene *originario* la Ragion Pura può trovare la base necessaria a collegare ambedue gli elementi del bene supremo possibile, vale a dire un mondo che sia intellegibile e insieme *morale*.¹⁹

Elder, tuttavia, va oltre, e afferma che l'obbligazione morale nei confronti degli altri richiede e presuppone una fenomenologia dell'esperienza dell'incontro con l'Altro, e che questa fenomenologia, da parte sua, si sviluppa dalla relazione con l'esperienza estetica, elaborandola.²⁰

L'incontro con l'Altro è per Elder un evento che, in senso stretto, non può accadere nel nostro tempo, perché il nostro tempo, il tempo del soggetto, è strutturato come rappresentazione. La mia soggettività si definisce in relazione all'oggetto e presuppone quindi una dimensione noematica proiettata nel futuro e nel passato. Tuttavia, questa proiezione emana dalla mia auto-presentazione. Ciò che non è ancora

e ciò che è già passato viene perciò interpretato sulla base del presente. Viene ri-presentato. L'auto-presentazione, allora, determina il tempo ordinario in cui noi viviamo come soggetti. Non è quindi possibile, da una posizione di temporalità strutturata in questo modo, comprendere fenomenologicamente che cosa accade quando incontriamo un Altro. Questa temporalità, per essere precisi, è esattamente ciò che Elder, come abbiamo già dimostrato, intende come storia o narrazione. Ecco perché l'evento dell'Altro non fa parte del mio mondo e della mia storia. Per di più, questo evento sconvolge il mondo a cui appartengo io. Lo separa da me, perché il mio mondo è basato sulla rappresentazione. Sono in grado di comprendere la Alterità dell'Altro solo perché sono capace di «riconoscere che l'Altro ha pensieri e sentimenti distinti dai miei, che io non possiedo, di ammettere che esiste una coscienza che non emana dall'«Io».»²¹ Questa capacità, secondo Elder, per il solo fatto che consente il riconoscimento della differenza in assoluto, è già responsabilità. È essenzialmente un'esperienza di natura morale. Ma se possiedo naturalmente questa capacità, allora la mia natura è primariamente volta verso l'Altro. È primariamente buona. Tramite l'esperienza morale, dunque, la temporalità finita si rivela per sua essenza rivolta verso l'infinito, trascende se stessa.

Giunti a questo punto, dobbiamo chiederci: non è questa esperienza di responsabilità verso l'Altro ciò che abbiamo scoperto essere il concetto di Elder della temporalità generativa? Non è il tempo generativo precisamente la modalità di esperienza che articola in maniera retroattiva ciò che non può essere presente in essa? L'incontro con l'Altro non genera un momento di violenza, quando lo affrontiamo nell'ambito del tempo narrativo? E non è un gesto caritatevole di bontà quando noi in modo responsabile riconosciamo l'Altro come un'entità originaria che genera parte della nostra temporaneità? La risposta di Elder a tutte queste domande è affermativa. Ciò che Elder intende dire – e ciò di cui ci si rende conto dopo aver visto gli ultimi cinque film de *Il libro di tutti i morti* – è che l'esperienza morale in se stessa rimane un evento intimo incompleto, incapace di giustificare l'ordine del Bene tra coloro che vivono in una società. Perché ciò accada, è necessaria

un'esperienza che lo *assicuri*, senza che l'esperienza dell'Altro venga mortificata. Questa esperienza deve essere allo stesso tempo più vicina e più lontana rispetto all'esperienza morale: più vicina al flusso primario sensibile del corpo e più lontana dalla particolare contingenza dell'incontro con l'Altro. Chiaramente, per Elder tale esperienza non può essere niente altro che l'esperienza estetica, perché solo nell'esperienza estetica si può essere coscienti di «un tempo composto esclusivamente di un primo momento, un momento di auto-sensibilità primitiva.»²² e solo nell'esperienza estetica «non esiste la possibilità di stabilire una relazione di reciprocità.»²³

Che cosa possiamo dire allora sulla dimensione che presumiamo necessaria a stabilire una correlazione tra arte e alterità? Quale è la dimensione che non *nega* (per usare uno dei termini filosofici più pregnanti) la loro irriducibile differenza e allo stesso tempo elabora *dialetticamente* un momento di necessità? «In ambedue i campi,» risponde Elder, «quello morale e quello estetico, il riconoscimento della necessità genera sentimenti d'amore [...]; in ambedue i campi, questo amore si indirizza verso la beatitudine dell'obbedienza nei confronti di ciò che è Supremo.»²⁴

(Traduzione di Carlo Coen)

Opere citate

- B. Elder, «Driftworks, Pulseworks, Lightworks» in *Dante and the Orthodox: The Aesthetics of Transgression*, ed. James Miller, Wilfred Laurier University Press, Waterloo 2005.
- , «Approaching Heaven», manoscritti inediti.
- , «Art, the Good, and Life in Society», manoscritti inediti.
- , «The Violence and Charity of Perception», manoscritti inediti.
- G. Grant, *Time as History*, University of Toronto Press, Toronto 1995.
- M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie & E. Robinson, Harper & Row, New York 1962.
- , *Gelassenheit*, Günther Neske, Pfullingen 1959.
- , *Kant and the Problem of Metaphysics*, trans. R. Taft, Indiana University Press, Indiana 1997.
- , *Off the Beaten Track*, trans. J. Young & K. Haynes, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- I. Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. P. Guyer & A. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Note

¹ M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, trans. R. Taft, Indiana University Press, Indiana 1997, p. 85.

² «Driftworks, Pulseworks, Lightworks: Lettera a Dr. Henderson» in *Dante and the Orthodox: The Aesthetics of Transgression*, ed. J. Miller, W. Laurier University Press, Waterloo 2005, p. 455.

³ «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 88.

⁴ «Alle cose stesse!» Cfr. M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie & E. Robinson, Harper & Row, New York 1962, p. 50.

⁵ «The Violence and Charity of Perception» manoscritti inediti, p. 28.

⁶ «The Violence and Charity of Perception» manoscritti inediti, p. 28-29.

⁷ M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie & E. Robinson, Harper & Row, New York 1962, p. 53.

⁸ *Being and Time*, p. 54.

⁹ *Being and Time*, p. 56.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Being and Time*, p. 58.

¹² *Gelassenheit* è un concetto che appare in una fase dell'opera di Heidegger che è molto più tarda di quella di *Essere e tempo*. Ma le osservazioni di cui qui sopra dimo-

strano la continuità nel suo pensiero per ciò che attiene alla struttura del «lasciar-essere.» Vedi, per es. M. Heidegger, *Gelassenheit*, Günther Neske, Pfullingen 1959.

¹³ «The Violence and Charity of Perception» manoscritti inediti, p. 42.

¹⁴ «The Origin of the Work of Art» in M. Heidegger, *Off the Beaten Track*, Trans. J. Young & K. Haynes, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 25.

¹⁵ «Approaching Heaven» manoscritti inediti, p. 66.

¹⁶ G. Grant, *Time as History*, University of Toronto Press, Toronto 1995.

¹⁷ «The Violence and Charity of Perception» manoscritti inediti, p. 40.

¹⁸ «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 88.

¹⁹ I. Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. P. Guyer & A. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 680.

²⁰ «The Violence and Charity of Perception» manoscritti inediti, p. 92.

²¹ «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 94

²² «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 101.

²³ «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 98.

²⁴ «Art, the Good, and Life in Society» manoscritti inediti, p. 97-98.



Barbara Is A Vision Of Loveliness (1976)

John Picchione

L'attività critica di Bruce Elder: cinema, poesia e avanguardia

L'attività filmica di Bruce Elder è stata costantemente accompagnata da una ricerca di natura interdisciplinare che mira a esplorare i legami tra cinema e poesia, filosofia, tecnologia, e arti visive. In questi ultimi decenni, la riflessione critica si è intensificata e ha infatti conosciuto una fioritura straordinaria. Sembra proprio che per Elder il lavoro filmico non sia affatto separabile da uno scavo degli orientamenti estetici e culturali che hanno plasmato il XX secolo e continuano a trasformare il presente.

Una costante del suo cinema è sempre stata l'immagine del corpo, un corpo da liberare dal peso delle repressioni culturali. Nel 1987, questo motivo, affrontato in vari scritti nella forma di dichiarazioni di poetica o di articoli di critica, viene a coagularsi nel volume *A body of vision: representations of the body in recent film and poetry* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press). In questo libro, Elder esplora le concezioni e le immagini del corpo sia nel contesto filmico (Conner, Broughton, Emshwiller, Brakhage, Schneemann) che in quello letterario (Leonard Cohen, Artaud in particolare). L'orientamento critico che attraversa tutto il volume è sorretto dalla convinzione che questi artisti, da un lato, ci propongono esperienze pre-verbali, primordiali e, dall'altro, si richiamano a atteggiamenti vicini allo Gnosticismo. Nella prospettiva di Elder, la modernità ha accentuato un allontanamento dall'esperienza corporea, salutare per un profondo contatto col mondo al livello individuale e sociale. Gli artisti esaminati in questo volume si distinguono per il loro tentativo di riconnettersi alle esperienze del

corpo, evitando i limiti imposti dalla lingua e quindi rivalutando il gesto, il suono, il movimento, l'immagine visiva. L'arte pertanto verrebbe a svolgere una funzione di riavvicinamento al mondo, aprendosi a una forma di conoscenza corporea segnata da elementi che rivelano la percezione del mistico e del sacro.

Nel libro successivo, *The films of Stan Brakhage in the american tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson* (Waterloo, Wilfrid University Press, 1998), Elder affronta il rapporto tra i film di Brakhage, uno dei maggiori cineasti sperimentali (vicino all'espressionismo astratto, celebre per le sue pellicole dipinte e graffiate manualmente) e l'avanguardia poetica. Egli identifica una pluralità di poetiche, orientamenti estetici e filosofici che accomunano la produzione filmica di Brakhage e la poesia di William Carlos Williams, Ezra Pound, Gertrude Stein, Michael McClure, Allen Ginsberg, e Charles Olson. Anche in questo libro riemerge l'attenzione verso il corpo. La tecnologia, secondo l'autore, ci ha trasformati da esseri corporei, fatti di carne, in oggetti metallici. L'essere umano, a causa di processi tecnologici e economico-sociali ha perduto il nesso col mondo naturale. L'esperienza estetica degli artisti esaminati in questo volume è centrata sull'urgenza di recuperare attraverso ritmi, suoni e immagini, l'energia primigenia, il flusso dell'essere.

Questi argomenti sono affrontati tramite costanti richiami alla filosofia (Schopenhauer, Nietzsche, A. N. Whitehead, fenomenologia) e alla dottrine dello Gnosticismo. Quest'ultimo aspetto diventa una chiave di lettura culturale delle avanguardie che mira a spostare sensibilmente alcune interpretazioni dominanti. Secondo Elder, lo Gnosticismo, con i suoi principi di similarità, analogie, specularità e ripetizione, è riscontrabile negli artisti in questione il cui avvicinamento al modo non procede attraverso i processi della logica, quanto attraverso quelli dell'analogia. In altre parole, la modernità nelle sue espressioni dell'avanguardia non è guidata da pratiche incentrate sul modello della razionalità, ma su quello di una epistemologia spirituale che mira a riattivare esperienze non alienanti dell'esistenza. Il cinema di Brakhage è colto in tutta la sua ricchezza di immagini sinfoniche,

di ritmi e melodie che ne fanno una vera creazione poetica.

Nel suo ultimo libro – è su questo che vogliamo incentrare la nostra attenzione – *Harmony and dissent: film and avant-garde art movements in the early twentieth century* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2008), l'orientamento interdisciplinare di Elder risulta assai ricco e fertile nel cogliere le motivazioni culturali di tutta un'epoca. Egli qui esplora l'occulto, il misticismo, le arti visive, la tradizione filosofica, psicologia, antropologia, e pensiero politico. Egli riesce a produrre un'affascinante mappa culturale delle prime avanguardie e un'analisi del cinema inteso come forza artistica trainante, intorno a cui ruotano una pluralità di espressioni estetiche. Per Elder, è la cosiddetta settima arte a svolgere la funzione di rinnovare le aperture estetico-formali delle altre arti. Bisogna subito sottolineare che non si tratta di un'indagine storica sugli sviluppi dell'avanguardia. Si tratta piuttosto di una riflessione di ordine estetico e culturale che, da una parte, evidenzia le ragioni per cui le prime avanguardie sono portate a superare i confini artistici tradizionali e, dall'altra, contribuisce a ridefinirne gli obiettivi sociali e intellettuali.

Il volume è suddiviso in due parti. Nella prima, Elder esplora i principi fondamentali su cui poggia l'arte della modernità, indagando sui rapporti tra arte e realtà, arte e conoscenza. In questo vasto territorio, il cinema viene a svolgere un ruolo determinante nel plasmare il mondo percettivo della modernità e nel fornire una spinta propulsiva per nuove forme estetiche. L'analisi delle poetiche moderniste, che secondo Elder ruotano intorno a principi di non-rappresentazione mimetica, autoriflessività, e autonomia delle forme, spazia attraverso varie culture con estremo agio e incisività. Gli elementi di coesione che formano la base della ricerca modernista risiedono in una visività pura, espressa nella forma dell'astrazione. Gli obiettivi del cinema astratto (definito anche, a partire dal 1910-1920, come cinema assoluto) sono esaminati in rapporto alla musica, arti visive (Klee e Kandinskij in particolare), fenomenologia, filosofia bergsoniana, teosofia, Gnosticismo, e varie altre tradizioni spiritualiste e esoteriche. Ne emerge una prospettiva culturale piena di apporti estremamente significativi per lo stu-

dio delle avanguardie storiche. Si tratta indubbiamente di un contributo sottile e penetrante che mira a rinnovare sotto diverse angolazioni modelli interpretativi ormai consolidati.

L'abilità di Elder nel tracciare una mappa dettagliata e altamente sofisticata degli itinerari che hanno condotto alle espressioni estetiche delle prime avanguardie è eccezionale. Tale cartografia non evidenzia semplicemente le idee e le percezioni estetiche di un periodo che va dagli ultimi anni dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, ma mette in rilievo gli aspetti materiali e tecnologici che distinguono l'epoca in questione. L'autore dimostra una grande agilità nel delineare una molteplicità di correlazioni, simmetrie, e sinergie tra ricerca scientifica, innovazioni tecnologiche, aspirazioni spirituali, e comunicazione artistica. Le scoperte tecnologiche del periodo (raggi X, telecomunicazioni, congegni elettrici relativi alla luce e al suono) si intrecciano, secondo l'autore, con le spinte innovative delle arti. Le invenzioni di congegni come l'optofono, l'electoftalmo, l'organo a colori, insieme a performance come quelle del teatro delle luci, vengono esaminate come novità audiovisive che preparano la strada verso l'avvento del cinema assoluto. Tali nessi sono inoltre sviluppati tramite interessanti riferimenti a congegni di proiezione che precedono il cinema, rintracciabili nel teatro delle ombre nell'antico Egitto o in particolari procedimenti dell'arte medievale, rinascimentale, e barocca.

Questo scenario critico viene utilizzato ai fini di un esame specifico di personalità che hanno contribuito a sviluppare il cinema astratto, da Survage a Ruttmann, a Richter e Eggeling. A questo punto Elder è pronto a impegnare il lettore a seguire i principi fondamentali che risiedono nel cuore del modernismo: produzione e non rappresentazione di significati, invenzione e non trascrizione di realtà pre-esistenti – questi sono gli elementi alla base del progetto avanguardista per un cinema astratto. La ricerca di forme pure, scandite da una ritmizzazione ottica e sinestesia di colori e suoni, è connessa al desiderio di raggiungere una grammatica universale delle strutture estetiche. Questi e altri aspetti sono esaminati con estrema attenzione in rapporto ai rinnovamenti nel contesto della comunicazione visiva e all'ambito delle

innovazioni generali apportate dalla modernità.

Nella seconda parte del volume, Elder fornisce un'analisi eccezionale degli spostamenti da parte dell'avanguardia verso l'oggetto naturale, abbandonando di conseguenza l'enfasi sulle forme pure e astratte. Qui egli concentra tutta l'attenzione sull'avanguardia russa e in particolare sulle ricerche radicali di Eisenstein. Elder traccia inoltre uno stimolante quadro del clima filosofico e religioso che viene ad aprire le porte al Simbolismo. Le reazioni di questo movimento al positivismo, materialismo, e ai discorsi di natura sociale, sono investigate in modo penetrante in relazione agli orientamenti condivisi dal movimento in questione col Suprematismo. Le tendenze escatologiche e trascendentali connesse a questi movimenti vengono ulteriormente analizzate nel contesto di esperienze transrazionali espresse dalla poesia zaum, nella sua attenzione alle proprietà interne della lingua separate dalle costrizioni della referenzialità. La ricerca formale di questi movimenti è poi legata con raffinatezza alle pratiche del Costruttivismo e al lavoro dei formalisti russi. Le esperienze cinematografiche di Vertov e Eisenstein sono qui al centro del discorso critico di Elder.

Queste sezioni del volume risultano particolarmente impegnative. Elder dimostra una straordinaria capacità nel raccogliere i fili che formano il tessuto culturale di un periodo artistico estremamente fecondo e produttivo. Poesia, linguistica, filosofia, psicologia, si intersecano in un discorso critico assai stimolante. Elder riesce a costruire un macrotesto della cultura dell'avanguardia e fornire, allo stesso tempo, analisi acute dei suoi maggiori protagonisti. Il dibattito estetico di quegli anni viene ricreato mettendo in evidenza, da un lato, la ricerca formale, le strutture interne delle varie arti e, dall'altro, le implicazioni ideologiche che guidano determinate scelte. I legami tra materialismo estetico e materialismo dialettico sono particolarmente illuminanti. La discussione dei modi in cui il marxismo fornisce il terreno ideologico su cui poggiare la ricerca formale è condotta con grande lucidità. Infatti, i lavori di Vortov e Eisenstein sono collocati all'interno della cultura politica che contrassegna gli anni in questione. Dei due cineasti sono colti le interazioni tra principi formali e obiettivi ideologici. Le tecniche del

montaggio di Eisenstein, gli effetti di straniamento, la polivalenza delle immagini, sono esaminati tramite una consapevolezza semiotica che costantemente evidenzia i modi in cui i vari elementi interagiscono e si compensano a vicenda. Egli non perde mai di vista il fatto che gli obiettivi estetici di Eisenstein sono legati a una visione del cinema come strumento di comunicazione di massa atto a creare il cittadino ideale del nuovo stato sovietico.

Interessanti le osservazioni dei modi in cui la cultura scientifica entra nel cinema e si armonizza col progetto politico e ideologico che mira a costruire una nuova coscienza umana. Anche in questo caso, Elder pone particolare attenzione alle interrelazioni tra il visivo e il linguistico, la costruzione estetica e le realtà psichiche e corporali dell'essere umano. I riferimenti a Joyce e a Mallarmé, al Cubismo, allo Gnosticismo, a Vygotsky o a Potebnia, mettono in movimento un viaggio critico audace attraverso uno spazio estetico e filosofico in cui gli incontri e i dialoghi sono costantemente scrutati con gli occhi di un intellettuale che ha saputo realizzare, in modo intenso e maturo, una visione globale delle arti e delle loro funzioni. In questo senso, l'attività critica di Elder è guidata da un progetto inteso a interpretare l'arte delle avanguardie attraverso una lente culturale capace di produrre un modello estetico da contrapporre agli indebolimenti epistemologici, artistici, psicologici, e sociali del postmoderno.



Eros and Wonder (2003)

Izabella Pruska-Oldenhof

L'arte come forza rigeneratrice della vita:
la poetica dell'esperienza di R. Bruce Elder

Bruce Elder ha ripetuto spesso che il compito dell'artista è rigenerare la vita per mezzo dell'arte. L'arte ha la capacità di trasformare la condizione di alienazione e il letargo emotivo dell'uomo di oggi, e di armonizzare gli esseri umani l'uno con l'altro e con il mondo in cui vivono, mettendoli in contatto con l'esperienza primordiale. Pertanto, l'arte è l'unica speranza che hanno oggi gli esseri umani per tornare ad una comunità che sia più rispettosa, ospitale e amorevole. In altre parole, questo tipo di arte ha implicazioni sia etiche che morali per quanto riguarda la cultura, specialmente per quello che oggi è la cultura occidentale, che aliena le persone dall'esperienza reale, e quindi l'una dall'altra. Tuttavia, in questa cultura l'arte si trova in uno stato di sofferenza e si confonde ormai con l'intrattenimento; il suo potenziale di trasformazione è stato posto in secondo piano dall'industria dell'intrattenimento, che se ne è appropriata, che ha disperso il potenziale rivoluzionario dell'arte in un insieme confuso di distrazioni divertenti. Queste, a loro volta, alienano sempre di più le persone dall'esperienza reale, dalla vita reale, e, di conseguenza, da ciò per il quale siamo fatti apposta, come esseri umani, per usare le parole di George Grant. Questa è la ragione per la quale Elder si fa carico del compito di portare l'arte il più vicino possibile alla *poiesis*: la creazione come modo di essere presenti, o di condurci ad una sorta di «visione cieca» della rivelazione. Per raggiungere questo scopo in una cultura che rivela senza vergogna qualsiasi mistero e non lascia nulla nell'oscurità, nell'essenza intima, ma invece trasforma ogni essere di questo pianeta in un og-

getto, una «riserva permanente», si richiede un movimento nella direzione opposta, vale a dire il ritorno al misterioso, al femminile disprezzato, e alle gioie (e qualche volta anche ai dolori, che ci impartiscono importanti lezioni nella nostra ricerca di armonia) della carne e dell'amore.

In apertura del suo saggio «State/Intended: Some Reflections Parallel to *The Book of All the Dead*», pubblicato nel catalogo che accompagnava la retrospettiva del 1988 del ciclo *Il libro di tutti i morti* (1975-1994), tenutasi all'Anthology Film Archives di New York, Elder descrive la condizione umana presente, verso la quale si indirizza l'attenzione dei suoi film e il suo tentativo di porvi rimedio, con le seguenti parole:

Il nostro è un tempo che ha fatto l'esperienza dell'oscuramento del mondo, un declino spirituale che deriva dall'aver interrotto il nostro rapporto sia con il senso del terreno che con il senso del divino, vale a dire con tutto ciò che è sopra e sotto di noi. Gli dei ci hanno abbandonato, e noi, gli umani, siamo sul punto di essere trasformati da nature fatte di carne in oggetti di metallo. Nel nostro tempo un orribile odio nei confronti di qualsiasi elemento di creatività è diventato così forte e generalizzato che la cosa peggiore che possa capitare ad una persona, di questi tempi, è avere un'idea originale; lo stesso odio viene espresso nell'abborrimento, da parte della cultura moderna, del femminile. L'esistenza ha perso la sua dimensione verticale e l'esperienza è stata appiattita su di un piano singolo.

... Impariamo non ciò che è edificante, ma ciò che è indiscreto. Ogni qualvolta si apre una nuova strada, i nostri studiosi la esplorano, anche se conduce alla conoscenza devastante di ciò che è sepolto a Los Alamos. Ma la nostra curiosità senza limiti è semplicemente il sintomo più palese, sebbene il più delle volte non ce ne accorgiamo, del nostro tedio spirituale.

Il prezzo che paghiamo è troppo alto quando la richiesta di conoscenza della nostra mente non è controllata dalla vigilanza morale. Il dono della ragione, come anche il dono dell'amore, richiede attenzione, perché è diventato dolorosamente ovvio che, come l'amore,

anche la ragione può portare alla corruzione e al peccato, perché la ragione, allo stesso modo della curiosità, può soccombere alla tentazione, può essere corrotta, e può addirittura, quando è sufficientemente pungolata dalla curiosità e non trattenuta entro i suoi limiti dalla saggezza, divenire complice del male...

Noi, quelli di oggi, siamo gli ultimi uomini della civiltà descritta e prevista da Nietzsche, poiché ciò che, fino a tempi più recenti, è stato l'agente dinamico della civiltà occidentale ci è ora caduto addosso in forma svuotata, indebolita, terminale...

Poiché abbiamo dimenticato la conoscenza del Tutto, siamo giunti al punto di comprendere la realtà solo come frammenti eterogenei che, alla ragion pratica, sembrano totalmente incommensurabili. Abbiamo perduto ciò che solo l'amore può rivelare: l'unità della realtà, la sua coerenza, la sua costanza, la stabilità della sua struttura – in breve, il suo ordine eterno. Conosciamo solamente il lato pratico delle cose e ciò che è accessibile, perché ci siamo allontanati dal Mistero. Abbiamo ridotto la realtà, nel cuore e nella mente, da un Mistero nel quale eravamo coinvolti e dal quale eravamo travolti, ad un problema che siamo in grado di controllare. In realtà, abbiamo ridotto l'esistenza stessa ad un concetto. Le nostre anime sono state travolte dagli aspetti pratici della macchina e il nostro essere indifeso, preso dal panico, ci ha condotto a cercare rifugio nella superiorità dell'intelligenza umana... La frenesia tecnologica che caratterizza il *modus vivendi* dell'umanità dei nostri tempi ci ha fatto dimenticare la forza spirituale della terra. L'oscuramento del mondo, la fuga degli dei, la trasformazione degli esseri umani da carne a metallo, la diffusione dell'odio nei confronti della fertilità e della creatività sono tutti processi talmente avanzati da sembrare oramai irreversibili... Quella che era la forma di pensiero più preziosa è degenerata dalla preghiera all'analisi, e l'analisi presume ciò che è falso – il nostro collocarci al di fuori della realtà. È la negazione del fatto che siamo immersi nella realtà; negare la nostra partecipazione all'Essere, è una delle cause della nostra malattia spirituale. Abbiamo subito una deformazione, isolandoci dal Divino che è nell'esistenza.

Elder 1988: 13-14

Poiché la creatività e il femminile sono disprezzati e pertanto repressi nella cultura occidentale, al pari del corpo, la dimensione necessaria dell'esperienza umana, e il campo sia del femminile che del creativo, allora l'estetica del femminile, un amalgama di femminile, di creatività e di corporeità, è una maniera, se non l'unica, di iniziare un processo che può dare come risultato una trasformazione delle terribili condizioni presenti nella civiltà occidentale. Per essere efficace, questo processo deve restituirci il contatto con la conoscenza del Tutto, attraverso l'esperienza reale. Ciò potrà avvenire attraverso la ribellione, l'irruzione nel simbolico e sfidando l'ordine razionale per mezzo della mutabilità e dell'energia – con le energie che vengono scatenate dal corpo senziente sostenuta dalla forza del primordiale. Queste energie mutabili sono il dominio del femminile represso. Il cinema di Elder sostiene questa rivolta, sia per mezzo del suo contenuto, sia – in maniera più importante – per mezzo della sua forma.

I film di Elder, ed in particolare *Il libro di tutti i morti*, indicano chiaramente la via della sua scelta di vita (oppure è la via che ha scelto lui), a favore della ribellione estetica; il suo compito è riconnettere gli esseri umani alla conoscenza perduta del Tutto, e pertanto all'amore. Poiché, secondo Elder, l'amore è la forma ultima di conoscenza, che garantisce agli esseri umani la visione dell'ordine eterno e il nostro ruolo in tale ordine come esseri umani; una conoscenza che abbiamo separato dall'esperienza reale (l'amore) dedicandoci alla ricerca del progresso tecnologico e delle sue verità. Allo scopo di renderci di nuovo in sintonia con questa conoscenza, il cinema di Elder punta alla ricostruzione dei nostri modi di percezione e al raffinamento delle nostre capacità di sentire e provare emozioni: emozioni risvegliate dagli spunti suggeritici dai sensi, che escono e «sentono» (in simpatia) insieme agli altri, che provano le sensazioni come significati informati dai corpi stessi, immersi nel mondo circostante. I film di Elder sono pertanto composti in maniera tale da acuire l'esperienza dello spettatore; tale scopo viene raggiunto esponendo lo spettatore a strutture di grandi dimensioni, molto complesse e di carattere onnicomprensivo. Attraverso questa esperienza estetica, che deve essere preferibilmente percepita

nel modo in cui Elder intendeva fossero visti questi film, quarantadue ore da vedere nell'arco di tre giorni, la percezione dello spettatore viene trasformata. Subito dopo la proiezione, lo spettatore comincia ad avvertire delle connessioni nella sua vita di tutti i giorni, connessioni che non potevano essere notate prima, tra le parti disperse e frammentate di essa. Comincia poi ad acquisire la sensazione che la sua vita ha un significato, perché comincia a porsi delle domande e a contemplare il suo legame, in quanto essere mortale, con altri esseri mortali, con il mondo vivente e con l'ordine trascendente. Ciò viene ottenuto attraverso l'immersione corporea e la partecipazione al nucleo più interno del mondo reale; sente il mondo in maniera più profonda e comincia ad attribuire senso (significato) ed emotività (empatia e persino amore reciproco) alla vita, un processo che lo apre alle potenzialità di una conoscenza superiore – la conoscenza del Tutto. Ma non appena comincia ad aprirsi a questo modo di pensare, esso comincia a sfuggirgli. Il caos della routine quotidiana, formato dalle pressioni imposte dal sistema, dalle sue finalità tecniche, soffoca la sua capacità di fermarsi e riflettere su questa nuova sintonia. Tuttavia, questa esperienza lascia uno spazio vuoto, che lo spettatore ora sa di poter colmare con l'amore. I film di Elder quindi insegnano ad applicare lo stesso modo di pensare che essi rivelano, aprendo una strada, attraverso l'esperienza estetica, che conduce ad un'esperienza di vita.

R. Bruce Elder ha imparato a conoscere il potenziale spiritualmente edificante dell'arte dai grandi poeti, e perciò la sua forza rigeneratrice nella vita dell'uomo: Dante Alighieri ed Ezra Pound sono particolarmente importanti nel progetto di Elder.¹ Il ciclo filmico di Elder *Il libro di tutti i morti* e la sua struttura tripartita sono ispirati all'epica poetica di Dante Alighieri intitolata *Commedia (La Divina Commedia)*. *Il libro di tutti i morti* è perciò diviso in tre parti: *Lamentazioni*, *Consolazioni* e *Esultanza*.² Esse corrispondono più o meno all'*Inferno*, al *Purgatorio* e al *Paradiso* nella *Divina Commedia* di Dante. Nell'epica dantesca il lettore viene guidato dal suo eroe (Dante il poeta) in un viaggio di natura spirituale, scendendo prima negli abissi infernali per poi finalmente ascendere al Cielo verso Dio. Egualmente, lo spettatore del-

l'epica cinematografica di Elder segue il suo eroe (il poeta regista) in un pellegrinaggio di «educazione spirituale», attraverso le tre parti del ciclo: prima scendendo, con *Parte Prima: il sistema dell'Inferno dantesco* (1975-1985), in direzione di uno stato di lamento, quando si entra in *Lamentazioni: un monumento al mondo dei morti* (1985), attraverso diversi film precedenti, che culminano negli orrori del pensiero tecnico con *Testi miniati* (1982); poi il viaggio procede attraverso le tre parti in cui è diviso *Parte due: Consolazioni: l'amore è un'arte del tempo* (1988), per poi finalmente ascendere a *Esultanza: nella luce del Grande Dono* (1976-1994) verso la conoscenza del Tutto come «l'illuminazione che tutto ciò che ci viene dato attraverso l'esperienza è un vero e proprio dono» (Elder 2005: 456).

Sia Dante che Elder hanno iniziato la loro opera epica più o meno all'età di trentacinque anni. L'epica di Dante comincia con il poeta che si ritrova nella selva oscura, nel mezzo del cammino della sua vita, forse in seguito ad una riflessione sulla propria mortalità e sulle tenebre spirituali che lo circondano. L'epica di Elder adotta l'allegoria dantesca della selva oscura per presentare la crisi in cui ci si viene a trovare nel mezzo del cammino della vita. L'epica di Elder inizia più o meno al momento del confronto con la morte durante una grave malattia, che viene presentata nello stile autobiografico de *L'arte della saggezza terrena* (1979). Successivamente, Elder procede con l'esprimere il profondo senso di vulnerabilità e di impotenza da lui provato quando si trova nelle tenebre spirituali del nostro tempo, che culminano negli orrori di Auschwitz, descritti in *Testi miniati* (1982). Sembra dunque che sia Dante che Elder creino la loro epica a partire dalla propria crisi esistenziale personale, trascinati dalla disperazione nel momento in cui si confrontano o prendono coscienza della loro mortalità – a trentacinque anni non ci si sente più invincibili (come un giovane orientato verso la vita), è un momento in cui la via verso il buio e l'immobilità della morte appare all'orizzonte, e questa è la forza che genera le due epiche. Eppure, nonostante la morte sia la forza dominante all'origine delle loro opere, la loro poetica è modellata dall'energia di Eros e dalla ricerca dell'Amore.

Ispirato dalle trasformazioni della coscienza nella *Divina Commedia* di Dante, Elder ha composto *Il libro di tutti i morti* mostrando nove stadi che compongono il processo di trasformazione della coscienza, dall'«ordinario risveglio della coscienza» del primo stadio, fino alla «aspirazione alla conoscenza ideale dell'Amore, che permea di sé ogni cosa e le sostiene nel loro essere tali» del nono e ultimo stadio (Elder 2005: 455-456).³ Ma *Il libro di tutti i morti* non presenta semplicemente i nove stadi della trasformazione; a ben vedere è esso a provocare a sua volta le trasformazioni che avvengono nella coscienza dello spettatore attraverso l'esperienza della visione del film. Nel corso del ciclo Elder impiega sia la forma che il contenuto dei ventuno film che compongono *Il libro di tutti i morti* per allontanare lo spettatore dal modo di pensare analitico e tecnico e per riportare quelli più attenti e ben disposti ad un modo di pensare simile a quello della preghiera, l'attività per la quale gli esseri umani sono fatti apposta, poiché si apre alla contemplazione del significato dell'universo. Elder asserisce che «nella preghiera noi svuotiamo la mente di tutti i pensieri astratti e ci consegniamo completamente alla percezione, al vedere le cose per quello che sono... Essa consiste nel permettere al particolare concreto di riempire completamente la mente e nel consegnarci al senso del meraviglioso» (Elder 2005: 465).

Per la formazione del contenuto de *Il libro di tutti i morti* Elder si è ispirato ai *Cantos* di Ezra Pound e all'uso del metodo parattattico di quest'opera. Secondo Elder questo metodo è molto appropriato al cinema, perché esso già opera sulla base della dissociazione, della ricombinazione e dell'associazione successiva di elementi diversi. Elder sostiene che le forme create usando il metodo parattattico generano un'esperienza che si avvicina molto al modo di pensare della preghiera, poiché la preghiera permette ai particolari diversi di riempire completamente la mente e di dirigerla verso l'interiorità (Elder 2005: 464-465). Nell'esperienza delle strutture create usando questo metodo, la mente non si basa solamente sugli schemi del pensiero logico (semplicemente perché non ne è in grado); si muove invece tra i frammenti più disparati, ed in questo suo andare alla deriva, intuisce che cosa è

che li mette in connessione tra di loro.

L'esperienza della deriva, che è prodotta dalla composizione paratattica de *Il libro di tutti i morti*, è provocata dall'esperienza di ritmi multipli: i ritmi intricati creati dal regista all'interno di ciascuna ripresa, tra le riprese, e nella composizione del sonoro; e, dall'altra parte, i ritmi creati dallo spettatore in risposta all'esperienza della visione. Inoltre, Elder fa affidamento sulla ripetizione per convogliare ulteriormente il senso del movimento verso l'interno. Si ottiene questo effetto in due modi. Il primo, presentando allo spettatore una ripresa, un frammento o un suono, oppure anche un'idea proveniente da un'altra parte del ciclo o da un'altra sezione del film, e contemporaneamente spingendolo a rovistare nella memoria e a «ricordare»⁴ («mettere insieme i frammenti», per usare l'espressione di Brakhage) a che cosa si riferisce la percezione in corso. La seconda maniera di ottenere l'effetto del movimento verso l'interno è quella di ripetere la stessa immagine o lo stesso suono all'interno di un'unica sequenza, fino al punto di esaurire la comprensione dello spettatore e la sua abilità di saper anticipare la progressione o la continuità; ciò fa nascere un pensare che si basa sui metodi del processo primario – il processo mentale che opera a livello dell'inconscio. (Si potrebbe affermare che l'esperienza de *Il libro di tutti i morti*, indirizzandosi alla preghiera come maniera di pensare, ha una qualche corrispondenza, benché non è a essa identica, con l'esperienza della preghiera con il rosario, il simbolo del femminile [la Madre del figlio di Dio] nel rito cattolico romano. Il fedele è in grado di venire in contatto con l'esperienza del femminile per mezzo della recitazione ripetitiva di preghiere e meditazioni sui misteri del rosario [gli eventi della vita di Cristo e Maria], che alla fine trasforma la lingua in musica, in una canzone che, con la sua sonorità e i suoi ritmi, si riverbera nell'essenza del suo stesso essere. Quando viene recitato ad alta voce in chiesa, generalmente da parte delle donne durante le recitazioni di risposta, la ripetizione ritmica fonde insieme le voci femminili e riempie lo spazio con il suo suono ed il suo eco. Pertanto, i poliritmi e le ripetizioni creano il pulsare de *Il libro di tutti i morti* di Elder; è un'opera che spinge lo spettatore verso il proprio interno, garantendogli il con-

tatto con il femminile – proprio come avviene nell'epica dantesca con Beatrice, «l'incarnazione della sua esperienza amorosa» (Reynolds 51). E tutto ciò lo apre all'annunciazione della conoscenza più profonda di tutte, l'amore.

Le epiche di Elder e Pound raccolgono frammenti presi dalle più grandi opere che artisti, poeti e filosofi hanno prodotto nel corso di diversi secoli, o addirittura millenni, nella cultura orientale e occidentale. Le loro epiche comprendono diversi stili letterari (Pound e Elder) e cinematografici (Elder), e molte lingue. Il metodo paratattico impiegato in queste epiche fa sì che i numerosi frammenti (artefatti culturali) e stili possano coesistere, grazie alla loro contrapposizione, e obbligano lo spettatore, piuttosto che l'artista, a cercare e a trovare i loro legami reciproci per partecipare alla co-creazione di senso e forma.

Nei film di Elder la partecipazione dello spettatore è persino più impegnativa. La complessità degli aspetti visivi e sonori dei film rende impossibile allo spettatore la comprensione di tutti gli elementi in una sola volta e in una sola visione. Ciò viene ulteriormente complicato dal fatto che gli spettatori non possono fermare il film, né tantomeno pensare o cercare la fonte di una specifica citazione o di un artefatto, e nemmeno rivedere la sezione che ha generato difficoltà o che è rimasta un punto totalmente oscuro. Il procedere costante del proiettore (24 fotogrammi al secondo) trascina lo spettatore nei ritmi del film, forzandolo a muoversi e a scorrere insieme a loro. In questo fertile stato razionale di oscurità e smarrimento, quando ci si è completamente calati nell'esperienza estetica, ecco che appaiono momenti di profonda rivelazione e illuminazione; forme e concetti diventano momentaneamente coerenti e creano composizioni originali. Ciò crea un'acuta sensazione di piacere, persino di gioia, poiché in questa esperienza, sebbene brevemente, si diventa tutt'uno con il regista, vale a dire i due processi creativi (quello del regista e quello dello spettatore) vengono a coincidere e si sovrappongono l'un l'altro. Inoltre, ad ogni visione successiva dei film di Elder si creano nuove forme e nuovi sensi, nulla rimane uguale, perchè c'è sempre qualcosa che ci è sfuggito, e vediamo ogni volta i film come un'esperienza vergine. Concetti e forme, perciò,

diventano instabili e si riempiono di nuovo senso, nuovi significati, in relazione reciproca e con la totalità dell'esperienza filmica.

In «Altre riflessioni sulla violenza dell'Arte», uno dei diversi saggi inediti di Elder, che sono raccolti in *La violenza e la carità del Cinema* (un'opera inedita che raccoglie i suoi testi), Elder fa un commento sul potere disordinante delle forme labili nel suo cinema e sulla loro analogia con il modo di operare dell'inconscio a livello del linguaggio, il che spiega anche la il suo interesse per il metodo paratattico e la preferenza per le forme labili.

Perché dovrei voler mantenere queste forme labili, forme che si spostano e cambiano ad ogni frase, che sono il segno di un elemento distruttivo? E allora, questa labilità non contribuisce ad una maggiore ricchezza e complessità formale? Le mie ragioni per asserire che il campo dominante del primordiale perpetra una violenza contro il linguaggio stanno nell'analogia tra la capacità dell'inconscio di creare scompiglio e smembrare il linguaggio attraverso quello che Freud (usando il termine in maniera diversa) descriveva come «paraprassi» da un lato, e la capacità del campo dominante del primordiale di distruggere la più semplice forma gestaltica, dall'altro. La maggior parte dei lettori conoscono benissimo la posizione freudiana sul modo in cui l'inconscio è in grado di recare disturbo al linguaggio quotidiano, smantellare le buone intenzioni, e parlarci di un'altra verità, irriconoscibile... Gli effetti che la forza disordinante del primordiale ha sulla gestalt sono analoghi a quelli che l'inconscio ha sul linguaggio e sul comportamento: smembra il linguaggio e distrugge le forme armoniche. E proprio allo stesso modo in cui l'inconscio è ciò che sta sotto il represso e a cui viene rifiutata ogni rappresentazione a livello cosciente, così l'elemento primordiale costituisce il *residuum* che non può trovare rappresentanza nel linguaggio – ecco perché si erge contro il linguaggio e la rappresentazione e vuole disfarsi. Il tempo in cui potevamo asserire con sicurezza che il giudizio su di un'opera d'arte viene espresso nei confronti della sua forma gestaltica è finito per sempre. Era la vecchia concezione dell'arte, che si è consumata e perduta nello sforzo costante di reprimere l'elemento dinamico residuo della perce-

zione, per tenere a bada quell'eccesso di possibilità irrealizzata, per scongiurare il ritorno di ciò che si annulla da sé quando si configura un pensiero, quello che il linguaggio consegna al silenzio, e infine per espellere dalle sensazioni quell'eccesso che si erge contro il linguaggio, il pensiero e la rappresentazione, allo scopo di distruggerli. Quel modo di pensare si è esaurito da sé, nella costante passività che gli veniva richiesta... di fronte alla violenza tipica della vendetta del represso. Quella concezione dell'arte ha fatto il suo tempo. Ora dobbiamo misurarci con il potere dell'opera d'arte in base alla sua capacità di imitare l'essenza della danza primordiale. Dobbiamo arrivare alla conoscenza del fatto che la forma ha due ruoli essenziali, uno di carattere materiale e uno di carattere regolativo. La forma serve innanzitutto a incarnare il gioco di tensione che imita la danza del primordiale e, in secondo luogo, attraverso la sua funzione regolatoria, a focalizzare il pensiero in maniera tale da creare un'apertura che ci consenta di rispondere alla violenza scatenata dal primordiale.

Elder, opera inedita: 145-146

In questa opposizione alla passività dello spettatore e alle forme chiuse delle configurazioni di carattere gestaltico, Elder impiega il metodo paratattico e le forme labili per creare film dalla «forma aperta», che portano lo spettatore dentro al processo di co-creazione. «Questo metodo di composizione» dice Elder «rende la vita eguale, in estensione e profondità, alla ricerca narrata dall'opera, e così l'arte e la vita divengono una cosa sola, perché tale metodo si basa sulla convinzione... che nel processo di creazione formale emerge un soggetto – una voce, che, sebbene non sia la presenza autoriale che comanda, tipica dei testi tradizionali, eppure è dotata di coerenza» (2005: 463). Tale processo creativo e l'evocazione del soggetto rassomigliano alla concezione di Julia Kristeva di *sujet en procès* (soggetto in processo/prova): tale soggetto emerge nell'esperienza di quelle pratiche significanti (arti visive, poesia, musica, ecc.) che sono segnate da *le sémiotique* (la modalità semiotica) e dalla propensione alle forme labilizzate e all'apertura di strutture fisse e chiuse. (Kristeva scende nei più accurati dettagli sul *sujet en procès* e su *le sémiotique* nel suo volume del 1974 *La rivoluzione*

del linguaggio poetico). Elder non rende esplicito questo collegamento in nessuno dei suoi scritti pubblicati, ma come suggerisce lo scritto inedito di cui sopra, giunge alle stesse conclusioni della Kristeva studiando le opere di poeti, registi e filosofi, e realizzando i suoi film.

Ne *Il libro di tutti i morti*, ed anche nel ciclo filmico in corso d'opera *Il libro della lode* (1997 - oggi), Elder si propone lo scopo di presentare un altro modo poetico di pensare, ancora più primitivo, che è stato rimpiazzato nella cultura occidentale dalla sequenza monolineare del pensiero astratto: «La sequenza monolineare del pensiero logico è solo una delle tante maniere di conoscere, e le sue prospettive sono limitate e anguste, come dimostrano i tentativi di modellare la creatività alla logica dei linguaggi programmatici. Il modo naturale di conoscere della mente è quello di accumulare un insieme di fatti, fino a che, alla fine, essa intuisce ciò che li collega» (Elder 2005: 465).

Il libro di tutti i morti vorrebbe farci tornare alle maniere di pensare più primitive e poetiche, dove ci basiamo sull'intuizione e su maniere di pensare più rudimentali della logica. Ecco perché Elder si rivolge ai grandi poeti, perché lo aiutino a guidarci in un pellegrinaggio attraverso i sentieri tortuosi della storia della civiltà occidentale e verso la trasformazione del sé per mezzo della «poetica dell'esperienza», considerato che è questa esperienza a ispirare la «esperienza emotiva» che apre lo spettatore all'unità con gli altri e con il mondo circostante; da qui nasce la conoscenza profonda dell'amore. Elder descrive questo processo di trasformazione nel modo seguente: «La coscienza del significato del particolare si accresce, fino a che, alla fine, la poesia dell'esperienza si risveglia, e una nuova esperienza emotiva si fa avanti; questo risveglio porta all'unità con la nostra «circostanza», ovvero con ciò che ci sta intorno» (Elder 2005: 456). Questo viaggio di «educazione spirituale» attraverso i poeti e i loro dispositivi narrativi (Virgilio per Dante; Dante e Pound per Elder, insieme ai poeti-registi Stan Brakhage e Ed Emshwiller, entrambi poeti del cinema e dell'ordine cosmico al femminile) è anche la ricerca dell'amore e del rapporto femminile (e proprio per questo il nostro primo amore). Elder è convinto che soltanto attraverso le forme poetiche (i metodi dell'in-

conscio e dell'estetica femminile) è possibile raggiungere il primordiale femminile.

Come Dante che cercava la sua Beatrice attraverso l'oltretomba, «l'incarnazione della sua esperienza amorosa», anche Elder cerca l'amore tendendo verso il femminile, verso l'estetica femminile del suo cinema, perché è attraverso l'esperienza del femminile che si trova l'amore. Barbara Reynolds rileva che nel poema di Dante «Beatrice non “rappresenta” necessariamente o esclusivamente la teologia, la rivelazione cristiana, la luce della gloria divina, o qualsiasi altra astrazione... Ella è l'immagine attraverso la quale Dante percepisce tutte queste cose e la sua funzione nel poema è di portarlo allo stato nel quale egli diventa in grado di percepirle direttamente» (Reynolds 50, corsivi nostri). Perciò la funzione del femminile (Beatrice) nel poema di Dante si estende fino al cinema di Elder, perché noi a nostra volta veniamo in contatto con il femminile attraverso la forma dei suoi film che trasforma il nostro modo di pensare in una «poesia dell'esperienza», che ci apre, per mezzo di una «esperienza emotiva», all'amore. E così, in questo processo, ci apriamo alla dimensione repressa (il femminile e la *poiesis* creativa) e al suo dono d'amore, la conoscenza più universale che esista.

Ne *Il libro di tutti i morti* il protagonista (il regista-poeta) non è un «angelo asessuato» (Elder 2005: 462), e nemmeno un ermafrodita, essere composto di due mezzi generi e non di totalità munite di genere. Il protagonista è bisessuale, e la forma e i contenuti riflettono queste due totalità munite di genere. La bisessualità è anche il dominio del femminile, come hanno rilevato Hélène Cixous e Catherine Clément nella descrizione della *écriture féminine* nella loro opera *La donna appena nata*: la bisessualità come «il luogo all'interno di se stessi dove abitano ambedue i sessi, evidenti e presenti in maniera differente in ciascuno; la non-esclusione della differenza oppure di uno dei due sessi; e, a partire da questo “permesso” che si dà a se stessi, la moltiplicazione degli effetti dell'iscrizione del desiderio in ogni parte del proprio e dell'altro corpo» (85). Nel cinema di Elder il maschile è rappresentato dai frammenti raffigurati come totalità statiche nel corso del film: le vignette che impiegano composizioni narrative; alcuni dei passaggi

dove la voce narrante fuori campo, non sovrastata da altri suoni, è più presente; alcune delle forme usate per le rappresentazioni; le immagini statiche; alcuni inter-titoli e sottotitoli. Tuttavia, attraverso l'esperienza dell'intero film questi elementi maschili si disperdono, dissociati e associati come sono con altri elementi del film per mezzo del metodo paratattico, e infine trasformati in elementi femminili. Gli elementi femminili sono estremamente frequenti nel ciclo. Eccoli: l'enfasi sul ritmo e la ripetizione, in luogo della progressione narrativa; la composizione polifonica di immagini e sonoro; la macchina da presa in movimento; l'uso di sovrapposizioni multiple; l'uso di scene racchiuse in un solo fotogramma che creano staccati visivi; il rendere astratte le forme usate per le rappresentazioni, sparpagliandole tra toni di colore e ritmi (rendendole perciò acustico-sonore); la trasformazione della lingua in un testo esposto in forma pittorica; l'enfasi sul tattile (uso dei primi piani, tagli rapidi nel montaggio, camera a mano, sovrapposizioni). A tutto ciò vorrei aggiungere la forma aperta, che svolge il ruolo di inconscio femminile disordinante, contrapposta alla forma chiusa, che corrisponde all'imposizione della gestalt (il conscio maschile).

La copresenza di elementi maschili e femminili è ulteriormente sottolineata da brani contenenti nudi femminili e corpi maschili. Cionondimeno, tutte le forme, ed anche il contenuto dei corpi maschili nudi, tendono al femminile. Dato che lo scopo dell'intero progetto è quello di ricollegarsi al femminile, il femminile represso ed il creativo, tutto ciò non può che condurci all'amore. Da qui deriva l'enfasi sulla poesia, la *poiesis* (la creazione come processo senza volontà, che permette all'opera di prendere il suo corso autonomo, nel quale il soggetto unificato si nega e si appresta a divenire, come nell'esperienza della gravidanza). Le forme maschili e femminili sono presenti le une accanto alle altre, anche se *Il libro di tutti i morti* conferisce maggiore importanza al represso femminile. Conservare il mistero (è il femminile ad aprirci a esso), piuttosto che considerarlo un problema, è lo scopo fondamentale del progetto di Elder.

(Traduzione di Carlo Coen)

Opere citate

- H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing, introduction by S. M. Gilbert, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- R. Bruce Elder, «State/Intended: Some Reflections Parallel to *The Book of All the Dead*,» *Bruce Elder, the Book of All the Dead: Complete Film Retrospective, Nov. 5-20, 1988*, Anthology Film Archives, 5-20 Nov., New York 1988, pp.13-18.
- , «Driftworks, Pulseworks, Lightworks: The Letter to Dr. Henderson.» *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, edited by J. Miller, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2005, pp. 450-488.
- , *The Violence and Charity of Cinema*. Unpublished book of collected writings.
- B. Reynolds, «Introduction», *The Divine Comedy: Paradise*, trans. D. L. Sayers and B.Reynolds, Penguin Books, London 1962, pp. 13-52.

Note

¹ R. Bruce Elder ci fornisce un resoconto dettagliato di come la *Divina Commedia* di Dante e i *Cantos* di Ezra Pound siano state le opere che hanno maggiormente influenzato *Il libro di tutti i morti*. («Driftworks, Pulseworks, Lightworks: The Letter to Dr. Henderson.» *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*. Edited by James Miller, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2005, pp. 450-488.)

² È da notare che il ciclo de *Il libro di tutti i morti* comprende anche 10 film aggiuntivi, 8 cortometraggi e 2 lungometraggi. Sei di essi appartengono alla *Prima Parte: Il sistema dell'Inferno di Dante* e fanno da prologo e intermezzo alle *Lamentazioni: un monumento al mondo morto, parte 1 e 2* (1985). I prologhi includono due corti: *Respiro/Luce/Nascita* (1975) e *1857 (Loro degli stolti)* (1981); i due lungometraggi sono *L'arte della saggezza terrena* (1979) e *Testi miniati* (1982). Gli intermezzi sono i due corti *Ricordo di un dolce amore* (1980) e *Permutazioni e combinazioni* (1976); il primo si situa tra le due parti di *Lamentazioni* e il secondo segue alla seconda parte, e costituisce una transizione verso *Parte seconda: Consolazioni (L'amore è un'arte del Tempo)* (1988). I tre lungometraggi che formano *Consolazioni* sono autonomi. I corti vengono reintrodotti in *Parte terza: Esultanza (Nella luce del grande dono)* (1990-1994); e sono *Guarda, siamo usciti!* (1978), *Barbara è una visione di bellezza* (1976), *Lei è lontana* (1976), e *Traccia* (1980). Secondo Elder, questi intermezzi servono a fornire un'esperienza temporale alternativa allo spettatore; all'esperienza più lunga ed impegnativa alla quale egli è chiamato quando viene assorbito o trascinato nello svolgersi del tempo lungo i ritmi del film (195 o 240 minuti), segue l'esperienza temporale breve e volatile del corto (13 o 1 minuto), che non tiene lo spettatore in immersione, ma genera un'impressione vivida e immediata. La contrapposizione delle due espe-

rienze dimostra allo spettatore che, da un lato, diversi stati di impegno e diverse forme di pensiero sono ancora possibili, in quanto generate dall'esperienza estetica da opere che impiegano il tempo come una chiave di composizione variabile. D'altro canto, essa tiene aperta la possibilità di ricollegarsi a modi di pensare e a esperienze ormai perdute nella cultura occidentale, come, ad esempio, l'armonia accompagnata dal sentimento della serenità.

³ I nove stadi di trasformazione della coscienza presentati ne *Il libro di tutti i morti* sono: «1. dall'ordinario risveglio della coscienza (in *L'arte della saggezza terrena*, il cui titolo viene continuamente storpiato apposta in *L'arte della saggezza della parola*, per riferirsi alla natura convenzionale della conoscenza presentata nel film) – [trattasi di un gioco di parole intraducibile operato sull'ortografia delle parole “worldly” – terreno, mondano- e “wordly” – relativo alla parola – nota del traduttore] – 2. attraverso la coscienza delle straordinarie opere divine nella vita di tutti i giorni (in *1857: l'oro degli stolti*); – 3. attraverso la purificazione della nostra orribile condizione – dall'Inferno al Purgatorio (in *Testi miniati*); – 4. Fino alla comprensione del concetto espresso da Pound di “ripetizione nella Storia”, vale a dire il “Purgatorio degli errori umani” (ne *Il sogno dell'ultimo storico* – poiché, dopotutto, è il riconoscimento dei ricorsi storici che mette fine a quel terribile elemento della Storia così eloquentemente descritto nella sezione di Henry Adams in *Testi miniati* – e in alcune parti de *Il calcolo sublime*); – 5. e negli inizi, sporadici e incostanti, della contemplazione dell'amore, che ci fa uscire dal Purgatorio (in *Consolazioni: l'amore è un'arte del Tempo*), prima con l'assenza (ne *Gli dei fuggitivi*), e poi con la possibilità di rendersi-presenti-ancora-una-volta (ne *La pianura illuminata* e soprattutto ne *Il corpo ed il mondo*); – 6. e, finalmente, fino ai vari stadi della Beata Visione, a cominciare dall'accettazione del terribile potere dell' Amore (in *Angeli di carne*); – 7. seguito dal rigetto dell'amore intellettuale (in *Io e Newton* – un titolo che invita sia a dissociarsi da noi, visto che molti, incluso William Blake, credono che Newton sia stato il campione della Ragione e della Contemplazione Intellettuale del Divino, che ad unirsi a noi, poiché Newton abbandonò l'attività paradigmatica della ragione per riflettere sulla letteratura apocalittica. Un altro modo di intendere il titolo di questa sezione de *Il libro di tutti i morti* è il suggerire la nascita di una nuova cosmologia dinamica); – 8. per poi passare alla pace della scoperta dell'Amore Divino in una visione più alta in *Azzurro Sereno: montagne, fiumi, mare e cielo*); – 9. e giungere alla conoscenza somma dell'Amore che permea di sé tutte le cose e le sostiene nel loro più profondo essere (in *Esultanza: nella luce del grande dono*)» (Elder 2005: 455-456)

⁴ La notazione di Brakhage è un gioco di parole intraducibile: «ricordare» in inglese è «re-member», e Brakhage lo collega ad un iterativo della parola «member»: così «remember» diventa «rimettere insieme i membri (frammenti)» [nota del traduttore]



Sweet Love Remembered (1980)

Martin S. Watson

Particolari concreti in *Testi miniati* di Bruce Elder: un modello critico

Il Libro di tutti i morti di Bruce Elder (1974-1992) costituisce, da qualunque prospettiva lo si guardi, un risultato altissimo nel campo del cinema sperimentale. È uno dei pochi film di qualsiasi genere per i quali l'epiteto di «epico» si sia potuto applicare in un senso tale da non diminuire l'importanza delle epiche più tradizionali degli altri mezzi di comunicazione – «*Faerie Queen*» o «*Nibelungenlied*». Le sue 40 ore e più e il repertorio immensamente variato e complesso di tecniche e tematiche formali ed estetiche dalle quali attinge, testimonia questo fatto, ma anche – d'altra parte – pone degli ostacoli all'approccio all'opera, e soprattutto pone degli ostacoli a commenti di carattere generale sul contenuto artistico-discorsivo dell'opera nel suo insieme.

A peggiorare la situazione è il fatto che ciascuna delle tre sezioni, basate come sono sulle divisioni della *Divina Commedia* dantesca, ha strutture radicalmente differenti, e specialmente nella sezione finale – *Esultazioni* – ad avere diversa struttura sono i dispositivi tecnici, insieme a gli spostamenti limitati – di più facile interpretazione – nel contenuto filosofico-discorsivo, generalmente presentati attraverso voci fuori campo, commenti parlati e sopratitoli. La semplice presenza di questo «contenuto discorsivo», per il quale intendo i testi più esplicitamente filosofici e le considerazioni, spesso presentate in forma di saggio, che appaiono attraverso il film, pone quella che io considero una delle sfide interpretative più interessanti ed importanti del ciclo filmico, e quella sulla quale ritorneremo più tardi.

Sempre riguardo al problema della natura epica del film, tuttavia, la

quasi-impossibilità di fare affermazioni di carattere generale sul lavoro nel suo insieme in qualcosa che sia più breve di uno studio che abbia la lunghezza di un libro, suggerisce una tattica di analizzare le relazioni di natura formale nelle sezioni più piccole del film, nella speranza che i modelli interpretativi qui suggeriti possano essere utili a spettatori e critici dell'intero ciclo. Credo che l'idea di trovare una cornice interpretativa sia particolarmente essenziale per leggere *Il libro di tutti i morti*, a causa delle difficoltà di cui ho parlato sopra di analizzare l'unità (oppure la disparità) di nucleo estetico e discorsivo.

Cercherò qui di esaminare brevemente *Testi miniati* del 1982, un film di 180 minuti, contenuto nella prima sezione de *Il sistema dell'Inferno di Dante* de *Il libro di tutti i morti*, con l'intento di esaminare la relazione tra il contenuto discorsivo e il contenuto estetico dell'opera. Prima di muovere verso l'opera *Testi miniati* – tuttavia – è importante trovare una collocazione all'interno di un contesto critico più specifico a *Il libro di tutti i morti*, e anche a ciò a cui ho accennato sopra per quanto riguarda la sua visione discorsivo-estetica. Benché molti commentatori abbiano notato l'uso di testi filosofici in Elder e abbiano considerato il suo linguaggio filmico pressoché unico, credo che i commenti di Stan Brakhage al film, molti dei quali espressi prima che Elder avesse completato il ciclo, sono particolarmente rivelatori, venendo, come vengono, non soltanto da un artista cinematografico sperimentale come Elder, ma da una persona che ha sempre detto di sentirsi più vicino a «questo “facitore di epica”, all'epico Elder, che a ogni altro regista vivente», esprimendo al contempo una egualmente potente opposizione estetica. (Brakhage, *Telling Time*, 124).

Qualsiasi spettatore di Brakhage e di Elder non ha difficoltà a comprendere sia la vicinanza che l'opposizione tra i due. Certamente, ambedue i registi sono tra coloro che sono più interessati a esplorare il fenomeno della visione e della percezione, e tutti e due – altrettanto certamente, se non di più – sono tra i registi considerati più «poetici», ma, almeno in questa fase della carriera di Elder, «poetici» in senso completamente diverso. I film di Brakhage sono soprattutto lirici, forse i film più lirici mai realizzati, e sono stati definiti tali ripetute volte. I

film di Elder sono «poetici» più nel senso di una delle grandi fonti per *Il libro di tutti i morti*, i *Cantos* di Ezra Pound, epici anche nel loro intellettualismo, occasionalmente scomodi e – in un certo modo – votati all'incompletezza. In una lettera che riguarda le allusioni del suo film ai *Cantos* di Ezra Pound, Elder commenta che «Come la vita non fa commenti sui particolari di cui ci fornisce l'esperienza, così agiscono sia i *Cantos*, che *Il libro di tutti i morti*».

I particolari del suo film sono costituiti da ciò che egli stesso ha chiamato in precedenza «voci, immagini e frammenti di documenti, testi letterari e opere scientifiche», il cui ordine sembra sparso e casuale, e la cui relazione alle immagini che li accompagnano sembra arbitraria. Elder continua a scrivere che «ciò che è cruciale al successo di questa impresa è un un traslato che era essenziale al metodo di Pound, vale a dire l'ellissi» (*ibidem*). Di nuovo, possiamo osservare come gran parte della struttura di produzione di senso del film, venga originata – o almeno dipenda in grande misura –, dalla metodologia che è sottesa alle relazioni tra il testo e l'immagine, e tra il discorsivo e l'estetico. Questo tipo di struttura di produzione di senso si rapporta, come dice Brakhage, all'opposizione tra i rispettivi usi, da parte dei due registi, della «Picture», una raccolta di cose visibili inquadrata nel fotogramma, – e questo è il campo di Elder; e invece dell'«Aura», «l'INNominabile corso di forme irregolari, biologicamente spaccate, e di tonalità miste», e questo è il campo di Brakhage. (*Telling Time* p. 122-123) Questo campo dell'Aura – considerazione assai importante – corrisponde, per Brakhage, ad uno stadio *pre-linguistico*, dove egli vede il modo di procedere di Elder profondamente radicato nella produzione di senso linguistica. Brakhage chiarisce questo concetto in un passo molto importante:

Per Bruce Elder la Scena è Parola, e una panoramica attraverso un paesaggio è (o può essere vista) come una «frase» o il «frammento di una frase» che viene tagliata dentro un'altra in un montaggio di tipo paragrafico, spesso interconnesso con il contesto verbale e stampato – la vista come senso dell'occhio e il «pensiero» *in situ* sullo schermo

diventano un processo unico –, una continuità che non ammette né spazi, né ciò che non sia dato filosoficamente.

Ibidem, 92

Questa descrizione della lingua filmica di Elder è una risposta alla domanda di un modello che serva a interpretare la relazione tra l'immagine e il testo in *Testi miniati*, oppure, come veniva qui intesa da Brakhage, per *Il libro di tutti i morti* nella sua totalità. Il modello di Brakhage per la lingua dei film di Elder è quello di un sistema linguistico totalizzante, direi quasi ortografico, che sussume il testo allo schermo, e la parola parlata della colonna sonora a ciò che egli definisce il testo del film in forma di frasi, risolvendo il problema della separazione tra il discorsivo e l'estetico fissando, invece, la differenziazione come testuale/visuale, e poi definendo le unità visuali, nel loro divenire testuali. Per molti versi, questa è una maniera molto pulita di fornire una cornice interpretativa per l'analisi de *Il libro di tutti i morti*, perché tocca la questione di come le immagini «estheticamente pure» si relazionino al testo «filosoficamente puro», non attirando l'attenzione sull'inevitabile contaminazione, ma semplicemente spostando l'intero dibattito nel campo della significazione testuale. In questo modello le immagini non hanno bisogno di essere tradotte o trasformate per commentare il contenuto testuale, e nemmeno viceversa: le due modalità di espressione sono già infatti state convertite in una lingua comune. Il problema di questo modello di interpretazione è che può generare un certo appiattimento del contenuto estetico del film, ma soprattutto del suo contenuto filosofico. I molti testi filosofici e poetici che sono citati, a cui si fa riferimento, rappresentati o metaforicamente descritti nel corso di *Testi miniati* esistono in una certa relazione con le varie convenzioni filmiche, egualmente variegate, e il contenuto estetico che loro coesiste. Costruendo un indice di alcune delle varie citazioni e costrutti filosofici che accompagnano le immagini filmiche di *Testi miniati*, e poi tentando di trovare una cornice nella quale la loro relazione può essere compresa, riuscirò, ritengo, attraverso questa operazione, a suggerire un altro tipo di modello, diverso da quello originario di Brakhage.

Testi miniati inizia con Elder stesso che fa la parte di un Professore, come nel testo teatrale eponimo di Ionescu, un misto di macchina fissa e di movimenti di macchina a mano, con numerosi scossoni, che registrano i tentativi ridicoli di impartire un'istruzione matematica ad un suo studente, un prodigio nella moltiplicazione e nell'addizione, che – tuttavia – non riesce a comprendere nemmeno il concetto basilare della sottrazione. Questa azione, che occasionalmente dà il via a schermate di titoli che mostrano brani tratti dal testo teatrale, si svolge mentre musica e suoni di accompagnamento vengono inseriti nel sottofondo. La recitazione di Elder e del suo studente è rigida e goffa, come deve essere per due «attori» che leggono i loro copioni mentre sono davanti alla macchina da presa. Un atteggiamento autocosciente che viene ulteriormente sottolineato dall'interruzione operata dal «Diabolus» tratto dal *Marat-Sade* di Weiss, un pezzo teatrale, e questo è importante, fondato sull'idea del «teatro nel teatro». Questo prologo, una meditazione autoriflessiva sul film e sulla *performance* filmica, fa da introduzione a molti dei temi ricorrenti nel film: la pedagogia, l'autobiografia (Elder è un docente), e la matematica, ed in particolare la teoria degli insiemi di Cantor, un tema ricorrente sul quale ritorneremo. La natura sconnessa, o comunque – come dice Elder – «fuori metrica» del montaggio, insieme alle interruzioni di cui abbiamo parlato prima, nelle quali il testo teatrale è mostrato sullo schermo, è in una relazione di significato con un altro tema che si intensificherà nella parte successiva del film, un tema che chiameremo «cognitivo».

Oltre a Stan Brakhage, c'è un altro regista con il quale Elder ha molto in comune, ed è il suo compatriota canadese Michael Snow. Snow, al quale ci si riferisce spesso come un regista di carattere «cognitivo», si è guadagnato questo appellativo attraverso una carriera che ha spaziato dal cinema, all'olografia, dalla pittura ad altri mezzi di comunicazione, spesso orientati a esprimere, o ad aprire gli occhi dello spettatore sulla realtà della cognizione. Snow riesce nel suo intento attraverso molte tecniche; le più famose sono le sue meditazioni sullo zoom (*Wavelength*, 1967) e sulla panoramica ($\leftarrow \rightarrow$, 1969) che spingono la riflessione dello spettatore sui meccanismi filmici qui utiliz-

zati verso una coscienza riflessiva dei processi di cognizione necessari alla percezione visiva più elementare. Sebbene i film di Elder, incluso *Testi miniati*, siano molto meno concettuali in questo senso, sfruttano molto spesso tattiche di simile natura. Uno dei risultati percettivi della pratica di cui sopra, di bombardare lo spettatore con particolari concreti, apparentemente sconnessi l'uno dall'altro, è la svolta riflessiva finale in direzione dello stesso processo di percezione. Questa pratica ha inizio con la dissonanza cognitiva che consiste nel muovere da un testo teatrale scritto sullo schermo alle lettere stesse, e poi indietro di nuovo, e si amplifica man mano che il film va avanti.

La sezione successiva di *Testi miniati*, la cui forma, comune a molti altri film del ciclo, è costante lungo la maggior parte del film, è composta da molteplici immagini filmiche, come paesaggi, animali, persone disabili, atleti, turisti, ecc., ripresi con rapidi spostamenti laterali, panoramiche e inclinazioni della macchina da presa tagliate regolarmente in inclinazioni successive per dare la sensazione della caduta; panoramiche che spesso vengono tagliate con panoramiche in senso inverso, azioni che rispecchiano il movimento da sinistra a destra della testa, o lo sbattere degli occhi, tutte interconnesse con dei tagli con cui vengono inserite alcune fotografie in stile Muybridge, che si inseriscono perfettamente nel materiale precedente, insieme a brani in rotoscopia, che diventeranno sempre più chiaramente – alla fine – immagini di Auschwitz, preparando così il terreno alla sconvolgente sequenza finale che si riferisce all'Olocausto. Tutta questa sezione del film è bellissima, commovente; si sostiene da sola come «contenuto estetico» significando concretamente quello che rappresenta, insieme alla significazione secondaria dello «schermo», con la grammatica cinematografica alla quale siamo abituati, costruendo se stessa in parti che d'altra parte mancano della coesione più ovvia, che dovrebbe unirle insieme in un tutto che abbia un senso. Oltre ai sopra - sotto - e intertitoli e le voci fuori campo che accompagnano queste immagini, c'è anche il fatto dello schema secondo il quale sono montate insieme. Quasi ogni argomentazione è mostrata più di una volta, in uno schema complesso che dà l'impressione di una struttura di contrappunto o di

fuga. La difficoltà di prendere l'opera così com'è, consiste naturalmente, nella constatazione che nessuna immagine è stabile: la ripetizione non è una vera e propria ripetizione della medesima immagine, ma la ripetizione di ciò che una volta era la stessa immagine. L'uccello in picchiata o la rotoscopia dell'esterno di Auschwitz sembrano star lì come una cosa concreta, dal carattere unitario, alla quale potremmo paragonare altre immagini e vederle come singole note in uno schema contrappuntale, ma quando riappaiono sullo schermo esse sono cambiate, e il movimento che conferisce loro significato come immagini distrugge ogni possibilità di riconoscere la loro forma concreta in forma di auto-identità. In *Foreignness of the Intimate* Elder scrive: «La ripetizione in arte, dal momento che dimostra come ogni elemento linguistico sia strappato dalla sua auto-identità ad ogni riapparizione, è segno che si è operata una grande violenza» (p. 460). Tale violenza è ancora più sottolineata in *Testi miniati*, poiché la ricerca del senso in schemi (di fuga o di altro tipo) rende manifesta la mancanza di auto-identità di ogni immagine, sia su base linguistica, che su base visiva, forzando di nuovo lo spettatore dentro ai particolari concreti dell'immagine. Questo non significa, naturalmente, che non vi sia una struttura in *Testi miniati*, o che la struttura non abbia senso, perché il montaggio fugale certamente esiste, e non soltanto reca con sé la possibilità di produrre senso, ma ha anche una rilevanza estetica. Ciò significa anche –tuttavia– che la struttura del montaggio dell'opera non può essere usata per diminuire il grado di differenziazione da ripresa a ripresa, e dall'immagine verso il testo e la voce. È esemplare di ciò che Elder definisce «la capacità del film di mostrare un processo; ciò viene ottenuto nel migliore dei modi mettendo l'accento sulla velocità che si liquefa, sottolinenando la capacità del dinamismo di superare tutti i limiti e conferire una forma alle rovine, permettendo al contempo al taglio di montaggio, che è il dominio della mutevolezza, dell'instabilità e dell'ambiguità, di raggiungere il massimo di frammentazione» (Bruce Elder, *Foreignness of the Intimate*, p. 461).

A rendere più acuta la sensazione di frammentazione all'interno della struttura nel modo peculiare alla cinematografia di Elder, è il fatto

che nel corso di *Testi miniati* i sovratitoli sembrano prendersi gioco dello spettatore con promesse di sistematizzazione, prefigurando un interezza sfuggente attende di essere scoperta. «La mente costruisce degli schemi nel passare del tempo», dice la parte di un testo che viene mostrato più volte in vari stadi di finitezza e combinazione nel corso del film. Frammenti poetici da Charles Olson, William Blake, Kenneth Rexroth e altri passano sullo schermo e i versi fanno spesso eco l'uno all'altro su temi di organizzazione e produzione di senso, produzione di schemi e interpretazioni. Anche i frammenti di testi filosofici da Lucrezio, Derrida e Lacan fanno false promesse sull'organizzazione dei principii, ma non emerge nessun vero schema nascosto, nessuna idea centrale. Forse l'elemento più vicino a un'affermazione che possa fare da principio-guida nei sovra-titoli è un brano tratto dal Seminario XI di Lacan: «C'è solo un modo di sapere che si è presenti, vale a dire creare una mappa della rete. E come può avvenire? Grazie al fatto che si ritorna, si va indietro, si continua a percorrere lo stesso tracciato, che si sovrappone sempre a se stesso e che opera un controllo incrociato su se stesso sempre nella stessa maniera». La concentrazione sulla ripetizione, che caratterizza la citazione, e che qui si riferisce in modo specifico alla priorità della ripetizione sulla repressione nell'inconscio, sembra indicare una lettura interpretativa della relazione immagine/testo, discorsivo/estetico. Il modello lacaniano dell'inconscio ci fornisce una cornice per la comprensione del modo in cui vengono processate le immagini che si ripetono e che sono sottese al testo. La difficoltà con tutto ciò è che anche una citazione così specifica e così apparentemente applicabile al contesto, come quella che abbiamo visto si può riferire solamente in maniera indiretta alla struttura dell'insieme. Analogamente, emergono corrispondenze occasionali tra le immagini poetiche e le immagini filmiche. Una poesia citata di Gerald Manley Hopkins, per esempio, ci dà una eco testuale ad un'immagine sullo schermo, ma questi momenti sembrano più che altro dettati dal caso, o da un capriccio del regista, non danno il senso di una interrelazione sistematica tra i due campi. Prima di ritornare a questo, la sezione più vasta del film, dobbiamo esaminare alcuni intermezzi, perchè ci forni-

scono esempi di relazioni dirette e focalizzate tra i modelli estetici e quelli discorsivi.

Senza contare la scena di apertura, ci sono quattro «intermezzi», o interruzioni nel corpo principale del film, e tutti alludono a temi autobiografici e pedagogici; vorrei citarne due. Il primo è una breve sequenza che mostra una statua di Egerton Ryerson, l'educatore religioso ed il fondatore della Ryerson Polytechnic University, l'istituzione dove Elder insegna dal 1978. Mentre la macchina da presa si inclina in alto e in basso sulla statua, Elder tiene una lezione che ha sfumature nicciane, sulla vita e i valori dell'uomo e la trasmissione e la diffusione di quei valori attraverso la storia dell'Università. Il tema nicciano dei valori multipli depositati nell'esistenza storica di una singola entità porta nuova luce sul fenomeno ricorrente dei particolari concreti sparsi qui e là che si fanno eco l'uno con l'altro nel corso di *Testi miniati*, non soltanto trasformando l'immagine della statua di Egerton Ryerson nel simbolo dell'evoluzione della religione e della pedagogia, ma anche suggerendo una dimensione storica da utilizzare per ciascuna delle numerose altre immagini che il film mostra o alle quali allude.

Il secondo intermezzo consiste in una breve e divertentissima intervista con una persona che si autoproclama un alchimista intessuta di diversi collages sonori e dal tono monotono. L'alchimista fornisce risposte che sono sempre più stupide, che si riferiscono, tra le altre cose, ad un film che intende realizzare e ai suoi piani di trasformare topi in oro e – cosa più importante di tutte- alla difficoltà di usare una squadra da falegname che non è in realtà un perfetto angolo retto. È questo ultimo oggetto, presentato con una risposta impassibile, che sottolinea l'inutilità dello strumento, a essere una delle chiavi di questa sezione, facendo venire in mente le figure heideggeriane di *Zuhandenheit* e *Unzuhandenheit*, vale a dire disponibile all'uso e non-disponibile all'uso. Lo stato di oggetto *Unzuhandenheit*, in questo caso riferito alla squadra da falegname, diventa evidente proprio attraverso il mancato funzionamento o la difficoltà d'uso. Ciò che è particolarmente interessante in questo passaggio, tuttavia, è che questa prima intervista umoristica è seguita dalla ripetizione quasi esatta

della stessa, con l'eccezione che questa seconda volta è accompagnata da un voce fuori campo, che commenta sulla formulazione, la ricezione e la sostanza dell'umorismo. Questi commenti, assieme alle immagini e alle interviste mostrate, rappresentano una lettura estremamente sofisticata dell'umorismo, ed incorporano l'autoreferenzialità insita nella struttura e nel contenuto per esprimere un commento alla corrispondenza con il concetto di *Unzuhandenheit* in Heidegger e i modelli usati per la comprensione dell'umorismo, prendendo tali elementi da *Le rive* di Henri Bergson e specialmente da *The Act of Creation* di Arthur Koestler. La teoria di Bergson dell'umorismo come «meccanico incrostato sul vivente» (Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, p. 84) presenta un modello umanistico, che corrisponde abbastanza bene a molti dei temi presentati nell'intero film *Testi miniati* (allo stesso modo che in Heidegger), e la visione di Koestler del meccanismo dell'umorismo che si manifesta attraverso la «bissociazione» (l'intersezione di due cornici interpretative applicate allo stesso oggetto) può essere letta, in questo contesto, come un analogo del *Unzuhandenheit*: la squadra inutilizzabile attira la nostra attenzione in modo da riferirsi al differenziale tra essa e ciò a cui dovrebbe servire, esattamente allo stesso modo in cui le scene o le parole umoristiche attirano la nostra attenzione nei loro confronti a causa del differenziale con il senso «normale» o non-umoristico delle stesse. Di nuovo, ciò che è da notare nella costruzione da parte di Elder di questa scena, particolarmente nella sua relazione con il resto del film, è la maniera in cui i disparati elementi si collegano l'un altro. Il suono monotono che sentiamo fuori campo, che in prima istanza sembra una sorta di impedimento al godimento del dialogo umoristico, diventa, nella seconda sezione ripetuta, sovrapposto alla lezione, nonché una fonte aggiuntiva sia di umorismo che di spiegazione, fornendo un altro esempio di come le interruzioni siano necessarie alla creazione dell'umorismo. Allo stesso modo l'intermezzo precedente, descrivendo il fondatore dell'Università Ryerson, diventa sempre più divertente a guardarlo in retrospettiva, una volta legato a questa sequenza sia esteticamente che discorsivamente. Ciò sembrerebbe quasi tautologico: gli eventi, natu-

ralmente, influiscono sempre sugli altri eventi in maniera retroattiva, e preparano il terreno per eventi futuri. Ciò che è unico riguardo alla maniera in cui le sequenze, siano esse di eguale durata o temporaneamente rimosse, operano delle modifiche della percezione che riguardano altre sequenze di *Testi miniati*, è la notevole distanza e la concretezza di ogni singola sequenza o evento all'interno di una stessa sequenza, eventi che, anche al loro livello di divisione «più basso», quello del singolo fotogramma, avremmo difficoltà a chiamare identici. Di nuovo, il problema dell'analisi e della visione presenta due aspetti: gli eventi o gli elementi isolabili all'interno del film devono essere recepiti nella loro complessità e concretezza più piene, che, in un film di questo livello di erudizione e ampiezza di respiro dal punto di vista del tema di fondo è un compito già abbastanza complesso; questi eventi devono d'altra parte essere recepiti, e persino interrogati nelle relazioni che hanno l'uno con l'altro, sotto la guida di una qualche coscienza ordinatrice. Ci sono molte maniere in cui si può raggiungere questo obiettivo. Per quanto mi riguarda ho accentrato il problema soprattutto intorno alla questione del visuale/testuale oppure del discorsivo/estetico, perché sono convinto che i problemi relativi a questa particolare contrapposizione siano pressoché esclusivi ai film di Elder; ma ci sono parecchie altre questioni legate a questa, questioni che hanno particolare risalto, come risulta da questo particolare tipo di grammatica cinematografica, le cui possibili soluzioni ruotano attorno a modelli di mappatura delle relazioni stesse.

Ritornando al corpo del film, troviamo diverse «trame» che emergono dalla voce fuori campo, e allo stesso tempo una sorta di rabbuiamento del tono dal momento in cui diventano sempre più frequenti le immagini che si concentrano su Auschwitz, insieme all'intensificarsi della velocità e della complessità dei ritmi di montaggio, che culminano in una sfilza stupefacente e complessa di elementi geometrici che intersecano lo schermo e si sovrappongono a immagini generate da effetti ottici «matte». Due elementi narrativi esposti dalla voce fuori campo riguardano rispettivamente lo scenario di una produzione e l'esibizione di pornografia masochistica, e ciò che costituisce il centro emo-

tivo del film, il racconto straziante di una vittima dell'Olocausto forzata a trascinare i cadaveri fuori del luogo dove venivano eseguite le esecuzioni di massa. Ciò che lega queste due storie, molto di più di ogni legame tematico e superficiale, che in ogni caso è largamente assente, sono la maniera e la struttura con cui vengono effettuate le loro presentazioni. La storia sulla pornografia si svolge per mezzo di una serie di fotografie che documentano la messa in scena della tortura a sfondo sessuale di una donna, il momento di preparazione della scena stessa, e l'identità di una delle donne nella fotografia. La storia viene raccontata attraverso una serie di scatti narrativi, interrotti da altri suoni o voci fuori campo, fino a che, in una spiegazione che riflette una serie di fotografie esaminate ad una ad una, i segreti della storia vengono rivelati. In realtà la storia è raccontata in forma di un insieme di momenti narrativi isolabili, che vengono via via rivelati in modo lineare, fino a che non possono più far parte retroattivamente di un unico filo significativo che abbia un minimo di senso. In contrasto, la storia della vittima dell'Olocausto viene mostrata attraverso una serie di momenti, anch'essi isolabili, che sono presentati in un ordine che sembra arbitrario, prima che vengano finalmente mostrati in maniera lineare, rendendo così comprensibile il filo della narrazione. Prima del finale, l'unità della storia si frammenta, man mano che i frammenti stessi appaiono come eventi descrittivi – probabilmente in relazione tra di loro, sebbene in maniera incerta –, che si ripetono e si ricombinano in forma di fuga, suggerendo che forse si può trovare maggior senso nell'aspetto formale della presentazione piuttosto che nel contenuto narrativo, prima che i singoli pezzi precipitino in un ordine finale devastante ed irrevocabile.

La tentazione qui è, naturalmente, di prendere questi modelli di presentazione testuale e considerarli nel loro insieme come un modello interpretativo per il film. Seguire questa linea di ragionamento, tuttavia, ci lascerebbe con qualche cosa che assomiglia molto alla visione di Brakhage, quella di un Elder regista testuale o discorsivo, e, in questo processo, appiattendolo l'aspetto estetico della sua opera. Prima di tentare di suggerire una soluzione, vorrei inserire una breve digressione

per discutere un concetto che emerge non poche volte nel corso di *Testi miniati*, che è quello della teoria degli insiemi. Molte volte, durante il corso del film, viene fatto riferimento a parecchie quantità infinite o metainfinite, invocando il lavoro di Cantor con numeri cardinali e ordinali in forma trans-finita, e la frase «Null Set» (Insieme Nullo) appare sullo schermo; anche l'intera struttura del film, con le sue categorie nettamente distinte e la serie di particolari concreti relazionati in maniera differenziata, ognuno dei quali potrebbe essere selezionato come unità di produzione di senso, può essere interpretata come un riferimento alla teoria degli insiemi: *Testi miniati* può essere visto come un «assioma di scelta» di Elder nei confronti di *Zorn's Lemma* di Hollis Frampton. Di nuovo, la tentazione nasce dall'uso di questo riferimento di carattere discorsivo-analitico come una chiave per comprendere l'intera opera, o anche sezioni dell'opera, tentando di leggere l'ordine o la composizione delle immagini, dei suoni e dei testi come se fossero conformi ad alcune funzioni della teoria degli insiemi.

Vi sono due esempi importanti nella storia recente del pensiero continentale, che potrebbero fornirci alcune spiegazioni riguardo alla presenza della teoria degli insiemi nel film di Elder: «Verso una semiologia dei paragrammi» di Julia Kristeva e l'ontologia di Alain Badiou. Il corpo dell'opera di ambedue i pensatori è talmente complesso che non è possibile esplorarlo in questa sede; li cito solamente nel contesto dell'uso che fanno della teoria degli insiemi. Lo scritto della Kristeva accampa la teoria secondo la quale «Il linguaggio poetico è l'unica infinità dei codici», e prosegue tentando di creare un linguaggio matematico basato almeno nominalmente sulla teoria degli insiemi, con il quale è possibile analizzare la lettura/scrittura, suggerendo addirittura la creazione di una «assiomatica della poesia» come un settore della logica simbolica (p. 26). Senza entrare nel merito della veracità o dell'utilità delle affermazioni della Kristeva, alla cui complessità non posso certo rendere giustizia qui, quello su cui vorrei attirare l'attenzione è l'idea di usare un sistema formale per interrogarne e sistematizzarne un altro a esso non correlato. Il modello della Kristeva per mettere in relazione la matematica alla poetica, trasportato nel-

l'interpretazione del cinema di Elder, ci dovrebbe spingere a prendere uno qualsiasi degli elementi discorsivi presenti nel film, sia esso la psicoanalisi lacaniana, la teoria degli insiemi post-cantoriana, la fenomenologia di Heidegger o la critica nicciana dei valori, e ad applicarlo alla parte estetica del film come modello interpretativo sistematizzante, dandoci una versione lacaniana, heideggeriana, ecc. di *Testi miniati*, con i particolari concreti trasformati in serie ordinate di eventi, non più percepibili come unità isolate che dipendono dalla sistematizzazione dell'intera opera. Badiou è un altro filosofo che si affida alla teoria degli insiemi per – tra le altre cose – rifiutare la natura teologica dell'infinito che si trova in Levinas e in altri, usando Cantor per far ritornare l'infinito nella banalità dell'ontologia. L'uso della teoria degli insiemi da parte di Badiou è naturalmente molto più complesso e sfumato di quanto non si possa descrivere in questa sede e, come per la Kristeva, la presente non costituisce una critica della sua ontologia o dell'uso della matematica in quanto tale. Vorrei, tuttavia, mettere in risalto un solo aspetto della sua teoria: nonostante la famosa affermazione secondo la quale la matematica è di per se stessa ontologia, Badiou ci rammenterà sempre che, dopo tutto, i matematici veri e propri sono degli ontologisti senza saperlo, semplicemente perché ci forniscono un sistema con il quale siamo in grado, anche in un campo diverso, di imparare attraverso l'analogia e, allo stesso tempo, di tenerci distinti dal lavoro dell'analogia stessa (*L'être et l'événement*, p. 20). Questa importante distinzione è ciò che permette a Badiou di mantenere la matematica – e più specificamente la teoria degli insiemi – al centro del suo pensiero, senza per questo dover necessariamente conformare la sua ontologia alle particolarità della matematica vera e propria. Applicato alla nostra visione di *Testi miniati*, ciò suggerisce una maniera di lasciare intatte le particolarità dei modelli discorsivi, e persino di quelli concreti: e ciò al di là della nostra operazione di «manomissione», e di come si è manifestata. Proprio come Badiou non «contribuisce» alla matematica in quanto tale, bensì prende in prestito da essa modelli pre-esistenti, è possibile prendere i vari modelli discorsivi del film *Testi miniati* e – credo – la totalità de *Il libro di tutti i morti* così

come si presentano: come particolari concreti, legati in maniera indicizzata da un grande corpo di pensiero, certamente, ma non da un corpo che ha bisogno di essere applicato al film in modo riflessivo come cornice interpretativa.

L'unicità della forma di *Testi miniati*, come d'altra parte la profondità quasi senza precedenti dei riferimenti filosofici, poetici e teologici, dissemina di difficoltà il lavoro degli studiosi e dei critici, non ultima delle quali la tentazione di trasformare il contenuto discorsivo in una cornice critico-interpretativa per il film nella sua totalità; resistere a tale tentazione – credo – è di vitale importanza per una comprensione più profonda sia di questo film che della grande epica in cui è inserito. In «Driftworks, Pulseworks, Lightworks» è Elder stesso a fornire il concetto di una serie di particolari concreti, interpretabile in maniera analoga a come si deve interpretare il flusso costante di impressioni che costituisce la nostra percezione vissuta – ed ecco che sto suggerendo una cornice critica per l'analisi dei suoi film che si sforza di lasciare intatta tale esperienza vissuta – indagando i dettagli e le loro relazioni, è chiaro, ma evitando anche ciò che credo essere una cattiva lettura: prendere uno qualsiasi dei particolari come avente le potenzialità per sistematizzare l'intera opera, sia dal punto di vista estetico che da quello discorsivo.

(Traduzione di Carlo Coen)

Bibliografia

- A. Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Paris 1988.
 H. Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. C. Brereton, Dover Publications, New York 2005.
 S. Brakhage, *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*, McPherson & Company, New York 2003.
 R. Bruce Elder, «Driftworks, Pulseworks, Lightworks: The Letter to Dr. Henderson» in *Dante & the Unorthodox*, ed. by J. L. Miller, Wilfrid Laurier Press, Waterloo 2005.
 R. Bruce Elder, «The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception» in *Subtitles: On the Foreignness of Film*, ed. by A. Egoyan and I. Balfour, MIT Press, Cambridge 2004.
 A. Koestler, *The Act of Creation*, Arkana, London 1989.
 J. Kristeva, «Towards a Semiology of Paragrams» in *The Tel Quel Reader*, ed. by P. French and R.F. Lack, Routledge, London 1998.



The Young Prince (2007)

Angela Joosse

«What Thou Lovest Well»:
immagini paradisiache del corpo femminile
ne *Il libro di tutti i morti* di Elder

È molto difficile scrivere su *Il libro di tutti i morti* di Bruce Elder. Si tratta di un compito che intimidisce, e ho qualche esitazione; ma proprio perché adoro questo film, vorrei cominciare con l'espone alcuni fenomeni presenti in questo lavoro.

Il libro di tutti i morti scompone la nostra idea di pensiero, inducendoci a riflettere su ciò che significa il pensiero stesso. Scompone anche il nostro senso della percezione, inducendoci a riflettere sul processo attraverso il quale la percezione viene resa possibile. Scompone l'immagine cinematografica e sollecitandoci a fare esperienza dell'immagine cinematografica in generale. Permette alla Storia di dipanarsi e ci coinvolge in una ricerca sul significato del tempo. In tutto ciò, le immagini del corpo femminile appaiono come una guida, sia per il regista che per lo spettatore di quest'opera; queste immagini mettono lo spettatore in contatto con il fenomeno delle tenebre, dal quale dipende tutto ciò che è concepito come «visto». *Il libro di tutti i morti* è un'opera monumentale; ci sono voluti vent'anni per completarla e richiede più di 40 ore di proiezione. Dal punto di vista fisico, consiste in migliaia di metri di pellicola, e l'insieme delle scatole contenenti il film pesa centinaia di chili. Questo è per dire quanto è impegnativo il compito di fare l'esperienza de *Il libro di tutti i morti*. Non è facile vederlo a casa propria, perché richiede una sala di proiezione. E richiede, per di più, diversi giorni di attenzione e concentrazione. Ho visto *Il libro di tutti i morti* nell'arco di tre mesi, quando è stato proiettato alla Ci-

nématheque Ontario nella primavera del 2008, ma idealmente dovrebbe essere visto nell'arco di tre giorni. Così, quest'opera pone notevoli problemi di tempo e di attenzione; eppure, come sono arrivata a capire, il ciclo *deve* essere lungo e travolgente. È nell'eccesso che facciamo esperienza di un cambiamento nelle coscienze, mentre la riflessione profonda ci viene come donata. Attraverso tale eccesso ci svuotiamo e diventiamo recettivi alla riflessione su ciò che di più primario c'è in noi, sui ritmi che ci conducono verso l'Essere.

Vedere *Il libro di tutti i morti* è un'esperienza di un potere straordinario. Dopotutto, questo è il libro di tutti i morti. In un certo senso, è un compendio umanistico, una raccolta di saggezza e intuizione, che spazia dalla filosofia all'opera d'arte, fino all'espressione culturale. Le percezioni vengono riempite da molti strati di musica polifonica, voci che recitano poesia, rapidi movimenti della macchina da presa, che scannerizzano i monumenti del mondo, inter-titoli e sovrapposizioni di citazioni dalle grandi opere di filosofia, formule matematiche, grafica generata da computer, lo spostamento costante di anagrammi testuali, solo per fare menzione di alcuni degli elementi che sono intessuti insieme in questi film. Mentre guardo i film sono ossessionata dalla domanda: «come posso pensare a tutto nello stesso momento?» e lentamente mi accorgo che non è possibile. Ciascuna configurazione di senso si forma solo per poi immediatamente dissolversi e riformarsi di nuovo. Devo resistere all'impulso di mettere ordine nei miei pensieri e nelle mie percezioni. La composizione polimorfica si impone e mi invade, il suo eccesso mi riempie e mi svuota. Lungo il ciclo, ci appaiono scorci di onde oceaniche che si gonfiano, si arricciano e si infrangono su di una costa rocciosa. Comincio a sentirmi in armonia con queste ondate; vengo riempita da un potente ondata di energia interiore, che allo stesso tempo mi svuota, dato che devo lasciar passare la voglia di dare una sistemazione al suo senso. Invece, comincio ad accettare uno stato di meditazione, dove i ritmi e le configurazioni dei suoni e delle immagini si muovono attraverso di me. Anche la mia scrittura segue un movimento ondeggiante, lasciando spazio alla considerazione della dipendenza di ciò che *è* da ciò che *non è*. Raccolgo le

percezioni per estendere la mia riflessione su di loro, e solo successivamente per seguire un movimento ondeggiante che mi riporta indietro, di nuovo all'inizio.¹ È stato lo stesso Elder a dire che questo ciclo filmico «Si muove in cerchio, attorno a se stesso, ancora ed ancora, anche se si dirige senza esitazioni verso la destinazione finale» (2005, 457)

L'esperienza de *Il libro di tutti i morti* mi rende recettiva; e allora comincio ad accorgermi che sono testimone di una preghiera.² Questo compendio vasto e travolgente è anche una ricerca e un'istanza nei confronti della bellezza della verità, che splende dentro l'infernale accumulo di colpa e violenza del mondo e nell'esperienza angusta della logica della «techne».³ Anch'io assumo la posizione di ricezione contemplativa. Lo stato di chi prega è uno stato di allerta e totale presenza, e quindi in questo senso uno stato attivo, ma è anche uno stato di supplica, un lasciarsi aperti per essere riempiti, e in questo senso è uno stato di docilità e ricettività. Si potrebbe dire che la preghiera è uno stato di elevata passività attiva. Fa scomparire ogni egocentrismo – proiezione di sé e desideri egoistici – aprendo la via alla riflessione e all'armonia con ciò che *è*.

Attraverso la disposizione alla preghiera si arriva a riconoscere che la contemplazione del bene deve giungerci attraverso l'acquisizione diretta dell'idea della presenza della carne. Non abbiamo imparato che, se il pensiero non resta legato alla contingenza del presente, la visione del bene diventa solo una proiezione verso il futuro sospesa nel vuoto? Ciò che conosciamo del bene deve giungere a noi attraverso le contingenze di questo mondo, e non può rimanere relegato in maniera angusta alle fantasie dell'immaginazione. In altre parole, se il paradiso deve essere qualcosa di più di un sogno, di una fantasia o un'evasione, o anche della dilazione del piacere, deve entrare nel qui e nell'adesso.⁴ Sono i nostri corpi e la nostra carne che permettono l'accesso alla realtà del presente. Le idee hanno la capacità di fluttuare nel vuoto, se separate dal corpo e dalla realtà del presente, ma la carne rimane legata in modo inestricabile a esso. Un altro modo di entrare in questo ambito di pensiero è dire che, se non siamo totalmente disperati, se ci è rimasto ancora un po' di coraggio per provare a chiederci che cosa sono il

bene e la felicità umana, allora dobbiamo avvicinarci a queste domande accettando con umiltà che il pensiero e la conoscenza più genuine vengono raggiunte con il dipanarsi, in due direzioni, della carne del corpo con la carne del mondo.⁵

Eppure, non si tratta di un compito facile. Anche se troviamo il coraggio di tentare una simile contemplazione, il nostro pensiero potrebbe essere divenuto così tecnologizzato, le nostre percezioni così strumentalizzate, da non essere più in grado di giungere a tale rivelazione. Alla luce di ciò, sono ancora più convinta della necessità della lunghezza e dell'eccesso ne *Il libro di tutti i morti*. La durata e la polifonia di questo ciclo filmico sono necessari per smantellare i sedimenti della percezione e del pensiero strumentali, per aprire uno spazio creativo attraverso il quale è possibile riflettere intorno all'essenza del pensiero e della percezione. Durante l'esperienza de *Il libro di tutti i morti*, il pensiero viene obbligato a porsi sullo stesso livello della percezione sensoriale. Vengo sfidata a emettere un giudizio, poiché il movimento senza sosta della macchina da presa di Elder fa la stessa cosa, e scopre ciò che emerge quando si inizia a considerare la maniera in cui si prende contatto con ciò che è. Quello che si dilata non è soltanto ciò che appare a noi, ma anche il processo grazie al quale appaiono le cose. Ed ecco da dove il pensiero e la percezione veri e propri potrebbero avere inizio e dove sarebbe possibile aprire la via verso il paradisiaco. Se accetto tutto ciò, non sono più in grado di pensare a tutto tutto in una volta, e comincio ad accorgermi che il pensiero si integra con il movimento dell'attenzione, e l'attenzione si trasforma nel comprendere ciò che mi viene dato dall'esperienza. Il contenuto del testo che segue, che ricopre di tanto in tanto le immagini di *Testi miniati* (1982), mi ricorda l'esperienza del ciclo filmico:

The Mind
constructs patterns
in the passage of time

La Mente
costruisce schemi
lungo lo scorrere del tempo

Ora c'è bisogno di una pausa per raccogliere questa descrizione in retrospettiva e ricominciare da capo. La visione di questo ciclo filmico mi travolge, ma questa esperienza di travolgimento è anche epuratrice – non sono in grado di soffermarmi su nessuna immagine, idea, formula matematica o suono. Mi sento completamente riempita, fino al punto di aver bisogno di aprirmi a ciò che è. Perciò sono riempita/travolta per essere svuotata dei preconcetti o dell'impulso a mettere ordine nelle mie percezioni, solo per essere riempita di nuovo dalla pienezza della contemplazione sul modo di percepire il mondo. L'esperienza di questo processo consiste in un rallentamento del pensiero, mentre comincio a notare il movimento e l'attività della mia stessa attenzione. Non posso pensare a tutto tutto insieme perché la mia attenzione, le mie percezioni e il mio pensiero sono fissati nel tempo. Anche le idee, le formule e le immagini si ingarbugliano in questo dinamico flusso temporale. Appaiono profonde configurazioni di idee e immagini, e la mia attenzione e il mio pensiero diventano partecipanti attivi, ma nello stesso tempo comincio a provare l'esperienza della natura provvisoria di tali idee.⁶ Si apre uno scarto tra il modo in cui sento questo mondo cinematografico e la mia capacità di espressione, con il movimento della mia attenzione. È uno scarto oltremodo profondo.

Le immagini che ritraggono il corpo femminile diventano esemplari nel formare e nel riempire questo vuoto della percezione. Immagini di nudo femminile pervadono *Il libro di tutti i morti*. Diversi nudi appaiono per tutti i film, e alcuni scompaiono per breve tempo, per poi riaffiorare di nuovo in un film successivo. Le donne da cui sono prese queste immagini sono di età, carnagione e colore di vario tipo. Spesso la macchina da presa fa una lenta panoramica sulla superficie del corpo della donna. Il film dunque scorre lungo la loro carne, come se carezzasse la luce che emana dalla loro pelle, e poi perde contatto, nelle ombre scure, che nascono dove la luce si fonde col buio e svanisce. La macchina da presa non si attarda in movimenti ad arco, arabescati, quelli che animano il materiale filmico del mondo della società e della Storia. Le immagini, inoltre, contrastano con la staticità della macchina da presa delle brevi parti recitate da attori. Si tratta di una

macchina presa lenta e leggera che non invade l'oggetto ritratto nell'immagine con la forza dinamica del movimento, e nemmeno sembra imporre una rigida cornice geometrica su di esso. Le ombre dense che circondano il nudo si confondono spesso con le tenebre che circondano la sala di proiezione, e travalicano i confini dello schermo cinematografico. Sono momenti di grande intimità. La macchina da presa sembra essere stata chiamata a rispondere con movimenti di apertura ai gesti lievi e alle curve della carne della donna. Inoltre, la profondità di campo delle immagini è spesso scarsa, attirando perciò un'attenzione ancora maggiore sulla profondità scultorea della figura e sulla dispersione dell'immagine verso il buio.

Come tutti gli elementi sonori e visivi de *Il libro di tutti i morti*, le immagini di nudo vengono introdotte, per poi essere rapidamente sostituite da altre sequenze di immagini. Tuttavia, si ritorna continuamente a queste immagini a intervalli improvvisi. Ogni volta che si ripete un qualsiasi elemento del film, il contesto e le associazioni con altri elementi vengono rielaborati e rinnovati; attraverso queste ripetizioni tale elemento diviene dunque al contempo più familiare e più estraneo. Ho avuto un'esperienza straordinaria quando ho cercato di prendere appunti mentre vedevo alcuni film del ciclo, in particolare *Il sogno dell'ultimo storico* (1985, *Lamentazioni*) e *Et Resurrectus est* (1994, *Esultanza*): quando sono apparse le prime immagini di nudo, mi sono trovata incapace di articolare alcunché. Sono immagini che mi tranquillizzano e mi fanno rimanere senza parole. La donna appare troppo vicina per il pensiero, il discorso, per ogni categorizzazione. Soltanto dopo essere ritornata molte volte sull'immagine di nudo riesco a prendere coscienza dell'esperienza che ho fatto. L'afasia e la tranquillità mi si rivelano soltanto *dopo* che la ripetizione delle immagini della donna si è fatta strada attraverso il film un numero di volte sufficiente per portare a livello del pensiero cosciente la mia percezione della donna. Vale a dire, non riesco – in retrospettiva – ad accorgermi della mia afasia fino a quando non comincio a tentare di esprimere l'esperienza con parole mie. La serenità iniziale e la sensazione della delicata intimità dell'immagine mi si presentano solo dopo aver comin-

ciato a scrivere. Ed ecco che divengo cosciente delle immagini *in quanto* immagini, *in quanto* rappresentazioni. Man mano che cresce la mia capacità di riflessione e che si continua a tornare alle immagini di nudo, mi si chiarisce sempre meglio la ragione dell'iniziale mancanza di capacità riflessiva. Eppure, visto che queste immagini continuano ad apparire spontaneamente – in altre parole, la stratificazione polimorfica e il montaggio dei film rendono impossibile prevedere il momento dell'apparizione delle sequenze –, mi vengono riproposti scorci della loro visibilità iniziale, della maniera in cui sono stata inizialmente trascinata dentro l'immagine. Si arriva così a comprendere la loro serena intimità. Sono completamente stupita dal modo in cui la donna si trovi lì, da sola. Non parla, e non sembra nemmeno preoccuparsi della macchina da presa, sebbene la macchina si preoccupi di lei. Non è resa affascinante in maniera artificiale. Io ondeggio dolcemente insieme ai suoi movimenti e ai movimenti della macchina sul suo corpo. La pienezza della sua carne si spinge verso l'esterno e permea le immagini di sé; lo vedo in modo particolare nella pienezza dei seni. È nuda. Perché la scruto mentre si trova in un simile stato di vulnerabilità? Priva com'è di veli, non proietta un'identità e non rappresenta un personaggio; da parte mia, io divento sempre più cosciente della sua inaccessibilità. Non ha vestiti, eppure non riesco ad accedere alla sua interiorità. È esposta, eppure sono sempre più cosciente di ciò che non riesco a vedere. È presente e chiusa in sé allo stesso tempo. Posso accedere solamente alla sua immagine superficiale. Dovrebbe essere una visione di carattere intimo, eppure lei sta lì e io sono qui. È come se si fosse eclissata e noi avessimo al suo posto solo la sua rappresentazione tremolante. Si è impadronita di così tanta parte dell'immagine, che le tenebre che la circondano sono ora più vicine, e somigliano all'esperienza iniziale di intimità molto più di quanto mi possa essere familiare il risplendere della luce che era prima sulla pelle.

Divento cosciente della mia estranietà a queste visioni intime. Eppure, la mia interiorità si permea dell'eccesso di immagine e sonoro intrecciati insieme in questo ciclo filmico. Attraverso la ripetizione e l'eccesso, lo scarto tra la mia attenzione ed il film si annulla e si riapre

di nuovo senza soluzione di continuità.

Echeggia l'efficacia espressiva delle parole di Ezra Pound dal Canto 81, una citazione che, tra l'altro, scorre sullo schermo di *Azzurro Sereno* (1992, *Esultanza*):

First came the seen, then thus the palpable
 Elysium, though it were in the halls of hell,
 What thou lovest well is thy true heritage
 What thou lov'st well shall not be reft from thee
 (541)

Prima venne il visto, e poi l'Elisio palpabile
 Pur venendo dai gironi infernali,
 Ciò che ami di più è il tuo vero retaggio
 Ciò che ami di più non ti sarà strappato

È vero, prima viene il visto. Attraverso l'esperienza di come le immagini, e in particolar modo le immagini di nudo femminile, emergono dalla polifonia de *Il libro di tutti i morti* mi viene fatto il dono della riflessione su questo stesso atto del vedere, sull'emergere della visione. Il visto diviene palpabile, diviene chiaro, diviene un postulato di ciò che è. E infatti, non appena esso appare attraverso le labili configurazioni e ripetizioni di immagini, inizio ad armonizzarmi con ciò che mi è sfuggito. Comincio a percepire le immagini *in quanto* immagini, dalle quali deriva la vera intimità della carne. Divengo ancora più cosciente di come la mia stessa carne sensibile si sia estesa verso la donna, come per suo conto. Ma lei non c'è. La sua immagine è l'elemento «visto» di ciò che ora è assente. Ma questa sua riduzione non costituisce una violazione diabolica? L'immagine, la rappresentazione, riduce drasticamente la delicata intimità e la bellezza del suo essere nella propria carne, con il quale ho potuto immedesimarmi così prontamente attraverso la mia stessa carne sensibile. È proprio una violazione diabolica del suo essere, e ci si dovrebbe rassegnare al tumulto dell'Inferno, se mai accettassimo questa forma svuotata come meta finale del conoscere.

Ma c'è di più. Le immagini del corpo femminile ci portano più oltre, come la guida di Beatrice per Dante e la devozione del Poeta per lei nell'amor cortese. Per esempio, Dante esprime così il suo riprendersi da un momento di codardia, dopo che Virgilio gli ha rammentato quanto sia raggiante la guida di Beatrice:

Quali fioretti dal notturno gelo
 chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
 si drizzan tutti aperti in loro stelo,
 tal mi fec'io di mia virtude stanca,
 e tanto buono ardire al cor mi corse,
 ch'i' cominciai come persona franca:
 «Oh pietosa colei che mi soccorse!
 e te cortese ch'ubidisti tosto
 a le vere parole che ti porse!»

La Divina Commedia, Inferno II, vv. 127-135

Nel film riconosciamo la *nudità* del corpo della donna perché ciò che normalmente viene tenuto nascosto è ora venuto alla luce. L'esposizione della nudità dipende dal ritrarsi dell'oscurità.⁷ Inoltre, il suo apparire come immagine dipende dal ritrarsi dell'essere. Mi si esorta, in quanto io stessa carne, a risponderle come all'altro da me, nella pienezza della sua alterità, particolarmente alla luce di come sono colpita dalla sua apertura e dalla sua vulnerabilità data dallo stato di nudità. Ma non posso risponderle in maniera autentica, perché lei non c'è. Sento la sua assenza con straordinaria intensità. La presenza dell'immagine comporta forzatamente l'assenza della carne. Pertanto, nel contesto della polifonia travolgente dell'intero ciclo, alla fine mi rendo conto che ogni atto di percezione ha una natura riduttiva molto simile a questa. Ogni configurazione di senso che afferro è semplicemente una delle innumerevoli configurazioni possibili. Ogni atto di percezione e pensiero è una riduzione della piena possibilità di essere. Questa piena possibilità di essere può assumere le caratteristiche della forza profonda delle tenebre. Qualunque cosa venga alla luce, essa è una riduzione di

che alimenta le qualità femminili attraverso un continuo lasciar scorrere via tutte le configurazioni delle idee. Come spettatore partecipo a questa esperienza assumendo la posizione di ricevente attivo, in rapporto con la travolgente polifonia del ciclo filmico; ma questo lasciar scorrere non è tutto. Per mezzo del continuo ritorno alle immagini di nudo femminile, mi viene data l'opportunità di riflettere sul modo in cui «la Mente costruisce schemi lungo lo scorrere del tempo». Come la nudità viene presentata attraverso l'assenza degli abiti, allo stesso modo l'immagine viene presentata attraverso l'assenza delle tenebre. Queste immagini, nel contesto del resto de *Il libro di tutti i morti* aprono lo spettatore a riflessioni ricettive di carattere meditativo sulla pienezza della potenzialità, che quasi si fa da parte allo scopo di concedere successivi momenti di splendore. E così il paradisiaco entra nel presente attraverso la saggezza femminile dell'amore che ci ricollega alla natura procreativa delle tenebre.

The cinema is an art of time.
Attention is an art of time.
«Love is an art of time.»⁹

Il cinema è un'arte del tempo.
L'attenzione è un'arte del tempo.
«L'amore è un'arte del tempo.»

(Traduzione di Carlo Coen)

Bibliografia

- D. Alighieri, *Inferno*, trans. R. and J. Hollander, Doubleday, New York 2000.
—, *Purgatorio*, trans. R. and J. Hollander, Doubleday, New York 2003.
—, *Paradiso*, trans. R. and J. Hollander, Doubleday, New York 2007.
R. Bruce Elder, «Driftworks, Pulseworks, Lightworks», in *Dante and the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, ed. J. Miller, Wilfrid University Press, Waterloo 2005.
—, «The Foreignness of the Intimate or the Violence and Charity of Perception.» In *Subtitles: on the Foreignness of Film*, ed. A. Egoyan and I. Balfour, Random House, Toronto 1994.
W. Everson, *The Veritable Years 1949-1966*, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1978.
M. Heidegger, «The Question Concerning Technology,» in *The Question Concerning Technology: And Other Essays*, Harper & Row, New York 1977.
L. Irigaray, *The Way of Love*, trans. H. Bostic and S. Pluháček, Continuum, London and New York 2002.
S. B. Mallin, *Art Line Thought*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, Boston and London 1996.
—, *Body on My Mind: Body Hermeneutic Method*. Unpublished manuscript.
M. Merleau-Ponty, «The Intertwining – The Chiasm», in *The Visible and the Invisible*, ed. C. Lefort, trans. A. Lingis, Northwestern University Press, Evanston 1968.
F. Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann and R. Hollingdale, Random House, New York 1960.
E. Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, Thirteenth printing, New Directions Publishing Corporation, New York 1993.

Note

¹ Il mio metodo di scrittura per questo articolo si ispira alla «ermeneutica corporea» di Samuel Mallin. Per avere il miglior esempio dei risultati che si ottengono dal processo usato da questo metodo, vedere *Art Line Thought* di Mallin.

² Molti mesi dopo la riflessione sul fenomeno della preghiera nel ciclo, mi è capitato di leggere la seguente descrizione della preghiera da parte dello stesso Elder: «L'attività nella quale contempliamo il significato del mondo è la preghiera. Nella preghiera la mente viene svuotata dei pensieri astratti e ci consegniamo totalmente alla percezione, al vedere ogni cosa per quello che è» (2005, 465).

³ Vedi *Die Frage nach der Technik (La questione della tecnica)* di Heidegger, testo nel

quale viene mostrata la logica dell' «incorniciare», che domina la concezione corrente della tecnologia (e, più in generale, la nostra epoca), trasformando ogni cosa in «riserva permanente», una riserva di energia, una risorsa messa da parte solo per il suo uso strumentale.

⁴ Vedi anche la riflessione di Elder sul *paradise terrestre*, in «Driftworks, Pulseworks, Lightworks», p. 455.

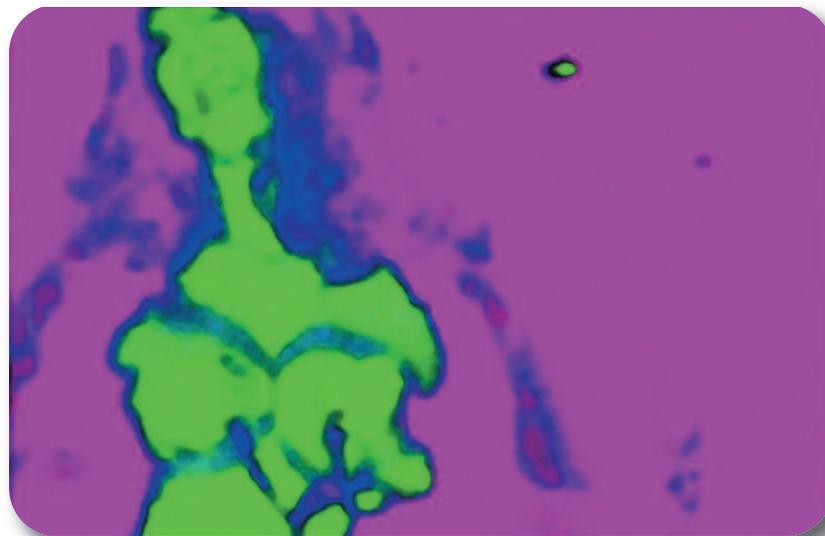
⁵ Vedi gli scritti di Merleau-Ponty sul chiasmo, ed in particolare «The Intertwining – The Chiasm» in *Le visible et l'invisible*. Vedi anche «Chiasm, Line and Art (A Justification)» in *Art Line Thought* di Samuel B. Mallin.

⁶ Per la visione di Nietzsche sulla natura provvisoria dei valori e delle verità, vedi per esempio *La volontà di potenza*, p. 497 [vedi la nota 1 del traduttore]

⁷ Per quanto riguarda gli scritti di Elder sulle immagini di nudità vedi «The Foreignness of the Intimate or the Violence and Charity of Perception» (L'estraneità dell'intimo o la violenza e la carità della percezione). p. 469-470

⁸ *La via dell'amore* di Luce Irigaray opera per ricollegare la filosofia alla saggezza dell'amore, che costituisce anche un legame con il femminile. «Questo libro delinea un'altra filosofia, una filosofia, in un certo modo, al femminile, nella quale i valori dell'intersoggettività, del dialogo nella diversità, dell'attenzione al presente della vita, nei suoi aspetti concreti e sensibili, vengono riconosciuti e innalzati al livello della saggezza» (VII).

⁹ Sto citando qui uno dei titoli dello stesso Elder. *Consolazioni*, la seconda parte de *Il libro di tutti i morti*, ha il sottotitolo «L'Amore è un'arte del Tempo».



Crack, Brutal Grief (2001)



Christian Roy

Un cinema della crudeltà contro lo spettacolo virtuale: *Crack, dolore brutale* di Bruce Elder come viaggio nell'oltretomba

R. Bruce Elder è diventato famoso come maestro del cinema d'avanguardia con una serie di film ispirati alla *Divina Commedia* di Dante e a *Cantos* di Ezra Pound: *Il libro di tutti i morti* (1975-1994), un'opera che traccia la discesa dell'Occidente verso l'inferno nichilista della tecnologia ed allo stesso tempo addita l'uscita verso il paradiso, raggiunto usando il mezzo cinematografico per la ricongiunzione di corpo e mente. Elder ha riassunto i presupposti della sua opera di artista e pensatore, nell'anno in cui l'opera fu terminata, in un'intervista concessa allo studioso di cinema Antonio Bisaccia, per il quotidiano *Il Manifesto*:

La tecnologia è anche dentro di noi, si è interiorizzata. Essa è entrata nei mondi più profondi del nostro essere. La nostra concezione del valore è realmente quella della tecnologia. La situazione si è come ribaltata. Noi siamo divenuti i suoi mezzi e non il contrario. Essa erige il nostro mondo. ... Quella tecnologia dispenserà i corpi. Noi stiamo per essere cambiati, come ha predetto il filosofo canadese George Grant, da creature di carne ad oggetti di metallo. Io con i miei film, nel mio piccolissimo orto, cerco di sviluppare un'estrema carità verso il corpo umano, cercando di sfuggire a questo destino.¹

Tuttavia proprio questo destino lo avrebbe colpito duramente, quando il suo amico e collega alla Ryerson University, James D. Smith, sconvolto dalla demenza senile della moglie, si toglieva la vita, ta-

gliandosi il collo con una sega elettrica, in una realizzazione letterale da incubo di una delle peggiori paure di Elder, la violenza perpetrata dalla tecnologia sulla natura umana. Jim Smith aveva interpretato molti degli intermezzi umoristici che sono inseriti, a mo' di contrappunto alla loro vena sinistra, in molti dei film elderiani, incluso quello che dà inizio ad un nuovo ciclo, di proporzioni più ridotte, *Il libro della Lode*, incominciato nel 1997 con *Un uomo, la cui vita è stata piena di disgrazie, è stato colto di sorpresa dalla gioia*. Il successivo, *Crack, dolore brutale*, dedicato alla memoria di Smith, ed ispirato alla sua morte, è uscito nel 2000. Si tratta di un film di 130 minuti, che inizia a prendere forma nella mente di Elder quando, in seguito all'orrendo suicidio dell'amico, Elder ricerca su Internet le parole «suicidio» e «sega elettrica». E così Elder viene trascinato nelle viscere oscure di immagini ripugnanti che ritraggono il corpo umano degradato dalla violenza, dalla malattia e dalla depravazione— uno sterminato assortimento di rappresentazioni mediatiche dell'odio sistematico nei confronti del corpo umano. Il film *Crack, dolore brutale* è stato quindi concepito e composto a partire da questa pietosa raccolta di immagini e suoni presi dalla cultura popolare del XX secolo, che spazia dalle innocenti allusioni erotiche dei primi film muti alla pornografia «hardcore» che sta intasando la rete, passando attraverso gli archivi audiovisivi della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra Fredda, frammenti di commedie «slapstick» di tutti i periodi, mentre Hollywood e i cliché televisivi spingono verso il sensazionalismo dei film dell'orrore «gore», della cultura-spazzatura e del giornalismo scandalistico.

Tuttavia, qui c'è molto di più in gioco di una bizzarra catarsi personale, poiché Elder vuole «restituire a queste immagini di degrado la dignità del loro orrore totale»,² strappandole all'indifferente s(t)imulazione della loro banalità nel grande minestrone del Web, per concentrare l'autenticità incandescente della loro energia primaria nel chiuso della *camera obscura*, una stanza buia che sembra essere concepita per un simile processo di distillazione. Mentre il *Libro di tutti i morti* era strutturato secondo la sequenza biblica Eden-Caduta-Esodo-Redenzione, struttura che il critico letterario Northrop Frye individua

in tutte le opere del canone occidentale, *Il libro della Lode* si dispiega come un processo alchemico in tre fasi di trasmutazioni progressive dei materiali di base in metalli preziosi. Questo vale anche per il modo di procedere generale di questo nuovo ciclo: da *L'opera in nero* (*nigredo*) a *Un uomo, la cui vita è stata piena di disgrazie, è stato colto di sorpresa dalla gioia* e *Crack, dolore brutale*, attraverso *L'opera in bianco* (*albedo*), che contiene *Eros e Meraviglia* ed il film di 20 minuti *Infunde Lumen Cordibus*, completati rispettivamente nel 2003 e 2004; fino a *L'opera in rosso* (*rubedo*) ne *Il giovane principe*, che è apparso recentemente, nel 2008, lasciando aperta la questione sul se e sul come il modello alchemico verrà utilizzato nelle puntate future del ciclo.

Ma *Il libro della Lode* è anche d'ispirazione cristiana³ e *Crack, dolore brutale* evoca in modo specifico i tormenti dell'Inferno, tra la Passione di Cristo e la Resurrezione, quando il Redentore si reca nel mondo dei morti nella sua resurrezione corporea come Luce del mondo, per portar via Adamo ed Eva dal loro esilio nelle tenebre; allo stesso modo, le immagini filmiche del corpo vengono liberate dall'alienazione della loro forma digitale e dalla loro reificazione operata dalla cultura popolare. Questo non è che un altro esempio di «nekuia», il viaggio dell'eroe nel mondo dei morti come prova da affrontare per raggiungere la saggezza salvifica, un motivo assai comune nella letteratura occidentale a partire dall'*Odissea* omerica, motivo che costituisce la parte centrale de *Il libro di tutti i morti*. Tale motivo viene sottolineato in *Crack, dolore brutale* attraverso sequenze al *ralenti* prese da un vecchio film muto.⁴ Lo spettatore viene gradualmente portato dall'interno di una galleria oscura alla luce del giorno, a quella che alla fine si rivela essere una stazione della metropolitana, allo scopo di demarcare le tappe del viaggio dell'eroe. È un filo conduttore che permette a Elder di portare alla luce la mitologia sottesa ai materiali della cultura popolare, alla maniera di Kenneth Anger nel film *Scorpio Rising*. Esso riflette il ruolo fondamentale da lui assegnato all'esperienza fisica della visione di un film come simile a quella di un antico mistero, dove l'iniziato si abbandona all'immersione in un mondo sconosciuto e oscuro, per ricevere la rivelazione di qualcosa di immensamente grande, che lo

inghiotte e lo trasporta in un mondo sconosciuto.

Questa considerazione assume particolare importanza nel caso di *Crack, dolore brutale*, un film volto a provocare nello spettatore, che si trova davanti alla morte e alla distruzione nel loro orrore totale, un'esperienza comparabile a quella del *mysterium tremendum*. In una breve presentazione scritta per la prima del film, Elder spiega come egli tenti di suscitare reazioni viscerali, nel senso che «la spontaneità fa esplodere i muri della falsa coscienza... che capovolge i suoi veri interessi. Distrugge la sedimentazione del sé all'interno delle proiezioni pietrificate dello spettacolo» e lo priva dei piaceri quotidiani dell'esistenza del mondo reale, che vengono privati di ogni valore tramite i loro sostituti virtuali. Per poter essere in grado di muoversi nella corrente delle passioni autentiche dopo aver sfidato «la *méconnaissance* nevrotica della *société du spectacle*» (come dice Guy Debord), che ha danneggiato la nostra capacità di fare esperienza del mondo per mezzo dei sensi, «dobbiamo creare un'immagine più intensa... indirizzandola verso la percezione immediata», che «si concentra verso ciò che è, verso il dono che ci è stato dato.»⁵ Si tratta di un'allusione a «l'idea che la natura è il prodotto della Divinità,» di un «ordine soprannaturale ordinato dalla Provvidenza», che la modernità ha abbandonato «in quanto tutto ciò che prima appariva sacro è divenuto profano, e la natura si è dissolta». Pertanto, confermando così «la profezia tenebrosa di George Grant» sulla morte della carne, «una sensazione viene considerata quasi come un fenomeno extracorporeo, un fantasma sfuggente proiettato su uno schermo immateriale della mente – un'immagine virtuale sovrapposta ad un riflettore immateriale», per il quale il cyberspazio stava cominciando a fornire un modello quando Elder si esprimeva in questi termini per un libro scritto nell'intervallo tra i due cicli filmici.⁶ Di qui il bisogno di intensificare le immagini sbrogiate dalla mente virtuale della rete dell'Internet, distorcendole in forme complesse, attraverso sovrapposizioni eterogenee, primissimi piani e rapidissime zoomate, bruciate su di uno schermo reso quasi tattile dall'offensiva delle sensazioni caustiche e dolorose, martellanti e roventi, causate dalle varie combinazioni di tessuti abrasivi e contenuti

scioccanti, colori accesi e buchi neri che inghiottiscono lo spettatore per la maggior parte di *Crack, dolore brutale*.

Se il collage di immagini ricostruito in questo film deve molto al principio situazionista del *détournement*, la loro distorsione e amplificazione ricorda invece la componente «nordica» di questo movimento, che deriva dal gruppo di artisti denominato CoBrA. Tra di loro, è stato Asger Jorn a fornire gli schizzi e gli sfregi di colori sgargianti che hanno costituito le *structures portantes* di *Mémoires* (1958) di Guy Debord, un vero e proprio monumento al periodo, costituito interamente da ritagli visivi e citazioni verbali tratte dai giornali, che può chiaramente essere visto come un modello per il collage di *Crack, dolore brutale*, fatto di materiali audio-visivi raccolti qui e là, insieme ai film successivi di Debord realizzati secondo lo stesso principio, come *La Société du spectacle*, che usa anche materiale di produzione hollywoodiana. Le aggressive aggiunte pittoriche di Jorn all'arte kitsch, insieme ai suoi dipinti minacciosamente oscuri di «aquile» nere, pelose e dentate echeggiano in *Crack, dolore brutale*, nelle macchie di colori sgargianti che contrastano l'una con l'altra in un'area di grana brinata dal bordo dentellato, scoppiettando come scintille elettriche, debordando dai rispettivi contorni neri; qui, al principio della secondo rullo, vengono inseriti spezzoni dell'adunata di Norimberga tratti dal film di Leni Riefenstahl *Il trionfo della volontà*, che diventano una sorta di un attacco ai sensi dello spettatore. Poco prima, una sequenza d'immagini e suoni *détourné* può essere esaminata più da vicino per il modo in cui – tramite metafore visuali – vengono comunicate le principali questioni trattate dal film. Le sequenze dei tuffatori tratte da *Olympia* della Riefenstahl, che sfidano la legge di gravità volando verso l'alto in figure allungate, si intrecciano con ricorrenti spezzoni del lancio dello sfortunato *Challenger* che culmina con l'esplosione in aria della navetta spaziale, tra enormi nuvole di fumo che si propagano nel cielo, e le dita adunche a forma di serpente dello scienziato pazzo e mutante che si allungano nella stanza di un ospedale verso gli sfortunati pazienti, come in un film dell'orrore, mentre lo scienziato pazzo annuncia: «È arrivato il dottore!» e l'eroina esclama: «Oh, merda!». Alla fine del

primo rullo, su di uno sfondo in fiamme, possiamo intravedere l'ombra di un uomo che danza, la stessa che abbiamo visto nella sequenza iniziale. La figura aveva cominciato a perdere l'equilibrio, e man mano le sue membra si erano deformate allungandosi sullo schermo, mentre il film procedeva in modo da creare un parallelo con l'arroganza della tecno-scienza che travalica oramai ogni limite (simbolizzata dalla sfida prometeica al Cielo del *Challenger*, ricca di associazioni mitologiche, come nel naufragio del *Titanic*) e il tentativo di creare un corpo bello senza peso tramite il controllo totale su di esso; è in questo momento che percepiamo un motivo musicale mediorientaleggiante, per ora appena audibile, che poi accompagnerà la guarigione finale.

Questo «protagonista» di *Crack, dolore brutale* sembra coprire il ruolo di testimone per un principio chiave, la «tesi sul corpo» di Elder, secondo la quale «la separazione tra il mondo interiore e il mondo esterno, insieme alla sopravvalutazione di quello interno, e di tutte le cose immateriali, ha come conseguenza, paradossalmente, la valorizzazione del corpo, poiché esso diviene il luogo dove avviene l'ultimo disperato tentativo per contrastare la sparizione della natura nell'abisso della non-esistenza,»⁷ una sparizione così malamente mascherata dalla Rete, che l'ansia della castrazione e le ossessioni morbose sono talmente evidenti che appaiono dappertutto. Sono loro a testimoniare «lo sforzo disperato, e il fallimento, di ancorare il proprio corpo al sé – un fallimento che ha caratterizzato quasi tutta l'arte degli ultimi cinquant'anni,» e che pure «era apparso negli scritti di Artaud, che aveva avuto la dubbia fortuna di aver fatto esperienza di una crisi di identità in maniera viscerale, e quindi in una forma oltremodo intensa», simile a quella che permea *Crack, dolore brutale*, anche perché i primi film de *Il libro della Lode* erano debitori alla ricerca che Elder stava allora conducendo sull'eredità del Surrealismo, fino al Situazionismo, in un testo accademico in corso di pubblicazione.⁸ Se *Sorpreso dalla gioia* era chiaramente strutturato secondo l'eterologia di Bataille (dalle sue tesi esposte nei bozzetti muti con Jim Smith, che impersona l'ufficiale di polizia delle produzioni Keystone, fino alle stridenti giustapposizioni con la tecnica dello «split-screen», che ricordano le il-

lustrazioni della rivista *Documents* di Bataille), *Crack, dolore brutale* può essere considerato come un trasferimento sistematico sul mezzo filmico dei principi fondamentali del *Teatro della crudeltà* di Artaud. (In maniera assai appropriata, peraltro, visto che è stato probabilmente Artaud a creare l'espressione «realtà virtuale», riferendosi al teatro paragonato all'alchimia, in *Il teatro e il suo doppio*.) In quanto rappresentazione di una «cyber-coscienza» incorporea, *Crack, dolore brutale* riassume le condizioni in cui si venne a trovare la personalità inquieta di Artaud, cominciando dalla «logica della paranoia», poiché «il paranoico si sforza di tenere aperte diverse possibilità di separazione, smembramento, dissociazione, insieme alle conseguenti ricombinazioni e riassociazioni. Non essendo in grado di risolvere il conflitto all'interno del proprio "Io", il paranoico proietta sul mondo la frammentazione della propria esperienza»,⁹ contrapponendo e fondendo alternativamente fantasie di sesso e di morte, come nel film di Elder.

Come sostiene Elder, «l'eccitazione sessuale impedisce al corpo di sparire nell'abisso del non-essere», quando le eresie gnostiche, modello per la modernità, «divisero il dominio dell'interiore e dell'esteriore», privilegiando il primo.¹⁰ «Tale divisione comporta il tentativo di identificarsi con tutto ciò che è buono – o addirittura, lo sforzo ancora più primitivo di incorporare tutto ciò che è buono in se stessi – e lasciare tutto il male al di fuori. Buono è tutto ciò che valorizza l'essere – vale a dire l'Eros, il piacere e l'energia sessuali. D'altro canto, tutto ciò che è male proviene da Thanatos»; tuttavia, esso si può ritorcere sotto forma di violenza nei confronti di una vittima, divenuta un capro espiatorio erotico, permettendoci di ottenere ambedue i risultati, in una sorta di «paranoica identificazione errata che suppone l'origine del sé nell'altro.»¹¹ Pertanto, «la connessione tra analità ed aggressività»¹² ci aiuta a spiegare come in *Crack, dolore brutale* e

ovunque attorno a noi, nella pubblicità dei prodotti igienici, nella pornografia, nelle barzellette escatologiche, materia prima per i comici, possiamo trovare tracce del corpo che produce escrementi. Cosicché, diversi validi artisti si sono concentrati sul concepire e mostrare

un corpo contraddittorio, il corpo trasformato in spirito tramite l'energia sessuale. Pensare alla materia che si trasforma in spirito attraverso l'energia significa pensare al di là del dualismo di termini opposti che la nostra cultura ci ha fornito come strumenti per elaborare il pensiero intorno a questi temi – diadi di termini come «corpo» ed «anima», oppure «carne» e «spirito» Ciò comporta l'elaborazione di un nuovo paradigma per pensare noi stessi.¹³

Probabilmente lo stesso «paradigma postmoderno – che presuppone un'armonia di fondo tra natura e coscienza», radicata «in un modello di realtà che assomiglia molto alle credenze pre-moderne del Cristianesimo occidentale», interpretato dai «cineasti e gli artisti canadesi che hanno dato tanta importanza all'immagine fotografica» come il luogo dell'armonia tra i regni dell'interiore e dell'esteriore, quali Jack Chambers e Michael Snow.¹⁴

Sostenendo un diverso punto di vista, Elder accetta invece la posizione di Harold Bloom, che identifica lo Gnosticismo dualistico con la religione americana della «libertà avida di distruzione: libertà dalla natura, dal tempo, dalla storia, dalla comunità, dagli altri,»¹⁵ (s)corporata nella società dello spettacolo, la cui (auto-)distruttività, virtualmente identificata con il genere maschile in *Crack, dolore brutale*, è costantemente ostentata nei numerosi passaggi tratti da show televisivi e da film di serie B, dove un uomo viene picchiato da una donna, ed in molti casi riceve un calcio nelle parti basse – un'ansia di castrazione spesso posta in parallelo con la paura della decapitazione. D'altro canto, Elder non può negare il suo debito verso i maestri americani del cinema di avanguardia che rimangono legati allo stesso dualismo gnostico che è alla base dello svilupparsi del suo lavoro, e che non viene mai superato, per quanto sia spinto da un senso cristiano della bon-primordiale dell'ordine creato, anche se nessuna teodicea può far svanire l'orrore della storia. «L'orribile conflitto tra il corpo smembrato, il corpo della vergogna e del disgusto – oppure addirittura come negli scritti di Artaud, il corpo degli escrementi – ed il corpo gnostico (cioè il corpo della *gnosi*) è un elemento fondamentale dei film di Stan Bra-

khage e Carolee Schneemann – nei loro film come nei miei». ¹⁶ Il modello alchemico de *Il libro di tutti i morti* richiede, come quello di Artaud, una «trasformazione del corpo», che viene poi realizzata in *Crack, dolore brutale* come «un evento che si può realizzare scatenando atti di “crudeltà” sul corpo tali da liberare vulcaniche energie trasformatrici, in grado di mutare la nostra dimensione carnale in un “corpo senza organi”, cioè in un non-corpo». ¹⁷

Artaud vagheggia un corpo stimolato elettricamente, e lamenta i momenti in cui la carne perde la sua carica elettrica e non può più sentire l'attività del pensiero nelle spire dei propri nervi. Per Artaud hanno valore solo quei momenti in cui carne e materia si tramutano in energia per via alchemica. Egli afferma che il suo scopo fondamentale è quello di formare un nuovo corpo, un corpo redento, il corpo spiritualizzato dall'energia. Anela a diventare un angelo fatto di carne. ¹⁸

Non è casuale che il film che apre la regione «Paradiso» ne *Il libro di tutti i morti* è intitolato *Angeli di carne*, come se Elder, di nuovo come Artaud, «vedesse lo scopo della sua vita nella formazione di un corpo angelico», «carne che è diventata comprensione immediata», «rapida come il fulmine», ¹⁹ poiché, citando Artaud, «l'eccitazione della carne coincide con la più sublime sostanza della mente.» ²⁰ È questo il senso della canzone di Fred Astaire *Heaven* alla fine del film *Crack, dolore brutale*, inserita insieme ad una vera e propria inondazione di primi piani di seni e natiche:

Heaven, I'm in Heaven,/ and my heart beats so that I can hardly speak; And I seem to find the happiness I seek/ When we're out together dancing cheek to cheek.

Cielo, io sto in Cielo,/e il mio cuore batte fino a impedirmi di parlare;/e mi sembra di aver trovato la felicità che cercavo/Quando balliamo insieme guancia a guancia.

Seguendo Artaud, Elder punta a insegnare all'uomo

a danzare ancora una volta alla rovescia
come nel delirio delle sale da ballo
e che quel dentro che appare al di fuori
può essere il vero lato esteriore. ²¹

Le ballerine topless e altre immagini di cattivo gusto del corpo, tipiche dell'Occidente moderno, immerse in barbarici brani di hard rock, si accompagnano dunque ad un movimento ondulatorio che viene trasmesso sulla superficie dello schermo, al ritmo di musiche mediorientali. Il rullare dei tamburi spinge avanti una troupe di danza carnatica, folle africane giubilanti, una scuola di dervisci che ruotano rapidamente, unendosi a danzatrici del ventre, in una festa di corpi umani dove l'umanità si accomuna, scambiandosi un dono universale. «Perché il ritmo si rivela sempre allo stesso tempo come un qualcosa che è al di là di noi, e al quale ci abbandoniamo, e come un qualcosa che appartiene al nostro essere più profondo. Pensare attraverso il ritmo dunque rivela la mutualità del sé e dell'Altro» ²² in un'organicità dinamica e giocosa che non è più quella della funzione statica e utilitaristica che serve solo alla propria conservazione. Così, come nell'interpretazione cristiana che di Blake fa Northrop Frye,

la carne diviene una; tutta la carne è la stessa carne – si fa unica attraverso la reciprocità dei sensi, vale a dire, attraverso quella sensibilità che è completamente anonima, e quindi comune, insita in tutti gli esseri umani. Tanto più le opere d'arte si dirigono verso la carne, tanto più si avvicinano ad un qualcosa che è comune a tutti, qualcosa che viene prima del sé. L'auto-espressione riguarda ciò che separa un individuo dall'altro; e facendosi strada attraverso la carne giunge ad una divinità che tutto unisce in un'universalità anonima. ²³

Questo ininterrotto tessuto di umanità sembra venga indossato come un abito di carne portato dalla figura femminile danzante che

gradualmente occupa lo schermo man mano che *Crack, dolore brutale* si avvia verso il culmine, dimostrando ciò che Elder vuol significare per irruzione del reale nella percezione come una forma di pensiero autentico, che contrasta gli sforzi della volontà di imporsi sull'esperienza come «sensazioni elettriche di flusso/influsso». ²⁴ Perché, per quanto sconcertante sia questa percezione immediata a causa della violenza del flusso elementale, oppure dello stesso contenuto esplicito, allo stesso tempo impartisce un insegnamento di carità, dal momento che riceviamo incondizionatamente il dono che viene offerto, sia esso anche una serie di relitti, apparentemente insignificanti, provenienti dal pozzo nero della cultura di massa del ciberspazio. Dal punto di vista della fragilità, della vulnerabilità e dell'imprevedibile, pensare attraverso il ritmo è così una forma di *pensiero debole*, come lo intende Gianni Vattimo, e ha bisogno di un cinema umile, un *cinema povero*, un'espressione modellata secondo l'*arte povera*, espressione che Elder preferisce a quella di «cinema sperimentale», troppo immersa in quella metafisica della soggettività alla quale egli cerca di reagire. ²⁵

Nel suo progetto di ispirazione chenetica, consistente nell'usare «ogni mezzo estremo per ristabilire la connessione con i nostri corpi» ²⁶, considerato che non c'è Incarnazione senza Passione, Elder fa uso di modelli tratti dalla mitologia occidentale, come nella critica letteraria di Northrop Frye. *Crack, dolore brutale* indica chiaramente la sua funzione di sostegno sia a *Il libro della Lode* che a *Il libro di tutti i morti*, poiché, secondo Frye «l'eroe o l'eroina scendono in un mondo labirintico e oscuro fatto di caverne e ombre, che rappresenta anche le viscere e il ventre di un mostro terrestre, oppure il grembo della terra madre, oppure ambedue», come nel film di Elder, dove quest'ultimo aspetto alla fine prevale sul primo. «Una forma costante della ricerca del drago, che diviene simbolo di morte e rinascita, è una discesa attraverso la sua bocca aperta, dentro il ventre e ritorno, un tema che appare nella storia biblica di Giona e che più tardi viene usato per la discesa di Gesù all'Inferno». Per di più, «l'universo mitologico è, in uno dei suoi aspetti, un corpo gigantesco o macrocosmico, che contiene numerose analogie con il corpo umano. ... Al fondo di questo

mondo macrocosmico si trovano gli organi di riproduzione e di evacuazione degli escrementi, che sono sottolineati in maniera direttamente proporzionale al divenire demoniaco di questa parte dell'universo mitico». Ed è per questo che le natiche riempiono letteralmente lo schermo alla fine di questo «racconto della discesa, dove si entra in un mondo sotterraneo che mostra le origini dell'assurdità e della follia umana», che sono sempre state collocate dalla satira nelle regioni addominali, «come dimostra l'etimologia delle parole ipocondria e isteria. *I viaggi di Gulliver* ci rammenta che in questo mondo sotterraneo si incontrano sempre esseri piccolissimi o giganteschi», ²⁷ come la seminuda «Courtesy Lady alta 70 piedi» che terrorizza una città in una parodia dei film di fantascienza degli anni '50 nel primo rullo, e che anticipa i primi piani di una esotica danzatrice del ventre che appare verso la fine, dove l'ombra del danzatore protagonista rimpicciolisce mentre segue felice il suo ritmo. Il fatto di unirsi alla danza del ventre era stato senza dubbio facilitato dalle grasse risate generate dall'accostamento di una danza licenziosa attorno al palo con un'innocente canzoncina, accostamento anticipato nel secondo rullo dalla interpolazione di queste immagini con un filmato originale di una classe di ballerini dilettanti al ritmo tranquillizzante di *Rhum and Coca-Cola*.

Perché se è vero che, «non appena l'eroe -oppure l'eroina- entra nel labirinto del mondo sotterraneo, il sentimento prevalente è il terrore o la meraviglia acritica», «ad un certo punto, forse quando la tensione ... diventa insopportabile, può nascere una rivolta della mente, viene riacquistato un certo distacco, la cui tipica espressione è il riso. L'ambiguità dell'oracolo diventa l'ambiguità dell'intelligenza, un qualcosa che si indirizza verso la comprensione verbale che libera la mente. Questo punto di passaggio è segnato anche da modificazioni di genere, dal tragico al comico o al satirico,» come nei misteri di Demetra a Eleusi, dove «gli scherzi osceni e le battute della servetta Iambe e della vecchia balia Baubo riescono finalmente a farla sorridere» – con una danza del ventre da parte di quest'ultima. Nella stessa maniera in cui, «secondo Plutarco, quelli che scendono nella grotta oscura dell'oracolo di

Trofonio possono, dopo tre giorni, recuperare il potere delle risa»²⁸ così lo spettatore dei film di Elder può crollare dopo tanto profondo dolore: il dolore di aver fatto l'esperienza della Rete come un ricordo demoniaco che «conduce alla conoscenza delle viscere più oscure del mondo, la visione dell'assurdo, la comprensione che solo la morte è certa, e che niente prima o dopo la morte ha significato... Ma sebbene in un mondo di morte nulla sia più assurdo della vita; la vita rappresenta la contro-assurdità, che alla fine sconfigge la morte» trovando «la propria identità nel corpo del dio o degli dei che contiene l'universo,»²⁹ sia egli il Krishna danzante a cui si riferisce Frye, o il Cristo eucaristico che Elder sembra invece avere in mente, oppure addirittura la raggiante Persefone che si manifesta uscendo fuori dall'Ade.

Pertanto, «quando è la ricerca della saggezza il fine della discesa nel mondo sotterraneo, si tratta sempre di una saggezza legata in un modo o nell'altro all'ansia della morte, accompagnata dal desiderio di conoscere ciò che si trova al di là. Tale sapienza di solito viene trasmessa tramite detti oscuri, e verso la fine del viaggio abbondano indovinelli, enigmi, codici ed enunciazioni di oracoli»; e così è «in un'atmosfera da commedia» che l'incantesimo si scioglie attraverso «una spiegazione del mistero».³⁰ Sembra appropriato che, dopo una sequenza sottilmente ironica e parodistica, gli anagrammi incomprensibili che hanno circolato durante tutto il film si chiariscano con l'apparizione di una famosa palindrome: *in gyrum imus noctes et consumimur igni*. Questa frase latina che appartiene al processo alchemico della *nigredo*, e che significa «di notte scendiamo nei gironi infernali e siamo consumati dal fuoco», era già stata utilizzata da Debord per il titolo di uno dei suoi ultimi film, e sembra fare riferimento alla frustrazione senza fine del desiderio che si ripete nella società dei consumi, e che rende ogni ribellione una fatica di Sisifo. In un contesto così pessimistico, quale quello del cerchio infernale del fuoco del desiderio, la palindrome evoca l'ouroboros, il serpente che si morde la coda, simbolo ermetico dell'Universo. Ma la fine di *Crack, dolore brutale* ci mostra l'altro suo aspetto, in questo caso positivo: la «contro assurdità», implicita nella metafora visuale/verbale del film che gira attorno ad una

bobina, come il filo di Arianna, per guidarci fuori dal labirinto dei media elettronici, attraverso la pura e semplice fisicità ritmica del movimento circolare, inteso come il messaggio insito nello stesso mezzo cinematografico. Per dirla con le parole di Northrop Frye, «in alchimia l'ouroboros significa sia *materia prima* che *lapis*; vale a dire ambedue i principi, di inizio e fine, qualunque sia stato il processo che gli alchimisti stessero cercando di realizzare. Come tutte le immagini di questo tipo, è di natura binaria; appartiene a due contesti, e l'uno è l'opposto del altro».³¹ In questa comprensione ermetica dell'uso ambiguo, da parte di Bruce Elder, di immagini degradate del corpo, il *détournement* si trasforma in *retournement*: la *metanoia* diviene la conversione del proprio autentico sé senza io, seguendo «l'idea alchemica che la distruzione del sé (*mortificatio*) costituisce una tappa del viaggio verso la redenzione».³² Non si tratta, quindi, di una perdita, bensì di una liberazione che si realizza nell'essere divorati dal fuoco, se serve per purificarci dalle scorie del nostro sé più infimo, lasciando solo il fuoco come termine di identificazione, quale nostra vera natura, vale a dire l'energia luminosa che muove le immagini sullo schermo cinematografico come carne risorta del mondo, dissipando, allo stesso tempo, le ombre illusorie distese dallo spettacolo tecnologico nell'occhio virtuale della mente.

(Traduzione di Carlo Coen)

Bibliografia

- A. Artaud, *To Have Done With the Judgment of God*, in *Watchfiends and Rack Screams: Works from the Final Period by Antonin Artaud*, a cura di C. Eshleman e B. Bador, Exact Change, Boston 1995.
- , «Situation of the Flesh», in *Selected Writings*, a cura di S. Sontag, trad. H. Weaver, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1988.
- A. Bisaccia, Antonio, «La pellicola nel corpo. Intervista a Bruce Elder, regista che usa la computer grafica per creare una nuova bellezza, con suoni frattali e colori», *Il Manifesto*, 26 novembre 1994, pp. 24-25.
- H. Bloom, *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation*, Simon and Schuster, New York 1992.
- R. Bruce Elder, *A Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1997.
- , «Crack, Brutal, Grief» – programma di sala pubblicato in occasione della prima proiezione a Toronto *Cinematheque Ontario*, Autunno 2000.
- , «Fascinated by the Web? How to get over it...», inedito.
- , *Harmony and Dissent. Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2008, p. 314.
- , *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1988
- , «The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception», in A. Egoyan & I. Balfour, *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Alphabet City/MIT Press, Cambridge MA & London 2003.
- , *Violence and the Cinematic in Artistic Revolt in the Early Twentieth Century Art*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, in corso di pubblicazione.
- Interior N.Y. subway, 14th St. to 42nd St.* – Prod.: American Mutoscope and Biograph Company – Dir. of Phot.: G. W. «Billy» Bitzer 1905.
- N. Frye, «The Ouroboros», in *Ethos* 1, summer 1983.
- , *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, in J. Adamson & J. Wilson, eds., *Collected Works of Northrop Frye*, Vol. 18, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 2006.
- C. Roy, «The Redemptive Translation of Cyberspace Trash in Bruce Elder's Film *Crack, Brutal, Grief*», in www.helsinki.fi/carhu.

Note

- ¹ A. Bisaccia, «La pellicola nel corpo. Intervista a Bruce Elder, regista che usa la computer grafica per creare una nuova bellezza, con suoni frattali e colori», *Il Manifesto*, 26 novembre 1994, pp. 24-25.
- ² Elder, citazione tratta dal programma di sala pubblicato in occasione della prima proiezione a Toronto di *Crack, Brutal, Grief* in *Cinematheque Ontario*, Autunno 2000, p. 39.
- ³ Il titolo proviene dal libro degli Inni della Chiesa Presbiteriana canadese, frequentata da Elder nei suoi primi anni di vita. Cfr. C. Roy, «The Redemptive Translation of Cyberspace Trash in Bruce Elder's Film *Crack, Brutal, Grief*», in www.helsinki.fi/carhu.
- ⁴ *Interior N.Y. subway, 14th St. to 42nd St.*, fotografato da G. W. «Billy» Bitzer, un direttore della fotografia per molti film di D. W. Griffith. Questo film, disponibile sul sito web della American Memory, è stato prodotto e distribuito dalla American Mutoscope and Biograph Company nel 1905, e fa parte della collana «Paper Prints» della Library of Congress. L'autore deve questa informazione ad un messaggio e-mail di Elder del 6 gennaio del 2008, che contiene anche indicazioni importanti sul ruolo delle idee di Frye nel suo lavoro.
- ⁵ R. Bruce Elder, «Fascinated by the Web? How to get over it...», inedito.
- ⁶ R. Bruce Elder, *A Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1997, p. 6.
- ⁷ *Ibidem*, p. 211.
- ⁸ R. Bruce Elder, *Violence and the Cinematic in Artistic Revolt in the Early Twentieth Century Art*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, in corso di pubblicazione.
- ⁹ R. Bruce Elder, *A Body of Vision*, loc. cit., p. 227.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 211.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 227.
- ¹² *Ibidem*, p. 226.
- ¹³ *Ibidem*, p. 227.
- ¹⁴ R. Bruce Elder, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1988, pp. 30-31.
- ¹⁵ Harold Bloom, *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation*, Simon and Schuster, New York 1992, p. 49, citato da Bruce Elder, *A Body of Vision*, cit., p. 195.
- ¹⁶ Elder, *A Body of Vision*, cit., p. 233.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 210.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 230.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 230.
- ²⁰ A. Artaud, «Situation of the Flesh», in *Selected Writings*, a cura di S. Sontag, Trad. H. Weaver, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1988, pp. 110-111, cit. in *ibidem*, p. 230.

²¹ *To Have Done With the Judgment of God*, in *Watchfiends and Rack Screams: Works from the Final Period by Antonin Artaud*, a cura di C. Eshleman e B. Bador, Exact Change, Boston 1995, p. 307, cit. in *ibidem*, p. 231.

²² *Ibidem*, p. 463.

²³ *Ibidem*, pp. 476-477.

²⁴ Elder, «The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception», in Atom Egoyan & Ian Balfour, *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Alphabet City/MIT Press, Cambridge MA & London 2003, p. 449.

²⁵ Cit., p. 466.

²⁶ Elder, «Fascinated by the Web? How to get over it...»

²⁷ *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, in Joseph Adamson & Jean Wilson, eds., *Collected Works of Northrop Frye*, Vol. 18, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 2006, pp. 79-80.

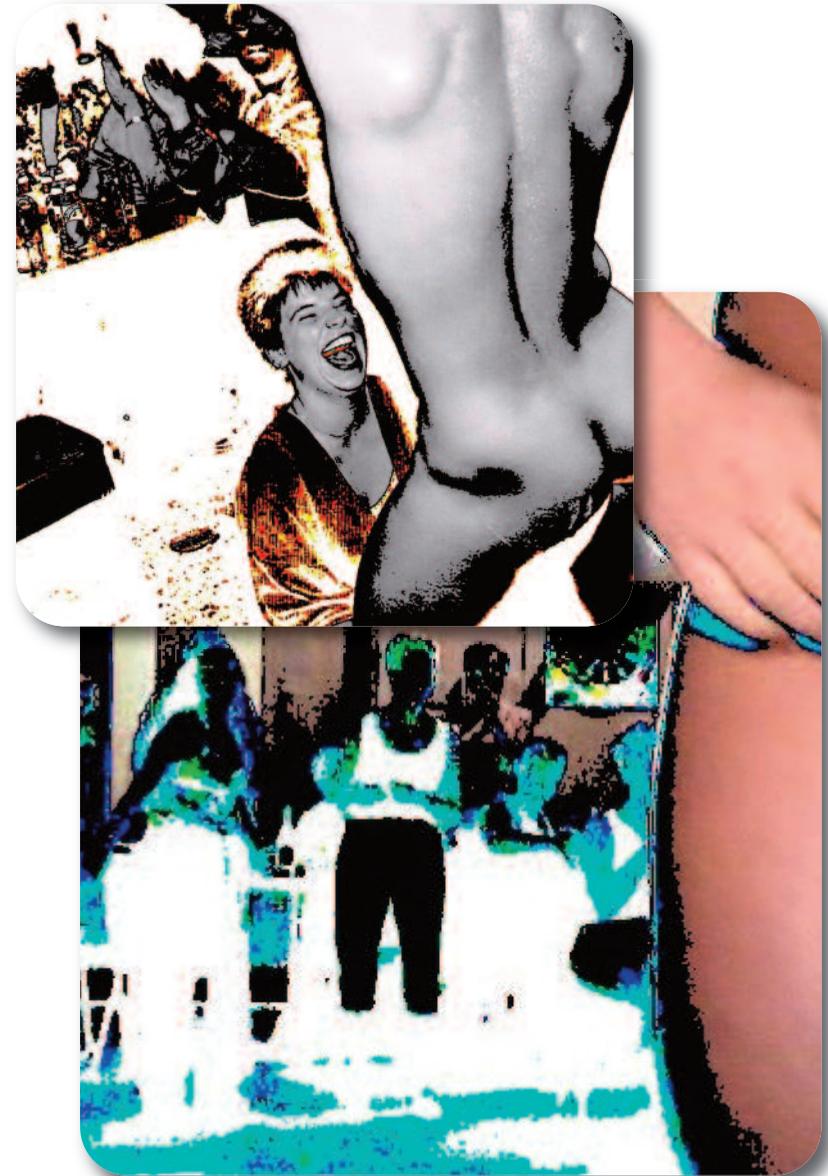
²⁸ *Ibidem*, p. 85.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

³⁰ *Ibidem*, p. 81.

³¹ «The Ouroboros», da *Ethos* 1 (Summer 1983), in *ibidem*, p. 288.

³² R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent. Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2008, p. 314.



The Young Prince (2007)

Bibliografia

A cura di Kathryn Elder

Dichiarazioni e interviste:

1978

Elder, R. Bruce. «Bruce Elder.» Katz, John Stuart., ed. *Autobiography: Film/Video/Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1 Nov.-7 Dec., 1978: 43.

1983

Elder, R. Bruce. «The Canadian Avant-Garde.» *Canadian Images: A Festival of Canadian Film*. Peterborough ON: Canadian Images 17-20 Mar. 1983: 27-29. [*Sweet, 1857*]

1984

Elder, R. Bruce. «The Cinema We Need.» *Canadian Forum* 64, no. 746 (Feb. 1984): 32-35; rist. in Fetherling, Douglas, ed. *Documents in Canadian Film*. Peterborough ON: Broadview, 1988: 260-71; excerpt in *Spiral* [Pasadena] 8 (July 1986): 4-7 and *Image News* [Atlanta] (Oct.-Nov. 1986): 2.

—, «R. Bruce Elder: Artist's Statement.» Kerr, Richard, ed. *Canadian Film Artists: Personal Styles Traditions Influences*. Kitchener ON: Kitchener-Waterloo Art Gallery, Oct. 1983-Mar. 1984: 12. [*Illuminated*]

Jones, Kristina. «The Hands Behind the Camera: Interview with Bruce Elder.» *The Varsity* [University of Toronto] (29 Sept. 1984): 9. [*Illuminated, Lamentations*]

1985

Dorland, Michael. «Bruce Elder, *Lamentations* and Beyond: An Interview with Michael Dorland.» *Cinema Canada* 124 (Nov. 1985): 21-27.

Elder, R. Bruce. «A Vindication.» *Cinema Canada* 120-121 (July-Aug. 1985): 32-34; rist. in Fetherling, Douglas, ed. *Documents in Canadian Film*. Peterborough ON: Broadview, 1988: 301-15.

—, «*Lamentations*.» *Spiral* 5 (Oct. 1985): 51-57. [*Lamentatio*]

—, «Thoughts Remade Around Silence.» *Descant* 50 (Fall 1985): 167-78.

1986

Elder, R. Bruce. «Aesthetics, Nature and Avant-Garde Film.» *Descant* 17, no. 2 (Summer 1986): 135-59.

—, «Experiments: The Photographic Image.» Kiely, Michael Sean ed. *Northern Lights: A Programmer's Guide to the Festival of Festivals Retrospective*. Ottawa: Canadian Film Institute, 1986: 87-103. [*Illuminated, 1857*]

McLarty, Lianne. «Bruce Elder Interviewed.» *Spiral* 6 (Jan. 1986): 38-45. [1857, *Illuminated*, Art, Sweet, *Lamentations*, Breath, Barbara, Look, She]

1987

Elder, R. Bruce. «The Daring Wager of Canadian Art/A Dialogue of Doubts on Topics of Ontology.» Dompierre, Louise et al., eds. *Toronto: A Play of History*. Toronto: The Power Plant, 1 May-17 June, 1987: 96-99.

1988

Elder, R. Bruce. «State Intended: Some Thoughts Parallel to *The Book of All the Dead*.» *Bruce Elder*. New York: Anthology Film Archives, 5-20 Nov. 1988: 13-18.

1990

Shedden, Jim. «Interview with Bruce Elder.» *Millennium Film Journal* 22 (Winter-Spring 1989-1990): 98-115. [*The Book of All the Dead*]

1992

Elder, R. Bruce. «Letter to Dr. Henderson.» *Spleen* [Innis College] (Winter-Spring 1992): 7 pp. [*The Book of All the Dead*]; rist. con commenti del curatore «Driftworks, Pulseworks, Lightworks: The Letter to Dr. Henderson.» in Miller, James, ed. *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*. Waterloo On: Wilfrid Laurier University Press, 2004: 450-88.

1994

Bisaccia, Antonio. «La pellicola nel corpo: intervista a Bruce Elder.» *Il Manifesto* (26 Nov., 1994): 24-25.

1996

Bisaccia, Antonio. «R. Bruce Elder intervistato da Antonio Bisaccia: il cinema, la commedia la de-costruzione dell'immagine, l'epistemologia.» *Parol: Quaderni d'arte* 12 (Marzo, 1996): 64-76.

—, «Bruce Elder, cineasta canadese e teorico del cinema.» *Risk* (Marzo-Aprile, 1996): 36.

Elder, R. Bruce. «Avvicinarsi al cielo.» *Bruce Elder*. Trento: Festival Senza Titolo, 23 Luglio-3 Agosto 1996: 4pp. [*The Book of All the Dead*.]

2000

Elder, R. Bruce. «Millennium Survey: R. Bruce Elder.» *Millennium Film Journal* 35-36 (Fall 2000): 10-13.

2003

Bisaccia, Antonio. «Mister Elder: se la pellicola abita nella rete.» *Il Manifesto* (30 Agosto, 2003): 9-11. [Eros]

Gagnon, Vicky Chainey. «Algorithms and Chance: An Interview with R. Bruce Elder.» *Filmimprint* [Liaison of Independent Filmmakers of Toronto] 23, no. 2 (May 2003): 10-13. [Crack]

Koc, Aysegul. «Interview with R. Bruce Elder.» *CineAction!* 61 (Summer 2003): 34-39. [Eros, *The Book of Praise*]

2004

Elder, R. Bruce. «The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception.» Egoan, Atom and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge/Toronto: M.I.T./Alphabet City Media, 2004: 439-87.

2007

Wasserman, Anya. «The Sacred Light: In Conversation with Bruce Elder.» *Filmimprint* 27, no. 1 (Jan-Feb. 2007): 10-17. [Young, *The Book of Praise*]

Selezione di commenti, recensioni e note relativi ai film:

1976

Anthony, George. «Entertainment: *Lies My Father Told Me* Tops with Eight Awards.» *The Toronto Sun* (25 Oct. 1976): 23. [Barbara]

King, Gwen. «Ryerson Film Wins Award.» *The Ryersonian* [Ryerson Polytechnical Institute] (25? Oct. 1976): 1. [Barbara]

McLarty, James. «1976 Canadian Film Awards.» *Motion* 6, no. 1 (1976): 17-19. [Barbara]

1977

Birnie, Ian. «Independent Filmmaking in Ontario.» *Cinema Canada* 38-39 (June-July 1977): 47-48. [She]

Irwin, Joan. «The Canadian Film Awards on CTV.» *Cinema Canada* 33 (Dec.-Jan. 1976-1977): 42-43. [Barbara]

Lessard, Elaine. «Dance Explosion at AGO.» *Eye* [Ryerson Polytechnical Institute] (27 Oct. 1977): 19 [Unremitting]

Odom, Selma. «Film Notes: Cine Dance.» *Dance and Film*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 19 Oct.-24 Nov. 1977: 46. [Unremitting]

1978

Koller, George Csaba. «Le cinéma expérimental: Ontario.» Véronneau, Pierre, ed. *Les cinémas canadiens*. Paris/Montréal: Lherminier/Cinémathèque Québécoise, 1978: 61-64. [Barbara, *Breath*]

Nelson, Joyce. «Short Film Reviews: Unremitting Tenderness and Look! We Have Come Through!.» *Cinema Canada* 47 (June 1978): 41.

1979

«*Barbara Is a Vision of Loveliness*.» *Booklist* 1 (1979): 1585.

«*Barbara Is a Vision of Loveliness*», «*Breath/Light/Birth*», and «*Unremitting Tenderness*.» *Landers Film Reviews* (Sept.-Oct. 1979): 4, 5, 34.

Gee, Ken. «Artsevent Becomes Reality.» *The Spectator* [Hamilton ON] (26? Sept. 1979): s. p. [Art]

Quigley, Michael. «Film, Poetry Reading Sparks Mac's Artsevent.» *The Spectator* (29 Sept. 1979): 32. [Art]

Slack, Lyle. «Canadian Filmmakers Are Learning.» *The Spectator* [Hamilton ON] (29 Sept. 1979): 27. [Artsevent Film Panel]

1980

Corcoran, Lynn. «Program #13 (Part 1): R. Bruce Elder.» *The Frontier Buffalo: Media Study/Buffalo, 1979-1980*: 9. [Unremitting]

1981

«Backstage: Toronto Film Wins L.A. Award.» *The Globe and Mail* (14? Dec. 1981): s. p. [Art]

«The Canadian Independent Cinema: R. Bruce Elder.» *Canadian Film & Video*. [Media Study/Buffalo] (Fall 1981): s. p. [1857]

Feldman, Seth. «Film: The Path Not Taken.» *Canadian Forum* 61, no. 713 (Nov. 1981): 39-40. [Art]

Freedman, Adele. «Film Without a Title Rejected by Censor.» *The Globe and Mail* (26 Feb. 1981): 22. [Trace]

Gross, Linda. «Confronting Man's Mortality.» *Los Angeles Times* (22 June 1981): section VI, 2. [Art]

Huntington, Richard. «Media Study Opens Canadian Series.» *The Buffalo Courier Express* (18 Sept. 1981): n.pag. [1857]

Meisel, Myron. «Cinema: Critic's Choice: *The Art of Worldly Wisdom*.» *Los Angeles Reader* (19 June 1981): 21.

«Par Big Winner with L.A. Film Critics Association.» *Variety* (14 Dec. 1981): 15. [Art]

Simmons, D. L. «Where Is the Enemy?: Two Film Experiments.» [Pasadena] [1981]: s. p. [1857, Art]

Thomas, Kevin. «*Atlantic City* Named Best Film.» *Los Angeles Times* (14 Dec. 1981): s. p. [Art]

1982

Amis, Ric and Cyndra MacDowell. «Film & Video against Censorship.» *Parallogramme* 8, no. 1 (Oct.-Nov. 1982): 13-14. [Art]

«Canadian Images Accent on Women.» *Cinema Canada* 82 (Mar. 1982): 11. [Canadian Images Tribute]

Cartmell, Michael. «In a New Zone with Elder.» *The Silhouette* [McMaster University] (18 Nov. 1982): s. p. [Illuminated]

Doyle, Judith. «Freedom of Expression and Prior Restraint.» *Parallogramme* 7, no. 6 (Aug.-Sept. 1982): 11-12. [Art]

Elder, Kathryn. «Report from Toronto.» *Millennium Film Journal* 10-11 (Fall-Winter 1981-1982): 176-80. [Art, Barbara, 1857]

«Experimental Film: A Tribute to Bruce Elder.» *Canadian Images: A Festival of Canadian Film*. Peterborough: Canadian Images, 11-14 Mar. 1982: 30-31. [1857, Art, Sweet]

Feldman, Seth. «Making It: Business as [Un]usual.» *Cinema Canada* 81 (Feb. 1982): 22-23. [Art, 1857]

—, «The Programmers News and Blues: Grierson Film Seminar 1982.» *Cinema Canada* 88 (Sept. 1982): 27-28. [Art]

Mays, John Bentley. «Toronto Filmmaker Wins Award in L.A., Slap from Ontario.» *The Globe and Mail* (21 Jan. 1982): E3. [Art]

«Ontario Censors to Court.» *Cinema Canada* 84 (May 1982): 15. [Art]

«Zone Cinema Screens Mac Film Maker.» *The Silhouette* [McMaster University] (18 Feb. 1982): 9. [Permutations, She, 1857]

Zucker, Carole. «Bruce Elder's *1857(Fool's Gold)*: The Experience of Meaning.» *Ciné-Tracts* 17 (Summer-Fall 1982): 47-50.

1983

Ashworth, Cynthia. «Illuminated Elder.» *The New Edition* [New College, University of Toronto] (1 Mar. 1983): 14, 17. [Illuminated, Art]

Dale, Stephen. «Elder's Experiments.» *Now* [Toronto] (20-26 Jan. 1983): 9. [Illuminated]

Feldman, Seth. «*Illuminated Texts*.» *Cinema Canada* 92 (Jan. 1983): 45.

Fraser, Matthew. «Scenes from the Avant-Garde.» *The Globe and Mail* (2 July 1983): F2. [Art]

Gross, Linda. «An Illuminating Work from Canada.» *Los Angeles Times* (13 June 1983): sez. VI, 4. [Illuminated]

Siegal, Lois. «Notes on an Open Wound.» *Cinema Canada* 93 (Feb. 1983): s. p. [Art]

Testa, Bart. «Film Leaves a Trail of Devastated Viewers.» *The Globe and Mail* (21 Jan. 1983): E5. [Illuminated]

1984

«Elder in London for Screenings.» *Screen International* (12 May 1984): 246. [Illuminated]

Feldman, Seth. «The Silent Subject in English Canadian Film.» Wees, William C. and Michael Dorland, eds. *Words & Moving Images*. Montreal: Mediatext, 1984: 203-12; rist. in Feldman, Seth, ed. *Take Two*. Toronto: Irwin, 1984: 48-57. [Art, 1857, Illuminated]

Henley, Gail. «National Cinema: The Toronto Retrospective: The Courage & the Glory.» *Cinema Canada* 112 (Nov. 1984): 6-9. [Illuminated]

Kenny, Lorraine. «Provincial Censorship.» *Afterimage* [Rochester] 12, no. 4 (Nov. 1984): 4, 20. [Art]

McLarty, Lianne. M. «The Films of R. Bruce Elder: The Evolving Vision.» Feldman, Seth, ed. *Take Two*. Toronto: Irwin, 1984: 287-97. [Breath, She,

- Barbara, Look, Trace, Sweet, 1857, Art, Illuminated]
- Morris, Peter. «Elder, R. Bruce.» and «Illuminated Texts.» *The Film Companion*. Toronto: Irwin, 1984: 96-97, 151.
- Razutis, Al. «Regina VS. Ian McLachlan, Susan Ditta, Al Razutis, David Bierk.» *OP SIS: Canadian Journal of Avant-Garde and Political Cinema* 1, no. 1 (Spring 1984): 13-26. [Art]
- Testa, Bart. «Experimental Film: Its Past, Its Future.» *The Globe and Mail* (31 Aug. 1984): E3. [Illuminated]
- Tutt, John. «Texts: An Illuminating Artform.» *Imprint* [Kitchener-Waterloo] (22? Feb. 1984): s. p.
- Wees, William C. «Words and Images in the Poetry-Film.» Wees, William C. and Michael Dorland, eds. *Words and Moving Images*. Montreal: Mediatexte, 1984: 105-14. [1857]
- 1985**
- Corbeil, Carole. «Avant-Garde Filmmaker Laments the State of Man.» *The Globe and Mail* (10 Oct. 1985): D4.
- , «Filmmaker Focuses on Consciousness.» *The Globe and Mail* (7 Dec. 1985): D13.
- Dorland, Michael. «Bruce Elder's Lamentations.» *Cinema Canada* 124 (Nov. 1985): 28.
- Feldman, Seth. «Traveller in Time.» *Canadian Forum* 65, no. 752 (Oct. 1985): 40-42. [Lamentations]
- Hume, Christopher. «Ideas Reeled out at Experimental Film Fest.» *Toronto Star* (11 Jan. 1985): C8. [Funnel's Cache du Cinema Series]
- , «Scene and Heard: Elder's Epic.» *Toronto Star* (1 Aug. 1985): s. p. [Lamentations]
- , «Elder Aims To Recapture Our Lost Sense of Good.» *The Sunday Star* [Toronto] (29 Sept. 1985): G2. [Lamentations]
- Ladowsky, Ellen. «Bruce Elder Retro: Lamentations or Congratulations.» *Innis Herald* [University of Toronto] (Oct. 1985): 11; rist. in «Series Features 8-Hour Elder Film.» *Festival* [Toronto] (22 Nov.-16 Jan. 1985-1986): 16. [Art, 1857, Illuminated, Lamentations]
- Milton, Stephen. «Avant-Garde Filmmaker Bruce Elder Subject of Retrospective Series and Panel Discussion at AGO.» *Excalibur* [York University] (17 Oct. 1985): s. p. [Art, Illuminated]
- Russell, Katie. «Elder's Search for the Good.» *Now* (26 Sept.-2 Oct. 1985): 18. [Lamentations]
- Shedden, Jim. «The Wisdom of Elder's Art.» *The Varsity* (3 Oct. 1985): 9. [Look, Art, 1857, Illuminated, Lamentations]
- Sternberg, Barbara.. «On (Experimental) Film.» *Cinema Canada* 124 (Nov. 1985): 52. [Lamentations, Art, Illuminated]
- Testa, Bart. «So, What Did Elder Say?» *Cinema Canada* 120-121 (July-Aug. 1985): 27-29 [Lamentations, Illuminated]; rist. in Fetherling, Douglas, ed. *Documents in Canadian Film*. Peterborough ON: Broadview Press, 1988: 272-83.
- , «Classical Music in Avant-Garde Clothing.» *Cinema Canada* 124 (Nov. 1985): 25. [Lamentations]
- Wake, Janice. «Ryerson Artist Considers His Films Failures.» [Ryersonian] (? Oct. 1985): s. p. [Lamentations]
- 1986**
- Alisch, Torsten. «Wehklage der Liebe: Bruce Elder's 8-Stunden-Film.» *Der Ausschnitt* [Berlin] (17 May 1986): s. p. [Lamentations]
- Arroyo, Jose. «Best of the Reps.» *Montreal Mirror* (27 Feb.-20 Mar. 1986): 10. [Retrospective Cinémathèque Québécoise]
- Czernis, Loretta. «Elder: Artaud after Telsat.» *Canadian Journal of Political and Social Theory* 10, no. 1-2 (1986): 266-73 [Lamentations]; stralci in Kerr, Richard, ed. *Practices in Isolation: Canadian Avant-Garde Cinema*. Kitchener: Kitchener-Waterloo Art Gallery, 5-27 Apr. 1986: 12-13.
- , «Letter: The Real Elder.» *Cinema Canada* 129 (Apr. 1986): 20. [Lamentations]
- Kiely, John. «A "Worn-Out" World.» *Kitchener-Waterloo Record* (25 Apr. 1986): C4. [Art, Illuminated, Lamentations]
- MacDonald, Scott. «Fool's Gold.» *Afterimage* [Rochester] 13 (Mar. 1986): 19-20.
- Peary, Gerald. «Berlin Toasts Pool's "Pearl".» *The Globe and Mail* (27 Feb. 1986): C1. [Lamentations]
- Toushek, Gary. «Independent Filmmakers Find Friends at TVO.» *Broadcast Week* [The Globe and Mail] (30 Aug.-5 Sept. 1986): 10.
- «TVO Runs Show on New Film Directions.» *Cinema Canada* 129 (Apr. 1986): 57.
- Zero, Sam. «Letter: Elder's Errors.» *Cinema Canada* 129 (Apr. 1986): 20. [Lamentations]
- 1987**
- «Canadian To Discuss His Movies.» *El Paso Times* (15 May 1987): El Tempo, 17. [1857, She, Art]
- Clandfield, David. «Experimental Film.» *Canadian Film*. Toronto: Oxford University, 1987: 120-28. [Barbara, She, Unremitting, Look, Art, Illumina-

- ted, *Lamentations*]
- Knight, Deborah. «Exquisite Nostalgia.» *CineAction!* 11 (Dec. 1987): 32-34.
- Kroker, Arthur and Michael Dorland. «Panic Cinema: Sex in the Age of the Hyperreal.» *CineAction!* 10 (Sept. 1987): 2-5. [*Illuminated, Lamentations*]
- MacDonald Scott. «The Millennium after Twenty Years: An Interview with Howard Guttenplan.» *Millennium Film Journal* 16-17-18 (Fall 1986-1987): 8-24. [*Lamentations*]
- McNeice, Laurie. «Epistemological Cinema: R. Bruce Elder's *1857(Fool's Gold)*.» *Dialogue: Cinéma canadien et québécois Canadian and Quebec Cinema*. Veronneau, Pierre, Michael Dorland and Seth Feldman, eds. Montréal: Mediatexte/La Cinémathèque Québécoise, 1987: 232-39.
- Murphy, Jay. «Miami Wavelengths.» *The Independent* 10, no. 3 (Apr. 1987): 28-29. [*Art, Illuminated, 1857*]
- , «Miami Waves Experimental Media Festival.» *High Performance* (1987): s. p. [*Illuminated, 1857*]
- Perez, Guillermo. «The Films of Bruce Elder.» *Art Papers* [Atlanta] 2, no. 2 (Mar.-Apr.1987): 50-51. [*Art, Illuminated, She, 1857*]
- Roy, Christian. «Le cinéma contre la technique: R. Bruce Elder.» *Vice-Versa* 20 (Aug. 1987): 13-14. [*1857, Illuminated, Lamentations, Consolations*]
- Testa, Bart. «The Horrid Logic of History in Bruce Elder's Films.» *Scat* [Innis College, University of Toronto] (1987): 15-24. [*Illuminated, Look, Lamentations, 1857, Art*]
- 1988**
- Alaton, Salem . «Elder Works on Show in New York.» *The Globe and Mail* (19 Nov. 1988): C10. [Retrospective Anthology Film Archives]
- Bailey, Rebecca. «Canadian Cinema.» *Valley News* [Hanover NH] (5 Feb. 1988): 17. [*Illuminated*]
- Brakhage, Stan. «Some Words on the North.» *American Book Review* 10, no.2 (May-June 1988): s. p.
- Cugliari, Orsola Lina. «AGO Offers the Dead.» *Excalibur* (20 Oct. 1988): 14.
- Dargis, Manola. «Counter Currents: Sacks and the Single Girl.» *Village Voice* (6 Dec. 1988): 91. [*Illuminated, Lamentations, Consolations*]
- Everett-Green, Robert. «Major Cycle Ends on a Note of Sweetness.» *The Globe and Mail* (24 Oct. 1988): C9. [*Consolations*]
- «Films at SIIAS.» *Staten Island Register* (17 Nov. 1988): n.pag. [*Lamentations*]
- Gardner, Nora. «Stan Brakhage/Bruce Elder Lectures.» *Splice* [Saskatchewan Filmpool] 7, no. 4 (Spring-Summer 1988): 7-10. [*Art, 1857, Illuminated*]
- Halajian, Jennie. «Elder's New Movie Epic.» *The Varsity* (24 Oct. 1988): 9. [*Consolations*]
- Mason, M.S. «Elder Wisdom.» *Boulder Daily Camera* (11 Nov. 1988): s. p. [*Consolations*]
- «Northern Visions.» *Now* (9-15 June 1988): s. p. [*Consolations*]
- «On the Isle.» *NY Daily News* (18 Nov. 1988): s. p. [*Lamentations*]
- Pratt, Pamela. «On Necessity: An Interview with Jonas Mekas.» *New York Native* (21 Nov. 1988): 26-28. [Retrospective Anthology Film Archives]
- Russo, Philip. «Institute to Screen 8-Hour Cinematic Epic.» *Staten Island Advance* (18 Nov. 1988): n.pag. [*Lamentations*]
- So, Christine. «*Illuminated Texts* Probes Essence of the Mind.» *The Dartmouth* [Hanover NH] (8 Feb. 1988): 12-13.
- Sternberg, Barbara. «On (Experimental) Film.» *Cinema Canada* 150 (Mar. 1988): 74. [*Consolations, Lamentations*]
- Testa, Bart. «*The Book of All the Dead*.» Joanasson, Catherine and Jim Shedden, eds. *Recent Work from the Canadian Avant-Garde*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1988: 1-7; rist. in Bruce Elder. New York: Anthology Film Archives, 5-20 Nov.1988: 3-12.
- «Views of Canadian Cinema: Lowes.» *Valley News* [Hanover NH] (5 Feb.1988): 17. [*Illuminated*]
- 1989**
- Falsetto, Mario. «Recent Films from Canada.» *International Experimental Film Congress* Toronto: Art Gallery of Ontario, 28 May-4 June 1989: 68-70. [*Lamentations*]
- Knode, Helen. «Film Pick of the Week: *Consolations (Love Is an Art of Time)*.» *LA Weekly* (? Apr. 1989): 63.
- Testa, Bart. «The Philosophical Landscape: *Illuminated Texts*.» *Spirit in the Landscape*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 28 Mar.-24 Apr., 1989: 49-59.
- 1990**
- Hurley, John. E. «Choose from 3 Programs This Weekend.» *Staten Island Advance* (9 Nov. 1990): B2. [*Consolations*]
- Jull, Marilyn. «Bruce Elder's *Lamentations*.» *Millennium Film Journal* 22 (Winter-Spring 1989-1990): 88-96.
- Mekas, Jonas. «Movie Journal: *The Art of Worldly Wisdom*.» *Motion Picture* 3, no. 1-2 (1989-1990): 24.
- Murphy, Angela. «Jungle Odyssey Focus of Film.» *The Standard* [St. Catharines' ON] (25 May 1990): s. p. [*Lamentations*]
- 1991**
- Adilman, Sid. «Film Board Screening Canadian Movies.» *Toronto Star* (3 Oct.

1991): B7. [*Flesh Angels*].
 Harris, Christopher. «Film Festival to Showcase Record Number of Canadians.» *The Globe and Mail* (24 July 1991): C1.
 Toluoso, Susan. «An Experimental Film in the Flesh.» *Playback* (2 Sept. 1991): 29. [*Flesh*]

1992

Adilman, Sid. «Film Festival Honors Distribution Centre.» *Toronto Star* (8 Sept. 1992): B8.
 Bailey, Cameron. «Elder Explores the Inferno to Forge *Azure Serene* Epic.» *Now* (20-26 Feb. 1992): 37.
 Brakhage, Stan. «Time... on dit: Bruce Elder's *Book of All the Dead*.» *Musicworks* 53 (Summer 1992): 50-54; rist. «Fire in the Mind.» in *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*. New Palz NY: Documentext, 2003: 111-20.
 Shedden, Jim. «In Person: Jordan, Schneemann and Elder.» *Art Gallery of Ontario News* 14, no. 2 (Feb. 1992): 6. [*Azure*]

1993

«La Selection de la Semaine: Festivals: Canadiens et experimentaux.» *Le Monde* (1 Apr. 1993): 31.
 Testa, Bart. «The Tasks of *Lamentations*.» *Recherches semiotiques/Semiotic Inquiry* 13, no. 1-2 (1993): 175-88.

1994

«[Best Avant-Garde Films].» Lombardi, Fred, comp. *The Variety Book of Movie Lists*. London: Hamlyn, 1994: 206-207. [*Lamentations, The Book of All the Dead*]
 Brakhage, Stan. «Time... on dit: *Exultations* of Bruce Elder.» *Musicworks* 58 (Spring 1994): 18-21; rist. in *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*. New Palz NY: Documentext, 2003: 121-27.
 «Filmmaker Bruce Elder at the *Broadway*.» *Broadway* [Hamilton ON] (Nov-Dec. 1994): 14. [*Exultations*]
 Testa, Bart. «*Exultations*.» *Northern Exposures: Recent Canadian Experimental Film*. Buffalo: CEPA Gallery and Albright-Knox Gallery, 29 Jan.-30 Apr. 1994: 8-10.

1995

«Il cinema sperimentale canadese in rassegna.» *La Repubblica* (20 Nov., 1995): 30.
 Testa, Bart. «Il cinema sperimentale canadese.» Trad. di Rita Casadio, in *In Ca-*

nada: rassegna di cinema sperimentale, a cura di Antonio Bisaccia e Cristina Bragaglia, Roma: Ente Dello Spettacolo, Nov.-Dic. 1995: 25-30, 34-37, 47-51. [*The Book of All the Dead, Permutations, Art, 1857*]

1996

Bisaccia, Antonio. «Cineritmi: polisinfonia d'autore: per un cinema epistemologico e per un'estetica della descrizione, tra plurilinguismo metalirico e tecnologia extra-modernista.» *Art Leader* [Maggio-Giugno 1996]: s. p.
 De Santi, Fabio. «Il cineasta canadese Bruce Elder arriva...» *L'Adige* (23 Luglio, 1996): 12.
 —, «Spettacoli: i morti del mitico Elder...» *Alto Adige* (23 Luglio, 1996): 43.
 Mast, Gerald and Bruce Kawin. «Emerging National Traditions: Canada.» *A Short History of the Movies*. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1996: 531-33. [*The Book of All the Dead*]
 Rizzoli, Elisabetta. «Essere e tempo: tutto scorre nel vissuto.» (Luglio 1996): s. p. [*The Book of All the Dead*]

1997

Bailey, Cameron. «Images a Giddy Gathering of Indie Artists: Rocking Titan.» *Now* (10-16 Apr. 1997): 47. [*The Book of All the Dead*]
 Goddard, Peter. «Elder and Roeg Return in Retrospective.» *Toronto Star* (18 Apr. 1997): C5.
 Howell, Peter. «Fantasy World.» *Toronto Star* (12 Dec. 1997): C1, C6. [*The Book of All the Dead*]
 Mainguy, Barbara. «The Festival That Rocks.» *The Independent* (July 1997): 18-19. [*The Book of All the Dead*]
 McSorley, Tom. «Bruce Elder.» in Wise, Wyndham, ed. «100 Great and Glorious Years of Canadian Cinema: The Sequel [100 Names...].» *Take One* 5, no. 15 (Spring 1997): 28.
 Testa, Bart. «*The Book of All the Dead*.» *Images Festival of Independent Film*. Toronto: Northern Vision, 10-19 Apr. 1997: 54.

1998

Straw, Will. «Canadian Cinema.» John Hill and Pamela Church Gibson, eds. *The Oxford Guide of Film Studies*. London: Oxford University, 1998: 423-26.

1999

Arpe, Malene. «Film Week: Films You Can Sink Your Teeth Into.» *Eye* (4 Feb. 1999): 26.
 Goddard, Peter. «Filmmaker Tries to Return Thought to Art.» *Toronto Star* (12 Feb. 1999): D6.

- Kashmere, Brett. «R. Bruce Elder: A Modern Cinema.» *Splice* (Fall 1999): 8-10. [*Illuminated, 1857*]; ristampa *Hi-Beam* www.hi-beam.net/hi-beam
- Lacey, Liam. «Not Your Typical Popular Filmmaker.» *The Globe and Mail* (13 Feb. 1999): C4.
- Leeder, David. «Poetry in Motion.» *McMaster Times* 15, no. 1 (Fall 1999): 22.
- Penalosa, Si Si. «Bruce Elder Gets the Attention He Deserves.» *Now* (11-17 Feb. 1999): 80. [*Crack*]
- Schneider, Eliana. «Rye Prof Honoured for Avant-Garde Films.» *The Ryersonian* (10 Feb. 1999): 13. [*Crack*]

2000

- Lacey, Liam. «The Thinking Man's Horror Flick.» *The Globe and Mail* (22 Nov. 2000): R5. [*Crack*]
- Poulin, Brock. «On Necessity: To Hell with Short Attention Spans: Bring a Pillow and Blanket to Film Cycle.» np. [Regina Winter 2000]: s. p. [*The Book of All the Dead*]

2001

- Davie, Douglas. «R. Bruce Elder.» Rist, Peter, ed. *Guide to the Cinema(s) of Canada*. Westport CT: Greenwood Press, 2001: 64-65.

2003

- Brakhage, Stan. «Space as Menace in Canadian Aesthetics.» *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*. New Palz NY: Documentext, 2003: 87-110. [*The Book of All the Dead, Art, 1857*]. (Un insieme di cinque colonne di *Musicworks* «Time on... dit»; i riferimenti ai film sono apparsi nei nn. 69, 71 e 72).
- Pevere, Geoff. «Elder's Eros Film Asks for Meditative Surrender.» *Toronto Star* (26 Feb. 2003): F2. [*Eros*]

2004

- Kashmere, Brett. «R. Bruce Elder: In the Realm of Mystery.» *Take One* 12, no. 45 (Mar.-June 2004): 36-39. [*The Book of Praise, Man, Crack, Eros*]
- Testa, Bart. «Dante and Cinema: Film Across a Chasm.» Iannucci, Amilcare A., ed. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto, 2004: 189-212 [*The Book of All the Dead*]; con alcune revisioni, rist. in Miller, James ed. *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgressions*. Waterloo: Wilfrid Laurier University, 2005: 367-93.
- Tulk, John. «Dante and Canadian Cinema.» Iannucci, Amilcare A., ed. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto, 2004: 176-88. [*Illuminated, The Book of All the Dead*]

2007

- Goddard, Peter. «Local Artists Make Mark on Awards.» *Toronto Star* (21 Mar. 2007): E3.
- Posner, Michael. «Eight Artists Prized for Their Work.» *The Globe and Mail* (21 Mar. 2007): R1, 3.
- Roy, Christian. «R. Bruce Elder.» *The Governor General's Awards in Visual and Media Arts 2007*. Ottawa: The Canada Council, 2007: 30-41.

2008

- Roy, Christian. «R. Bruce Elder's *The Book of All the Dead*.» *Bruce Elder*. Toronto: Image Arts Press, 2008: 8pp.

Proiezioni

A cura di Kathryn Elder

Retrospective

- 1985 - Art Gallery of Ontario, Toronto/Innis Film Society, University of Toronto
- 1986 - Cinémathèque Québécoise, Montreal
- 1988 - Art Gallery of Ontario/Innis Film Society
- Anthology Film Archives, New York
- 1995 - Anthology Film Archives [*The Book of All the Dead*]
- 1996 - Festival Senza Titolo, Trento, Italy [*The Book of All the Dead*]
- 1997 - Images Festival of Independent Film and Video, Toronto [*The Book of All the Dead*]
- 2000 - Antechamber, Regina SASK [*The Book of All the Dead*]
- 2002 - University of Western Ontario, London ON [*The Book of All the Dead*]
- 2008 - Cinematheque Ontario, Toronto [*The Book of All the Dead*]

Selezione di proiezioni

- 1976
Ontario Film Theatre, Toronto [«Canadian Film Award Winners» *Barbara*]
- 1977
Sydney Film Festival [*Barbara*]; Melbourne Film Festival [*Barbara*]; Art Gallery of Ontario [«Looking at Dance-Live, On Film, As Video» *Unremitting*]

1978

Funnel Experimental Film Theatre, Toronto [*She, Permutations*]; Montreal World Film Festival [*Look!*]; Art Gallery of Ontario [«Autobiography» *She*]; Ryerson Polytechnical Institute, Toronto [«Films on Dance» *Barbara, Look*]; Lansdowne Artists Collective, Toronto; Funnel Experimental Film Theatre [*Breath*]

1979

Funnel Experimental Film Theatre [*She, Permutations, Breath, Barbara, Unremitting, Look*]; Festival Internationale des Musiques Expérimentales, Bourges [Art]; Film London: Third International Avant-Garde Festival [*Barbara*]; Canada House UK [Art]; Chicago Filmmakers [*She*]; Southwestern Alternative Media Project, Houston [*She*]; McMaster University, Hamilton ON [«Artsevent» Art]; Millennium, New York [Art]; Ontario Film Theatre

1980

Frontier/Media Study/Buffalo [*Unremitting*]; Dundas Valley School of Art, Dundas ON; University College, University of Toronto [Art]; Oberhausen Film Festival [*Look*]; Festival Internationale des Musiques Expérimentales, Bourges; Melbourne Film Festival [*Look*]; Cinéma Parallèle, Montreal [Art]; San Francisco Cinematheque [Art]; Encounter Cinema, Los Angeles [Art]; Ryerson Student Union [Art]; Funnel Experimental Film Theatre [«Image and Titles in Avant-Garde Films» 1857]

1981

Museum of Modern Art, New York [«CineProbe» *Art, 1857*]; Funnel Experimental Film Theatre [*Art, Trace, Sweet, 1857*]; Festival of Poetry Film, McGill University, Montreal [1857]; Pasadena Film Forum [Art]; Pacific Film Archive [«Dance Film Festival» *Unremitting*]; Festival of Festivals, Toronto [*Look*]; Media Study/Buffalo [1857, *She, Permutations*]; Boston Film/Video Foundation [*Art, She*]; San Francisco Poetry Film Festival [1857]

1982

Rice University Media Center [Art]; Millennium [*She, Permutations, 1857*]; Film and Video Workshop, Irvington NY [*She, Permutations, 1857*]; Real Art Ways, Hartford CT [1857]; Zone Cinema, Hamilton ON [*She, Permutations, 1857*]; Canadian Images Film Festival, Peterborough ON [«Tribute to Bruce Elder» *Breath, She, Barbara, Permutations, Art*]; Forest City Gallery, London ON [*Breath, She, Permutations, Sweet, Trace, 1857*]; Gallery Stratford, Stratford ON; Metro Media, Vancouver BC [1857, *She, Per*

mutations, *Breath*]; UK - St. Martin's School of Art; Thamesdown Film Workshop; Arnolfini Gallery, [traveling program of Canadian films 1857]; Sackville Film Society/Struts Gallery, Sackville NB [*Art, 1857*]; Edmonton Public Library [«Film and the Independent Spirit» 1857]; Grierson Film Seminar [*Art*]; Zone Cinema [*Illuminated*]

1983

Arsenal, Berlin [«OKanada: Experimental Film» six programs curated by the filmmaker *She*]; Funnel Experimental Film Theatre [«Off the Rack: Communication Word/Image» *She*]; Cinéma Parallèle [*Illuminated*]; Funnel Experimental Film Theatre [*Illuminated*]; Innis Film Society [*Illuminated*]; Unit/Pitt, Vancouver [*Illuminated*]; Neutral Ground, Regina SASK [*Illuminated*]; Canadian Images Film Festival [«The Canadian Avant-Garde» nine programs curated by filmmaker 1857, *Sweet*]; Millennium [*Illuminated*]; Pasadena Film Forum [*Illuminated*]; Newspace, San Francisco [1857]; Zone Cinema [benefit screening *Illuminated*]; Simon Fraser University [«New Narrative Cinema and the Future of Film Theory» 1857, excerpt *Illuminated*]; Art Gallery of Ontario [«Has Anyone Here Seen Canada: Experimental Films» 1857]; Other Films, Toronto [*Illuminated*]; Harbourfront, Toronto [«Distinct Impressions» 1857]

1984

Struts Gallery [«Art and Language»]; Kitchener-Waterloo Art Gallery, Waterloo ON [«Canadian Film Artists: Personal Styles Traditions and Influences» *Illuminated*]; Arsenal [*Illuminated, Art, Permutations, She*]; London Filmmaker's Co-op and Canada House, UK [*Illuminated, Art, Permutations, She*]; National Film Theatre of Canada, Ottawa [«Canadian Experimental Film» 1857]; Festival of Festivals [«Experiments: The Photographic Image» twenty programs curated by filmmaker *Illuminated, 1857*]; Funnel Experimental Film Theatre [«A Commonwealth» *Art*]

1985

Funnel Experimental Film Theatre [«Cache du Cinema»]; Millennium [*Lamentations*]; Bloor Cinema, Toronto [«Toronto Film Now» *Lamentations*]

1986

Museum of Modern Art [«CineProbe» *Illuminated*]; Department of Film, York University, Toronto [*Lamentations*]; Kitchener-Waterloo Art Gallery [«Practices in Isolation» *Lamentations*]; Canada House UK [*Lamentations*]; Metropolis, Hamburg [*Lamentations*]; Arsenal [*Lamentations*]; High Museum, Atlanta [1857, *Illuminated*]; White Water Gallery, North Bay

ON; 5th Miami Waves Experimental Film Festival [*Art, 1857, She, Illuminated*]

1987

Millennium [«20th Anniversary Retrospective Programs» *Art*]; San Francisco Cinematheque [*Illuminated*]; Filmforum, Los Angeles [*Lamentations*]; Frontera Media Arts, El Paso [*Art, She*]; The Power Plant, Toronto [«Toronto: A Play of History» *Art*]; Rocky Mountain Film Center, Boulder CO [«Canadian Films» 1857]; Innis Film Society [«Autobiography in Film» *Art*]

1988

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover NH [*Illuminated*]; Innis Film Society [*Illuminated*]; Saskatchewan Filmpool/University of Regina [«Stan Brakhage/Bruce Elder Lectures» *Art, 1857, Illuminated*]; Learned Societies Annual Conference, Windsor [«Canadian Journal of Political and Social Theory Workshops Experimental Films»]; Images 88, Toronto [*Consolations, Part 3*]; National Gallery of Canada [«Avant-Garde Profiles» *Trace, Illuminated*]; Osnabruk Experimental Media Festival; Festival of Festivals [«Perspectives Canada» *Consolations, Part 3*]; Rocky Mountain Film Center [*Art, She, Consolations*]; Staten Island Institute of Arts and Sciences [*Lamentations*]

1989

San Francisco Cinematheque [*Lamentations*]; Filmforum [*Consolations*]; International Experimental Film Congress, Art Gallery of Ontario [«Recent Films From Canada» excerpt *Lamentations*]; Art Gallery of Ontario [«Spirit in the Landscape: The Philosophical Landscape» *Illuminated*]; Calgary Society of Independent Filmmakers [*Illuminated*]

1990

Niagara Artists' Centre, St. Catharines ON [*Lamentations*]; Anthology Film Archives [*Illuminated*]; Staten Island Institute of Arts and Sciences [*Consolations*]; Cinematheque Ontario [excerpt *Flesh*]; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid [«Moving Image Biennial» *Flesh*]

1991

Innis Film Society [*Consolations, Flesh, Newton*]; Festival of Festivals [*Flesh*]; John Spotton Cinema, Toronto [*Flesh*]; Mackenzie Art Gallery, Regina SASK [*Flesh*]; Anthology Film Archives [*Flesh, Newton*]; New Waves in Cinema, Toronto [*Permutations*]

1992

Art Gallery of Ontario/Innis Film Society [*Azure*]; Pacific Cinematheque, Vancouver [*Flesh, Newton*]; Boulder Avant-Garde Film Conference [*Azure*]; Festival of Festivals [*Art*]

1993

Art Gallery of Ontario [«AGO Film» excerpt *Flesh*]; Innis Film Society [*Illuminated*]; Centre Georges Pompidou, Paris [«Les Cinémas du Canada: Cinéma expérimental Bruce Elder» *She, Look, Art, Azure*]; Film Studies Association of Canada Annual Conference, Ottawa [*Exultations*]; Montage '93, Rochester [*Flesh*]; Rogers Television [«Independent Visions» excerpt *1857*]; Innis Film Society/Ryerson School of Film and Photography [*Exultations, Lamentations, Burying*]; San Francisco Cinematheque [*Exultations*]

1994

CEPA Gallery/Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; George Eastman House, Rochester [«Northern Exposures: Recent Canadian Experimental Films» *Exultations*]; Cinematheque Ontario [«Frames per Second» *Illuminated*]; Cinematheque Ontario [«Carte Blanche» *Resurrectus*]; Hamilton Artists Inc. [*Exultations*]

1995

Arsenal [*Exultations*]; Munich Filmmuseum [*Exultations*]; Cineteca, Bologna; Labirinto, Roma; Milano [«In Canada: cinema sperimentale» *Permutations, Art, 1857*]

1996

Cinematheque Ontario [«The Oh! Canada Project» *Art*]

1997

Art Gallery of Ontario [«Film Obsessions» *1857*]; Loop Collective [«Liquid Emulsion» *Permutations*]; Loop Collective [*Art, Barbara*]

1998

Innis Film Society [«Personal Visions in Film» *Resurrectus*]; Cinematheque Ontario [«The Independents» *Man*]; Anthology Film Archives [*Man*]; Anthology Film Archives [«First Light» *Lamentations, Consolations, Resurrectus*]

1999

Image Flesh and Thought: A Celebration of the Films and Writings of R. Bruce Elder, Ryerson University/Loop Collective [«Conversations: The Films of R. Bruce Elder and Stan Brakhage» *Breath, Art, Trace, 1857*, excerpt *Lamentations*; «Symposium» work-in-progress *Crack*]; Rocky Mountain Film Center [*Man*]

2000

Museum of Modern Art [«CineProbe» *Man*]; Loop Collective [«Creation» *Breath*]; Festival International Nouveau Cinéma Nouveaux Médias, Montreal [*Crack*]; Syracuse University [«Visiting Artist» *Crack*]; Anthology Film Archives [*Crack*]; Loop Collective/Ryerson University [*Breath, She, Barbara, Permutations, 1857, Sweet*, excerpt *Lamentations*]; Cinematheque Ontario [«Independents» *Crack*]

2001

Rocky Mountain Film Center [*Crack*]; San Francisco Cinematheque [*Crack*]; California Institute of the Arts [*Crack*]; Arsenal [*Crack*]; Le Fresnoy: Studio national des art contemporaines, Tourcoing, France [*Art, Burying*]

2002

Cinema Studies Student Union, University of Toronto [*Crack*]; Loop Collective [«Liquid Bodies» *Look*]; Liaison of Independent Filmmakers of Toronto [«An Evening with Bruce Elder» excerpt *Crack*]

2003

Cinematheque Ontario [«Independents» *Eros*]; Loop Collective [«Changing Light: Cage Film and Music» *Permutations*]; Loop Collective [«Illuminated Skein» excerpt *Newton*]; Experimental Film Today, Preston UK [*Eros*]; Cinémas Différents, Paris [*Eros*]; Academia di Belle Arti di Sassari, Sardinia [«Film and Media Arte» *Eros*]

2004

Department of Film, York University [*Eros*]; Anthology Film Archives [*Eros*]; Critical Mass Contemporary Art Project, Toronto [*1857*]; Cinematheque Ontario [«Independents» *Infunde*]; Wendy Michener Symposium, York University [«Experimental Traditions of Canadian Dance on Film» *Look*]

2005

Festival Cinémas des Différents de Paris [*Man, Crack, Eros*]

2006

Biennale d'échanges artistiques, UQAM/Ryerson University [«The Proliferation of Screens in Experimental Cinema» excerpt *Man*]; Winnipeg Cinematheque [*Crack*]; University Art Association of Canada Annual Conference, Halifax [*1857, Infunde*]

2007

National Gallery of Canada [«Governor-General's Awards in Visual and Media Arts» *1857, Infunde, Eros*]; Loop Collective/Ryerson University [«Lighthouse Series» *Eros*]; Cinematheque Ontario [«Tribute to R. Bruce Elder» *Young*]

2008

Pleasure Dome, Toronto [*Eros*]; Halifax Film Festival [*Young*]; Saw Gallery, Ottawa [«Available Light» *Crack*]; Arsenal [*Young*]; Anthology Film Archives [*Young*]

Filmografia di R. Bruce Elder*

... considerato un genio nei circoli esclusivi del cinema sperimentale. Gli intensi e polisemici film [di Elder] realizzati negli ultimi 25 anni armonizzano immagini cinematografiche, animazione, musica e testo, e affrontano i grandi problemi: la tecnologia, il corpo, Dio, la storia e la frammentazione della coscienza.

Liam Lacey

R. Bruce Elder non è solamente il più importante regista sperimentale canadese, è uno dei nostri più grandi artisti, pensatori, critici e registi, punto e basta.

Cinematheque Ontario

Il Libro della Lode – The Book of Praise – (1997-

Il giovane Principe – The Young Prince – 125 min. - 2007

(Con l'assistenza di Erika Loic, Alla Gadassic, Alja Odobasic e altri.)

Un mendicante si immagina seduto sul bordo di un *maelström*, mentre guarda dentro, nel vortice, osservando esseri, forme demoniache, fantasmi, animali, esseri umani – che prima si innalzano e poi cadono giù nel vortice. ... si accorge che tutti gli esseri hanno quelle particolari caratteristiche a causa del suo instabile stato mentale. Quello che si vede è fatto solo di immaginazione. Al di là, si stende il nulla.

Infunde Lumen Cordibus – 22 min. - 2004

(Musica di Colin Clark con l'assistenza di Josh Thorpe.)

Questo film è stato realizzato usando principi tratti dal lavoro di Stephen Wolfram sugli automi cellulari (Un nuovo tipo di scienza) per determinare il contenuto delle riprese, la loro durata e il tempo della loro apparizione. L'intera tavolozza di effetti e il loro sviluppo ritmico (dalle alternanze semplici con cui comincia il film, fino alle complesse strutture dinamiche delle

* Tutte le pellicole sono in 16 mm, con sonoro e colore (a meno che non venga indicato diversamente).

parti finali) è il risultato dei processi di calcolo che modellano gli eventi naturali. John Cage ci ha insegnato che l'arte deve imitare la natura nel suo modo di operare; io ho cercato di mettere a frutto questo insegnamento.

Eros e meraviglia - Eros and Wonder - 106 min. - 2003

(Sonoro di Greg Boa e Alex Geddie.)

«Un ibrido di tecniche analogiche e digitali nel quale le trasformazioni chimiche dell'immagine sono combinate con trasformazioni elettriche per produrre una fantasia di forme alchemiche dai colori vibranti che suggeriscono uno stato di meraviglia di natura erotica nei confronti di tutte le superfici del mondo.»

Cinematheque Ontario

Crack, dolore brutale - Crack, Brutal Grief - 122 min. - 2001

(Sonoro di Greg Boa.)

Internet è diventato un immenso cimitero che assorbe qualsiasi cosa, una bocca gigantesca che sta divorando e massacrando una civiltà che sta per implodere, distrutta dalla brutalità e dalla violenza, che hanno avvelenato la nostra anima. Ed è con questo triste mucchio di immagini viziose e ruvide, che dobbiamo lavorare, perché questo immaginario riflette la nostra condizione in maniera più vera di ogni altra.

The Book of All the Dead - Il libro di tutti i morti (1975-1994)*

Parte 1: Il sistema dell'Inferno di Dante

Respiro luce nascita - Breath Light Birth - 6 min. - b&n - 1975

Si tratta di trasformazioni video di materiale documentario su di una donna che sta partorendo, assistita dai membri di una comune religiosa. In questo evento oltremodo misterioso l'isolamento si contrappone al comunitario, e il macabro si confronta con il sacro.

L'arte della saggezza terrena - The Art of Worldly Wisdom - 55 min. - 1979

Premio dei critici di Los Angeles per il miglior film sperimentale.

«Esplorazione intensa e rivelatoria della psiche di una persona in crisi.»

Linda Gross

«Combina elaborate tecniche di split-screen e una colonna sonora a voci multiple per produrre un autoritratto che è allo stesso tempo satirico e commovente.»

Art Gallery of Ontario

1857, L'oro degli stolti - 1857, Fool's Gold - 25 min. - 1981

Premio del pubblico al Festival del Cinema di Poesia di Montreal.

Menzione Onorevole al Festival del Cinema di Poesia di San Francisco.

«Un atto di celebrazione... Elder produce - con la luce, con il colore e con il suono, con il movimento e con la quiete - il ritmo e l'energia ineludibili del mondo della natura.»

Carol Zucker

Testi miniati - Illuminated Texts - 180 min. - 1982

«Mozzafiato per le tecniche, rapsodico per la passione ed enciclopedico nel suo scopo, il film traccia la lunga caduta dell'uomo dal paradiso nella moderna barbarie.»

Art Gallery of Ontario

Lamentazioni: un monumento al mondo morto - Lamentations: A Monument to the Dead World

Parte I: Il sogno dell'ultimo storico - Part I: The Dream of the Last Historian - 195 min. - 1985

«Una meditazione che tratta lo stato della coscienza umana nel mondo postmoderno... un film veramente monumentale.»

Katie Russell

Ricordo di un dolce amore - Sweet Love Remembered - 14 min. - 1980

È ispirato dalle note di Freud, «Eros non mai scoperto le sue intenzioni in maniera più chiara che nel desiderio di rendere due cose una sola», e di Nietzsche, «che cosa deve aver sofferto questa gente, per essere diventata così bella.»

Lamentazioni: un monumento al mondo morto - Lamentations: A Monument to the Dead World

Parte II: Il calcolo sublime - Part 2 - The Sublime Calculation - 240 min. - 1985

«Trascende le forme convenzionali in una forma accessibile ed esaltante, in modo da cambiare, con ogni probabilità, la maniera in cui tutti noi vediamo un film.»

Robert Haller

Permutazioni e combinazioni - Permutations and Combinations - 8 min. - 1976

Un contenitore chiuso per elementi casuali. Insieme a *Lei è lontana - She Is Away* è un'opera che evidenzia alcune caratteristiche della forma materiale della quale è composto l'intero ciclo.

Parte 2: Consolazioni. (L'amore è un'arte del Tempo) - Part 2: Consolations (Love Is an Art of Time)

Parte 1: Gli Dei fuggitivi - The Fugitive Gods - 220 min. - 1988

Parte 2: La pianura illuminata - The Lighted Clearing - 220 min. - 1988

* I film sono elencati nell'ordine in cui vengono mostrati nel ciclo, e non in ordine cronologico.

Parte 3: Il corpo e il mondo - The body and the World - 240 min. - 1988

«Il film più filosofico di Elder... Connessioni sottilmente interconnesse... procedono in un regime contemplativo che sollecita la memoria dell'intero ciclo, in maniera più delicata.»

Bart Testa

«Elder è sulla strada giusta, l'unica strada giusta, ed il suo film, nonostante la sua lentezza esasperante, è armonioso, lucido ed emotivamente intenso.»

Helen Knode

Parte 3: Esultanza. (Nella luce del grande dono) - Part 3: Exultations. (In Light of the Great Giving)

Angeli di carne - Flesh Angels - 110 min. - 1990

«Una visione beatificante del paesaggio immaginario del paradiso, ispirato dalla poesia di Blake.»

Pacific Cinematheque

«La piu' recente tecnologia dell'immagine e l'uso assai insolito della matematica informatica, come i frattali e gli automi cellulari rimano... con la cosmologia medievale di Dante, ... un misto inebriante di alta tecnologia e di antichità che abbaglia gli occhi.»

Bart Testa

Guarda, siamo usciti! - Look! We Have Come Through! - 12 min. - b&n - 1978

«Una rivelazione del processo di montaggio... eseguita con incredibile accuratezza e precisione... L'interrelazione tra il corpo che si muove e la camera, che si muove anch'essa, cresce di intensità fino a raggiungere la drammaticità di una lotta.»

Joyce Nelson

Io e Newton - Newton and Me - 110 min. - 1990

Newton è stato il più grande mago della natura e un esperto di letteratura apocalittica, con una notevole educazione musicale e teologica. Credeva che i corpi fossero composti da «certi spiriti eterei o vapori». Uno è l'etere, «il succo nutritivo della Terra, o la sua sostanza primaria». La seconda sostanza, disseminata per mezzo della prima, è la luce.

Barbara è una visione di bellezza - Barbara Is A Vision of Loveliness - 8 min. - b&n - 1976

Canadian Film Award. Miglior film sperimentale.

La manipolazione ottica di tono, forma, linea e movimento crea una coreografia puramente cinematografica.

Azzurro Sereno: montagne, fiumi, mare e cielo - Azure Serene: Mountains,

Rivers, Sea and Sky - 95 min. - 1992

«Ispirato dalle poesie di Rainer Maria Rilke, Louis Zukofsky ed Ezra Pound... l'ultimo film di Elder è un collage ricchissimo dal punto di vista visivo, e un tentativo ironico di costruire una Divina Commedia per i tempi moderni.»

Jim Shedden

Lei è lontana - She Is Away - 13 min. - 1993

«Evoca la scienza attraverso la continuità ellittica e la solitudine attraverso la ripetizione di immagini archetipiche.»

Ian Birnie

Esultanza (Nella luce del grande dono) - Exultations (In Light of the Great Giving) - 90 min. - 1993

Si muove nella direzione della visione del tempo in cui il Cielo discende sulla Terra e rende la Terra un tutt'uno con il Cielo, ... quando il di fuori diventa come il di dentro e il di dentro come il di fuori, quando il maschile ed il femminile diventano uno e la stessa cosa, ... quando la fine ritorna all'inizio e l'inizio trova la sua completezza nella fine.

La sepoltura dei morti: dentro la luce - Burying the Dead: Into the Light - 90 min. - 1993

Il confronto con la Morte e la finitezza. La Morte anima il senso dell'intimità della vita, il cui fluire senza sosta diviene un pericolo per la stabilità delle cose.

Traccia - Trace - 1 min. - 1980

La memoria di una serata quasi perfetta.

Et Resurrectus Est - 135 min. - 1994

«Guardate, ecco, adesso vi faccio vedere un mistero. Non tutti dormiranno, ma tutti subiranno un cambiamento.»

(Traduzione di Carlo Coen)