

L'ANGELO DELLA STORIA DA BENJAMIN AD ANGHELOPOULOS (INSEGUENDO LA TERZA ALA)

Vincenzo Bonaccorsi¹

RIASSUNTO

Ci sono profonde affinità tra il pensiero di Benjamin e la poetica del regista greco Anghelopoulos; queste affinità sono analizzate con particolare riferimento al film *La polvere del tempo* in cui c'è l'immagine di un *angelo* che insegue "la terza ala", che è certamente in relazione con quella benjaminiana dell'*angelo della storia*. I temi della delusione per il fallimento del comunismo, della continua ricerca di una utopia possibile e della possibilità che la forza poetica della parola e dell'immagine si oppongano al destino che converte la speranza in disperazione, emergono in un confronto tra due grandi protagonisti della filosofia e dell'arte del '900.

Parole-chiave: Allegoria. Immagine. Memoria. Utopia. Speranza.

THE ANGEL OF HISTORY BY WALTER BENJAMIN AND THE ANGEL OF ANGELOPOULOS (THE THIRD WING)

ABSTRACT

*There are deep similarities between Benjamin's thought and the poetics of the Greek director Angelopoulos; these affinities are analyzed with particular reference to the film *The Dust of Time* in which there is an image of an angel pursuing "the third wing" which is certainly related to Benjamin's angel of history. The themes of disappointment at the failure of communism, the continuous search for a possible utopia and the possibility of poetic power of word and image to oppose the fate that turns hope into despair, emerge in the comparison between two protagonists in the philosophy and art of the twentieth century.*

Keywords: Allegory. Image. Memory. Utopia. Hope.

L'Angelo della Storia da Benjamin ad Anghelopoulos (Inseguendo la terza ala)²

¹ Professor in Firenze

² Dedico questo scritto alla memoria di Theodoros Anghelopoulos tragicamente scomparso ad Atene il 24 gennaio del 2012 mentre lavorava alla realizzazione del terzo film, dal titolo *L'altro mare*, che avrebbe completato la trilogia di cui *La polvere del tempo* era la seconda parte. È una perdita incalcolabile, se n'è andato un artista che ci ha regalato momenti di vera e alta poesia cinematografica nei quali le meditazioni più profonde sull'esistenza umana emergevano con la bellezza delle immagini; con la sua capacità di fondere riflessione e fantasia, impegno e arte, Anghelopoulos ci ha lasciato una testimonianza e un messaggio di speranza nelle possibilità di realizzazione umana del quale non possiamo che essergli grandemente riconoscenti.

Avvertenza: lo scritto che segue è stato pensato per persone che avessero già visto il film *La polvere del tempo*, che infatti è stato proiettato la sera prima del mio intervento nel Centro de Humanidades da UECE a Fortaleza.

Questo intervento è un'indagine sulle affinità tra il pensiero di Benjamin e l'arte del grande regista greco Theodoros Anghelopoulos, scomparso nel 2012. Nella prima parte si fa riferimento a quegli studi che già da tempo hanno usato concetti del filosofo tedesco, quali quello di allegoria, di immagine dialettica, di storia, come chiave interpretativa della poetica del regista e si approfondisce l'analisi degli elementi essenziali di questa poetica. Successivamente si propone una ricerca su affinità ancora più profonde sul piano della sensibilità e dell'immaginazione tra il filosofo e l'artista, ritrovando un'*aura* benjaminiana nelle immagini di Anghelopoulos, e rintracciando nella biografia di Benjamin e nei suoi scritti più intimi e poetici (tra cui quelli legati al rapporto con Asja Lacis), suggestioni che sembrano affiorare in particolare nel film *La polvere del tempo*. In questa, che è stata l'ultima opera del regista greco, la figura dell'*angelo* che insegue *la terza ala* è certamente in relazione con quella proposta nelle celebri *Tesi sulla storia*. In questa immagine, come è rappresentata nel film di Anghelopoulos, si condensano le domande che questo e altri film dell'autore, ci pongono senza giungere a una risposta: è possibile una nuova utopia? Di quale *terza ala* c'è bisogno per superare la delusione per il fallimento del comunismo? È possibile che la forza della parola poetica e dell'immaginazione realizzi una *nascita* in grado di opporsi al destino che converte la speranza in disperazione? L'urgenza di trovare risposte emerge, nel film *La polvere del tempo*, dalla presenza di una adolescente su cui grava il peso di catastrofi e sconfitte non sue, e dalla necessità di salvarla dal suo disperato vagabondaggio, così come nello *Sguardo di Ulisse*, altro capolavoro del regista greco, dalla necessità di recuperare la *capacità di immaginare* come unica salvezza di fronte alle rovine della Storia.

Quando ho visto per la prima volta il film di Theodoros Anghelopoulos *La polvere del tempo*, non avevo fatto caso alla figura che campeggiava sotto la foto dei quattro protagonisti nel manifesto che era all'ingresso del cinema, e neppure avevo visto il trailer in cui quella stessa figura appare alla fine a fare da sfondo al titolo del film. Ho vissuto dunque da spettatore la sorpresa provocata da quell'enigmatica scena al 31° minuto, quando il protagonista dopo un concitato dialogo con la moglie, nella hall dell'albergo in cui è avvenuta una strana incursione, sembra mosso da una forza che lo attrae in una stanza presidiata da un carabiniere e da cui escono tanti uomini della squadra scientifica; entra e si trova solo davanti a una specie di misterioso allestimento: una congerie di televisori fracassati fa da proscenio alla

figura chiara dell'angelo, che si staglia sul pavimento rosso, di spalle, con le ali spiegate e un braccio proteso verso una terza ala.

Il regista si abbassa come catturato da quella figura, come se lo riguardasse, e intanto lo spazio scenico si riempie, in crescendo, delle note travolgenti di *Ebbene andrò lontana* dalla Wally di Catalani, e il movimento della macchina da presa sposta verso l'alto il punto di vista, come a realizzare una sorta di apoteosi.

Per capire in che modo questa scena sorprendente si inserisca nella trama della narrazione dobbiamo aspettare che l'intreccio dei piani temporali ci conduca davanti a un campo di concentramento in Siberia dove una donna getta dei fogli al di là del filo spinato che chiude la prigione, e viene portata via mentre grida delle incomprensibili parole; e poi davanti a un posto di frontiera, quasi una terra di nessuno, dove un gruppo di emigranti che si lasciano alle spalle i luoghi del fallimento dell'utopia in cui hanno creduto, i territori di quello che è stato detto il "socialismo reale", ballano per festeggiare l'arrivo dell'anno nuovo, e mentre stanno come sospesi nel tempo e nello spazio, uno di loro, uno dei protagonisti della storia narrata, rievoca la poetessa, chiamata Anna, e i suoi versi gettati nella neve:

"Ti rammenti di Anna che buttava le sue poesie dal tetto della prigione? Ne ho trovata una il giorno dopo nella neve: «Mentre continuavamo a camminare attraverso il clamore della folla, ci sentivamo turbati dal profondo silenzio dell'angelo, abbassava le ali per toccare la terra e il fango, e gridava nei cieli: La sola utopia è la terza ala»".

Immerso nella visione io non sapevo se questi versi fossero una citazione dall'opera di qualche poeta più o meno noto o poetessa e non potevo soffermarmi a pensare quale fosse il senso della figura dell'angelo. Ho scoperto dopo che i versi sono dello stesso regista, e che proprio da questa sua poesia è nata l'idea del film, il quale ha avuto una lunga gestazione e per molto tempo, sin dal 2000, è stato annunciato con il titolo "La terza ala". Il fascino dei film di Anghelopoulos sta nel segno che ti porti dentro, finita la visione, della loro lentezza meditativa, il segno delle immagini-pensiero (*Denkbilder*: mi approprio del termine usato da Adorno a proposito di alcune delle più belle pagine di Benjamin) che ti costringono poi alla riflessione. E infatti è venuto dopo il pensiero che quell'angelo ne richiamasse un altro, a voi tutti ben noto, dalla diversa figura: "gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese [...] il viso rivolto al passato" e che "vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre

l'infranto" ma la bufera del progresso "lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo"³.

Mi sono dunque messo sulle tracce del possibile legame tra le immagini del regista greco e le parole del filosofo tedesco, e quindi non è stata una sorpresa, bensì una conferma, aver trovato che coloro i quali con più impegno hanno voluto analizzare il cinema di Anghelopoulos lo hanno fatto cercando proprio in Walter Benjamin, nelle sue concezioni, la chiave interpretativa necessaria.

Già nel 1978, quando la filmografia di Anghelopoulos si limitava a quattro titoli, tra i quali *O Thiasos* (La Recita) è quello che nel 1975 lo ha rivelato al festival di Cannes e lo ha imposto all'attenzione internazionale come grande autore, un critico italiano pubblicava una monografia in cui dopo aver fornito le notizie essenziali sul regista e sulla sua attività diceva: "abbiamo appena abbozzato il «Portrait of the artist as a Young Man» e subito ci rendiamo conto che vi si può leggere in filigrana la parabola dell'artista d'avanguardia nella società industriale preconizzata da Walter Benjamin"⁴, cioè l'artista in grado di realizzare una rivolta estetica che "strappi alla crosta della società «naturale» le tracce dei significati originari delle cose [...] riesumati e ristrutturati sotto quella forma *allegorica* che rimane l'unica rappresentazione possibile"⁵. Secondo Sergio Arecco, autore del testo da cui traggio le citazioni, Anghelopoulos avrebbe "applicato alla lettera – senza volerlo e senza saperlo, forse – il richiamo benjaminiano alla creazione di «figure» antinomiche da opporre ai feticci della civiltà dominante"⁶.

In studi di altri autori è la concezione della storia benjaminiana a essere messa a confronto con le realizzazioni del cineasta greco, e già nel film *L'eternità e un giorno* del 1998 Martin Beugnet e Marion Schmid, come dicono in uno studio dal suggestivo titolo *Proust at the movies*, hanno visto l'ombra dell'*Angelus Novus*⁷. Ma è

³ Walter Benjamin, *Angelus Novus*. Saggi e frammenti. Einaudi, Torino 1981, p. 80.

⁴ Sergio Arecco, *Thodoros Anghelopoulos*, La Nuova Italia, Firenze 1978 p. 27

⁵ Ivi p. 28

⁶ Ivi p. 31

⁷ "Acting as a counterpoint to the Proustian intuition of the redemptive power of art, Walter Benjamin's figure of the angel of history thus haunts films like Theo Angelopoulos's *Eternity and a day*", in Martine Beugnet, Marion Schmid, *Proust at the movies*, Ashgate Publishing, Ltd., 2004, p. 237.

Un altro interessante accostamento tra Benjamin e Anghelopoulos in Anne Rutherford, *Precarious boundaries: affect, mise-en-scène, and the senses in Theodoros Angelopoulos's Balkans epic*, in Richard Cándida Smith, *Text & Image: Art and the Performance of Memory*, Transaction Publishers, 2006 p. 75: "Any account of Angelopoulos's historical project must acknowledge this potential "dissolution" of the contemplative subject: in its affiliation with Benjamin's "mimetic innervation", Angelopoulos's work with the affective potential of the embodied sensory/material experiences of

Sylvie Rollet ad aver maggiormente approfondito questo tema, osservando innanzitutto l'identica prospettiva dalla parte dei "vinti dalla Storia" che accomuna il filosofo e il regista, per poi indagare il modo in cui viene realizzata nei film di quest'ultimo, l'"immagine dialettica" che è "apparizione" più che rappresentazione, in quanto manifestazione di un pensiero non positivista, immagine che arresta il flusso del tempo, e in cui si produce l'*attualità* del passato: "La costruzione filmica – dice la studiosa – fa apparire numerose convergenze con la costruzione storica che Benjamin auspicava. Se la «storia dei vinti» non può essere oggetto di un racconto organizzato cronologicamente ciò dipende dal fatto che la discontinuità ne è la caratteristica essenziale. Anghelopoulos è dunque condotto a incontrare la «rivoluzione copernicana» introdotta da Benjamin nel pensiero storico, rivoluzione consistente nel sostituire al passato, come fatto obiettivo, il passato come fatto di memoria. La costruzione storica si rivela allora indissociabile dalla reminiscenza, o più esattamente, dalla rammemorazione. [...] L'anacronismo, che scava sotto la finzione, come in una «apparizione», una pluralità di tempi irriducibili gli uni agli altri, appare così come una figura maggiore dell'opera di Anghelopoulos".⁸

Queste affinità riconosciute e indagate tra il pensiero di Benjamin e l'arte di Anghelopoulos noi possiamo ritrovarle anche nel suo ultimo film, infatti c'è nell'opera di questo regista una sostanziale continuità stilistica, una coerenza da lui stesso rivendicata. Proverò a fare qui un repertorio di alcuni degli "artifici" a cui si è mantenuto fedele (e che voi avrete già notato nel film che abbiamo visto ieri) mettendoli in relazione con testi benjaminiani, nei casi in cui ciò mi sembra significativo.

L'uso del piano sequenza è stato sin dall'inizio un segno distintivo: lasciare che il tempo della finzione scorra come il tempo reale eliminando i tagli di montaggio all'interno di lunghe sequenze narrative, e a volte inserendo un salto temporale all'interno del piano sequenza. Arditezza stilistica che fu notata nel film *La recita* e che torna in questo 33 anni dopo: ricordate la scena in cui Jacob, Spiros ed Eleni sono nella stanza d'albergo a Berlino nel 1999 ma d'un tratto quello stesso luogo, senza alcuna soluzione, diventa la stanza in cui a New York, molti anni prima, Jacob

cinema is, as Hansen writes of Benjamin's concept, «anything but the critically distanced, testing look of the Brechtian observer»".

⁸ Sylvie Rollet, *De l'image manquante à l'«image dialectique»*, in Theo Angelopoulos au fil du temps, sous la direction de Sylvie Rollet, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, p. 72 [traduzione mia].

aveva vissuto l'abbandono da parte della donna; lo stesso accade nella scena del bar di Toronto in cui Spiros ritrova Eleni.

Il particolare uso dei personaggi, che giustamente può essere detto *allegorico*: “volutamente tratteggio i personaggi in forma schematica – è Anghelopoulos che parla – sono come segni [...] i personaggi non mi interessano come caratteri ma come «portatori di storia», come «veicoli di ideologia», un po' come nel teatro epico brechtiano”⁹.

La composizione per blocchi, con continue interruzioni del flusso narrativo: possiamo considerare questo un altro elemento brechtiano – come Anghelopoulos stesso ha affermato – ma ne cogliamo ancor meglio la valenza se ci affidiamo al modo in cui Benjamin ha parlato di quel teatro, sottolineando: “la tensione continuamente *interrotta* inerente alle varie sequenze” poiché “anziché il dipanarsi e il succedersi della trama, è importante una sorta di «dialettica nell'immobilità», un tornare del progredire stesso e del flusso del tempo su se stessi, sì da destare uno «stupore» che ha il sapore di uno «scoglio» contro cui «la corrente delle cose si rompe»”¹⁰. Ho utilizzato qui il modo in cui Giulio Schiavoni, uno dei principali conoscitori e divulgatori del pensiero di Benjamin in Italia, sintetizza e cita le espressioni di Benjamin che a me sembra che si adattino perfettamente all'arte cinematografica di cui stiamo parlando.

Le interruzioni del flusso narrativo sono funzionali alla sovrapposizione di diversi piani diegetici e anche all'intreccio di diversi piani temporali, come nel caso del film che avete visto. È così che Anghelopoulos realizza quella poetica della rammemorazione, di cui parla Silvy Rollet¹¹. C'è uno scambio continuo tra presente e passato, come nelle scene che prima ho ricordato, che è anche creazione di un'atmosfera onirica per la quale permane sempre una sorta di ambiguità sul grado di “realtà” di ciò che appare, e per di più in questa atmosfera la sceneggiatura iscrive talvolta il racconto di sogni da parte di alcuni personaggi.

Ancora da Benjamin traggio l'espressione con cui evidenziare un altro “artificio”. Nel saggio sul dramma barocco leggiamo: “Il poeta non può nascondere la

⁹ In Sergio Arecco, op. cit., p. 6, la dichiarazione è tratta da un'intervista del 1974 di cui nel libro è indicata la fonte.

¹⁰ Giulio Schiavoni, Walter Benjamin. Il figlio della felicità, Einaudi, Torino 2001, p. 238, l'autore si riferisce allo scritto di Benjamin, Che cos'è il teatro epico? del 1939.

¹¹ Sigillo di questa poetica è la frase finale del film, “la neve cadeva ...su tutti i morti e su tutti i vivi” che riecheggia quella con cui si conclude il racconto di James Joyce *The dead* in cui c'è proprio il tema della rammemorazione.

sua attività combinatoria a meno che non voglia far tacere il tutto, giacché proprio la messa in mostra della sua costruzione era al centro degli effetti perseguiti. Di qui l'ostentazione della fattura..."¹² Non trovate che anche queste parole si addicano alle scelte "metafilmiche" che abbiamo notato nella *Polvere del tempo*? Dove per esempio vediamo la stanza da letto della casa di Berlino che ci appare anche come allestimento in un set cinematografico, e questa soluzione narrativa mentre ci suggerisce che tutto ciò che vediamo non accade nel passato ma nell'immaginazione del protagonista, immette un elemento di distacco dalla finzione e di svelamento dell'«attività combinatoria».

Altro elemento caratterizzante della poetica che stiamo esaminando è il rapporto tra parola e immagine, che è di particolare importanza nella costruzione e persino nella genesi de *La polvere del tempo*. A questo riguardo voglio proporvi una pagina tra le più suggestive di Benjamin: "Trovare parole per ciò che si ha dinnanzi agli occhi quanto può essere difficile. Ma quando esse arrivano, allora è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzarne, come da una lastra di rame, la forma. «Alla sera le donne si raccolgono alla fontana davanti alla porta della città, per prendere acqua in grandi brocche». Soltanto quando ebbi trovato queste parole, dal turbamento delle impressioni immediate emerse, con i suoi precisi rilievi e le sue ombre profonde, l'immagine"¹³. In questa pagina, che io apprezzo particolarmente forse anche perché parla della terra da cui provengo, c'è una riflessione sull'emergenza dell'immagine dalla parola che a me sembra avere affinità con ciò che nel film ci è mostrato: la ricerca dell'emergenza delle immagini dalle parole di vecchie lettere ritrovate. Se Benjamin parla di "ciò che si ha davanti agli occhi" noi possiamo pensare anche ad un "avere davanti" nel ricordo, o a un porre davanti a sé come tentata realizzazione artistica, ma affinché le figure che stanno nella mente o che si cerca di comporre nell'immaginazione appaiano come *immagine* ci vuole il movimento interiore che affiora come *parola poetica* che «sbalza le forme» e rende i rilievi e le ombre. C'è l'idea, nel modo in cui questo film è stato fatto da Anghelopoulos a partire dai pochi versi di una poesia, e nel modo in cui il farsi di un film viene rappresentato nella finzione, che l'immagine da far emergere sia quella contenuta prima, nascostamente, nella parola poetica, e che questa sia necessaria affinché *poi* l'immagine abbia *aura* poetica, cioè non sia piatta

¹² Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 153.

¹³ Idem, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, p. 79, si riferisce a San Gimignano in Toscana.

riproduzione opaca senza spessore né risonanza. Quando una volta gli è stato chiesto di parlare della particolare funzione che le parole hanno nei suoi film, Anghelopoulos ha risposto: “Il rischio dell'uso della parola è che questa possa fiaccare l'immagine. Però la mia sensazione è che la parola poetica in realtà moltiplichi la forza dell'immagine, quasi a creare una specie di «fuga musicale» tra la parola e l'immagine stessa.”¹⁴.

Questo breve repertorio di alcuni soltanto degli elementi che caratterizzano lo stile di Anghelopoulos ci mostra come la sua sia una poetica del tutto antinaturalistica, che apparve sin dalle prime opere estranea al linguaggio cinematografico corrente e fu giustamente vista dagli estimatori del regista come la realizzazione di un rifiuto nei confronti della società del profitto e della mercificazione. Erano gli anni settanta e c'era un grande interesse per il cinema politico da parte del movimento di contestazione della società capitalistica, ma con Anghelopoulos sembrava che la politicizzazione dell'arte fosse attuata in modo che il rifiuto di quella società si esprimesse innanzitutto sul piano formale: i film di Anghelopoulos erano oggetti che “la società dello spettacolo”, per usare la definizione di Guy Debord, non poteva assorbire e vanificare, e il critico Sergio Arecco vedeva in essi una splendida fusione tra il valore politico dell'opera¹⁵ e il recupero, che in essa si realizzava, del carattere auratico delle antiche narrazioni, vedeva in essi la piena attuazione dell'arte rivoluzionaria auspicata da Benjamin. Non è il caso qui di approfondire se l'interpretazione, sottesa all'argomentazione di Sergio Arecco, sia filologicamente corretta: ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin si pronuncia piuttosto per l'ineluttabilità della distruzione dell'*aura* che non per un suo recupero. Nel saggio su Leskov c'è però un accento diverso, come nota Giulio Schiavoni nel libro che ho citato, dove, parlando della *saggezza* e dell'atmosfera sacrale che pervade la narrazione leskoviana, dice che il suo “*tramonto* stranamente non sembra salutato [da Benjamin] con altrettanto entusiasmo di quello dell'*aura* nella coeva *Opera d'arte*..”. Quanto a me, credo che nell'uso del concetto di *aura* da parte di Benjamin ci sia una irrisolvibile stimolante ambiguità; quando poi è lui stesso a farsi narratore infonde certamente nella propria prosa un'*aura* personalissima che

¹⁴ In http://www.omero.it/archivi/cine_angelopoulos.htm.

¹⁵ I primi film di Anghelopoulos sono stati realizzati nel periodo della dittatura militare instaurata con il colpo di stato del 1967 e durata sino al 1974, e per il loro contenuto storico-politico sono stati espressione dell'opposizione di sinistra a quella dittatura e voce di riscatto del movimento operaio greco che già nella guerra civile del 1947-49 aveva subito una durissima sconfitta.

in qualche caso, come già ho mostrato, mi è parso di poter mettere in corrispondenza con certe atmosfere create da Anghelopoulos.

Non posso qui soffermarmi come vorrei su tale ricerca di *correspondances* (che espone sempre al rischio di arbitrarietà), in questo e in altri film. Vi proporrei per esempio di accostare l'ultima sequenza di *Paesaggio nella nebbia*, un film del 1988, in cui due bambini alla fine di un lungo e sofferto viaggio corrono ad abbracciare un albero che appare a loro in lontananza al diradarsi della nebbia, con una breve pagina intitolata *L'albero e il linguaggio*¹⁶ nella quale Benjamin racconta di un albero che appare come puro oggetto di investimento poetico–affettivo e segno di speranza, poiché la visione ha tolto al linguaggio qualunque possibilità di astrazione. In un'altra pagina, dal titolo *La lontananza e le immagini*¹⁷, in cui scorgo accenti leopardiani, troviamo il contrasto tra la forza del movimento meccanico delle cose naturali e quella dello sguardo sognante del poeta che le cose vuole sottrarre al flusso del tempo «omogeneo e vuoto»¹⁸. Per abbandonarsi alle immagini, dice Benjamin, il sognatore ha bisogno della distanza e dell'illusione di immobilità, per fermare nell'illusione il flusso del tempo. “Ogni ala di uccello che lo sfiori, ogni raffica di vento che lo faccia rabbrivire e ogni vicinanza che lo riguardi lo smentisce, e tuttavia ogni distanza ricrea il suo sogno...” - Benjamin sta parlando anche qui del rapporto con la natura, e della dinamica dello sguardo poetico: “E la sua perfezione egli sembra raggiungerla quando riesce a privare del suo mordente il movimento stesso e a tramutare la raffica di vento ...” A me questa pagina ha fatto venire in mente quella scena, quasi alla fine de *La polvere del tempo*, in cui il protagonista, nel momento del dolore, o della rievocazione dolorosa, viene distolto da una folata di vento che entra nella stanza, rivolge lo sguardo alla finestra aperta, alla tenda mossa come un'onda, e davanti ai suoi occhi si compone l'*immagine* risolutiva, come se nella cornice di quella finestra, contro l'urto del movimento meccanico del vento egli sia riuscito a ritrovare dentro di sé se non il senso della storia che sta cercando di raccontare almeno una realtà di affetti e l'apertura alla speranza che questo ritrovamento porta con sé. Certo il pessimismo rimane, se rimane l'idea che il “piacere per il mondo delle

¹⁶ In Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 98 (questo e il brano che cito successivamente fanno parte dell'appendice a *Strada a senso unico*).

¹⁷ *Ivi*, p. 99.

¹⁸ Questa espressione la prendo dalle Tesi di Filosofia della storia (la tesi 13 e la 14), si riferisce alla concezione «storicista» del processo storico a cui Benjamin si oppone, penso di poterla usare qui in relazione ai fenomeni della natura: il positivismo infatti riduce il processo storico a processo naturale, nega la realtà del tempo umano, che è invece nella fantasia con cui i poeti animano la natura.

immagini” si nutra “di una cupa ostinazione contro la conoscenza”¹⁹, se ci si rassegna all’idea che tra affetti-immagini e conoscenza ci sia esclusione reciproca, e l’immagine non possa che essere illusoria, eppure il sorgere stesso dell’immagine poetica è ostinata confutazione del pessimismo, come in Leopardi.

Da quanto ho detto finora avrete capito che mentre apprezzavo il sapiente lavoro ermeneutico di quei critici che hanno utilizzato i concetti di Benjamin per interpretare l’arte di Anghelopoulos, io mi sono trovato a intraprendere una strada alquanto diversa, ho cercato un genere di affinità più concreto, di cui fosse rintracciabile la manifestazione nell’opera di Anghelopoulos, il segno di una possibile più diretta influenza. Non penso però che un vero artista si lasci influenzare da un pensatore se ciò non passa essenzialmente per la sua sensibilità e per la sua immaginazione, più che per il tramite della riflessione teorica. Allora ho pensato all’uomo Benjamin e al poeta, più che al teorico, e alla sua vicenda, e al contesto drammatico e infine tragico in cui si è svolta, e mi sono lasciato andare a una “costellazione” di suggestioni, delle quali voglio mettervi a parte, contando sulla vostra indulgenza per quanto potrà apparirvi alquanto arrischiato.

Ma prima di avventurarmi su questa strada permettetemi di tornare alla trama e alle immagini del film. Che ci racconta la storia di una donna amata da due uomini, uno dei quali è un ebreo tedesco comunista, in fuga dal nazismo e finito nell’esilio siberiano come perseguitato dissidente, e poi combattuto tra il progetto di un “ritorno” in Israele e l’amore per la donna che da quel progetto lo distoglie e lo conduce in America, per poi abbandonarlo, e così egli torna in Germania, ma rimane sempre nell’esilio dell’amore irrealizzato, dei progetti incompiuti, degli ideali traditi, delle speranze dileguate, delle utopie fallite, sino al momento in cui il peso di questa storia lo sovrasta e lo induce a darsi la morte nell’ultimo giorno del ‘900. Ed è a questo personaggio, a cui forse non casualmente è stato attribuito il biblico nome di Jacob, che viene associata l’immagine dell’angelo nella scena che ho ricordato in cui cita i versi della poesia; poi in quella ambientata a Berlino in cui lo vediamo incontrarsi con Spiros ed Eleni e c’è sullo sfondo (non so se ci avete fatto caso) un’altra figura di angelo di cartapesta, un addobbo posto accanto a un grande albero di natale; e infine, nella scena del suicidio, quando lo vediamo volgere le spalle alla direzione verso la quale naviga il battello e fissare lo sguardo sull’acqua che scorre via come il

¹⁹ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, op. cit., p. 99.

tempo, aprire le braccia come a mimare un volo e andare giù. Mi chiedo: è Jacob un'allegoria del '900? Il secolo che muore senza aver trovato il senso delle tragedie che lo hanno segnato, senza essere riuscito a "destare i morti e ricomporre l'infranto"²⁰.

Chissà se Anghelopulos ha mai pensato di trarre spunto per un film dalla biografia di Walter Benjamin. Per esempio dalla vicenda dell'uomo che ama intensamente e sofferatamente una giovane artista rivoluzionaria, una donna che sembra incarnare l'utopia che si sta realizzando. A me è capitato di leggere un documento di quella biografia, il *Diario moscovita* in cui Benjamin annotò le vicende della sua permanenza a Mosca tra la fine del 1926 e l'inizio del 1927, come se fosse la sceneggiatura di un film di Anghelopoulos, a partire dall'incipit: "Arrivai il 6 dicembre. In treno mi ero impresso in mente il nome di un albergo e alcuni indirizzi..."²¹, sino al finale: "Restò a lungo a farmi cenni di saluto [...] Prima mi sembrò che si fosse voltata e si allontanasse, poi non la vidi più. Con la grande valigia in grembo, percorsi piangendo le strade che imbrunivano, verso la stazione"²².

Treni, frontiere difficili da attraversare, incontri carichi di speranza e forieri di delusione, dolorose separazioni, e intanto il confronto con la realtà storica presa di petto, quella realtà nell'urto con la quale forse la rivoluzionaria Asja Lacis, animata da una grande passione e abbagliata dall'ideologia, ha subito quella ferita che nelle sue memorie definisce "esaurimento nervoso, grave malattia"²³. Benjamin corre a trovarla a Mosca quando sa della sua malattia, le sta vicino con abnegazione, e vive il difficile rapporto a tre in cui c'è anche il marito di lei... Con lei ha condiviso l'entusiasmo per il progetto di un teatro per bambini, ne ha redatto il programma a Berlino nel 1928²⁴. Ecco l'utopia in cammino, la possibilità di un'educazione che renda liberi a partire dall'infanzia: "Nel gioco teatrale la loro infanzia si realizza [...] Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee [...] Veramente rivoluzionario è il *segnale segreto* dell'avvenire che parla dal gesto infantile"²⁵, parole in cui l'impronta benjaminiana è inconfondibile; e quel teatro avrebbe dovuto essere strumento di riscatto per i *besprizornye*, i tanti ragazzi sbandati che hanno suscitato la commossa attenzione di Benjamin, come leggiamo sia nel diario che nel resoconto pubblicato

²⁰ Walter Benjamin, Angelus Novus op. cit. p. 80.

²¹ Idem, *Diario moscovita*, Einaudi, Torino 1983, p. 3.

²² Ivi, p. 142.

²³ Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 109.

²⁴ Ivi: *Programma per un teatro proletario dei bambini*, di W. Benjamin e A. Lacis.

²⁵ Ivi p. 89.

del suo viaggio²⁶. Quale destino abbia avuto quello slancio utopistico ce lo dice un solo rigo del libro di memorie dell'artista sovietica: "Fui costretta a passare dieci anni nel Kazakistan"²⁷, nient'altro viene detto dalla donna che ancora dopo quei dieci anni, dal 1938 al 1948, trascorsi in un luogo d'esilio come quelli che abbiamo visto ieri nel film, ha continuato a vivere nell'URSS.

Se vi ho ricordato questa vicenda e gli scritti che ne sono testimonianza è perché io credo che la vita di Benjamin, la sua esperienza di grande intellettuale europeo, ebreo tedesco, in bilico, come qualcuno ha detto, tra Mosca e Gerusalemme (Asja Lacis rivendica a sé il merito, in quelle stesse memorie che prima ho citato, di averlo distolto dal trasferimento in Palestina), tra la "strada a senso unico" che è a un tempo problematica adesione al comunismo e sofferto legame affettivo con una donna, e l'idea del "ritorno" a cui lo invitava l'amico Scholem, sia una figura paradigmatica della storia europea di quella metà del novecento che è finita nella catastrofe che ha fatto di Benjamin stesso un atterrito angelo della storia, ma senza ali per sfuggire alle macerie. E io credo che nel film *La polvere del tempo* il riferimento a Benjamin aleggi, come immagine nascosta, come oggetto di allusione, come infranto che non è stato ricomposto, vinto dalla storia che attende giustizia, e forse anche come polo dialettico di una personale meditazione di Anghelopoulos tra speranza e disperazione.

Ha detto Peter Szondi: "Colui che negli anni dell'avvento del Terzo Reich non aveva né potuto chiudere gli occhi davanti alla realtà né abbandonare la fede in un'epoca a misura d'uomo, questi ha portato speranza e disperazione a un paradossale connubio"²⁸, connubio che Benjamin ha visto raffigurato nella mia città: "Firenze, battistero. Sopra il portale la *Spes* di Andrea Pisano. Seduta, leva impotente le braccia verso un frutto che le rimane irraggiungibile. E tuttavia è alata. Nulla di più vero."²⁹

Cosa ci dice l'immagine dell'angelo che si protende verso la terza ala? Possiamo dire che è un'*allegoria*? Un'*immagine dialettica* in cui si arresta il flusso dei ricordi di cui è prigioniero un artista ancora incapace di trasformare il ricordo in

²⁶ Walter Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007 p. 24.

²⁷ Asja Lacis, op. cit. p. 126.

²⁸ Dalla postfazione a Walter Benjamin, *Immagini di città*, op. cit., p. 130.

²⁹ Idem, *Strada a senso unico*, op. cit., p. 46.

immagine. L'angelo è il grido di una poetessa³⁰ che non ha perduto la speranza in un luogo di disperazione, e che ora risuona... dove? Nel gesto dimostrativo di un gruppo di ribelli, come appare sul piano immediato della finzione. Misteriosi "luddisti" contro l'oggetto emblematico della "società dello spettacolo". Ma questo non è l'essenziale – sebbene il riferimento alle culture "ribelli" sia disseminato in tutto il film, e meriti una riflessione su cui dovrò tornare – perché questa non è una rappresentazione naturalista. Ciò che lì avviene è che "inaspettatamente, a un certo punto, la storia ritorna, come un sogno" (ricordate le prime parole del film). "La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato [...] impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo"³¹. Il balenare dell'immagine di cui ci parla Benjamin nelle Tesi sulla storia, è attinente alla rappresentazione che Anghelopoulos fa di una situazione esistenziale in cui è inestricabilmente congiunto il tentativo di realizzare un'opera d'arte con la ricerca vitale su di sé, perché l'immagine che si cerca di mettere fuori di sé come realizzazione artistica può derivare soltanto da quella che nasce dentro improvvisa portando con sé il recupero della propria storia, dei propri legami affettivi, e del nesso tra la storia personale, familiare, e quella di tutti, la Storia, a cui si è creduto di partecipare, di contribuire andando verso una meta di progresso, di giustizia, di libertà che si è vanificata e persino capovolta nel suo contrario. Questa ricerca l'artista la fa essendo in costante pericolo. Questo nel film ci viene mostrato: un telefono che squilla, una richiesta ineludibile di aiuto, una ragazzina "raddomante della malinconia"³² che rischia di perdersi in una

³⁰ l'immagine della poetessa che lancia versi dalla prigione ci parla di poesia e di vite naufragate nel regime staliniano; penso allora che la poetessa si chiama Anna come Anna Achmatova, che negli anni di Stalin, si recava tutti i giorni alle carceri di Leningrado per avere notizie del figlio Lev, e nella prefazione alle sue poesie scritte in quel periodo racconta: "Una volta qualcuno mi «riconobbe». Allora una donna dalle labbra livide che stava dietro di me e che, sicuramente, non aveva mai sentito il mio nome, si riscosse dal torpore che era caratteristico di noi tutti e mi domandò in un orecchio (li tutti parlavano sussurrando): - Ma questo lei può descriverlo? E io dissi: Posso. - Allora una sorta di sorriso scivolò lungo quello che un tempo era stato il suo volto." [dalla prefazione del 1957 a *Requiem*, in *Io sono la vostra voce*, Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 193] O forse assomigliava a Marina Cvetaeva, altro destino sprofondato nel gelo staliniano, che una notte di capodanno, avendo saputo della morte di Rilke, rimase sola a casa e scrisse a Rilke una lettera "Per l'anno nuovo": "Se tu se un tale occhio s'è annottato, / la vita non vita è, la morte non morte / è. Buio: capirò fino in fondo il giorno / dell'incontro. Non vita né morte: / la nuova terza cosa [...] Non bicchieri / si sfiorano – io e tu: la nuova, terza / cosa..." [in M. Cvetaeva, *Deserti luoghi*, Adelphi, Milano 1981, p. 419].

³¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus* op. cit. p. 77.

³² Idem, *Immagini di città*, op. cit. p. 74.

disperata *flânerie*. Ci vuole per lei un *catcher in the rye*³³, ricordate: l'immagine che c'è nel romanzo di Salinger di quello che afferra i bambini e li salva sull'orlo del precipizio.

Ma intanto torniamo alla scena enigmatica dell'angelo, per la quale prima ho usato il termine, volutamente iperbolico di "apoteosi", perché c'è in essa un'atmosfera epifanica, miracolosa. Ho già detto che Anghelopoulos ha parlato in diverse occasioni dell'idea dalla quale è nato il suo film, per esempio in un'intervista del duemila: "Si chiamerà «La terza ala» ed è il verso finale di una poesia che ho scritto, che termina così: la terza ala dell'angelo, è un miracolo"³⁴. Lo stesso anno in un incontro a Roma diceva: "non è il tipo di miracolo di cui abitualmente si usa il concetto, l'idea che è strettamente connessa alla religione. Perché il miracolo può essere anche qualcosa che è alla nostra altezza, a portata dell'uomo. È il possibile, che è possibile o che può diventare possibile: è l'albero dietro alla nebbia"³⁵. Poi nel 2003 in un colloquio a Thessalonica³⁶ il regista ha comunicato i versi della poesia così come voi li avete sentiti, la parola "miracolo" è sostituita da "utopia", la *sola* utopia. Ora voi probabilmente starete pensando che serva a poco chiedere ad un artista di spiegare la propria opera, ed io sono d'accordo, del resto nelle parole di Anghelopoulos non c'è nessuna spiegazione, di esse mi interessa piuttosto quanto di poetico si aggiunge o si integra con le sue realizzazioni. Quando ad esempio parla dell'albero dietro alla nebbia si riferisce all'immagine che già vi ho ricordato, sequenza conclusiva che nel film *Paesaggio nella nebbia* si lega ad una scena precedente in cui un bambino vede, in un pezzo di pellicola raccattato tra i rifiuti nel quale gli altri non vedono nulla, un albero dietro la nebbia. È di questo che ci parla anche la scena di cui ci stiamo occupando, della possibilità di recupero di

³³ The Catcher in the Rye è il titolo del romanzo di J.D. Salinger tradotto in italiano Il giovane Holden, vedi: Einaudi, Torino 1987 p. 201.

³⁴ Intervista a cura di Ludina Barzini, nel Corriere della Sera del 27 gennaio 2000. Parlando della trilogia di cui La polvere del tempo è la seconda parte, Anghelopoulos ha detto: "I titoli dei tre film avrebbero potuto essere: Il regno e l'esilio, La fine dell'utopia e L'eterno ritorno. Forse. Ho preferito tre titoli più concreti e terreni: Il prato che piange, La terza ala, Ritorno" in Theo Angelopoulos, a cura di Paola Maria Minucci, Revolver, Bologna 2004 p. 151. Il primo film è poi uscito in Italia nel 2004 con il titolo La sorgente del fiume, il terzo, la cui lavorazione è stata interrotta dalla tragica morte dell'autore, avrebbe avuto il titolo L'altro mare.

³⁵ Resoconto del pomeriggio di studio con Theo Anghelopoulos, associazione Athenaeum NAE, Roma 29 gennaio 2000

in http://www.athenaeumnae.com/public/allegati/1282_atti_angelopoulos.pdf. Ibidem: "Io sono partito dal fatto di essere credente per arrivare a non credere più. Ho creduto, io, in un'altra religione, che era il marxismo e sono tuttora alla ricerca di un sistema di riferimento in cui credere in qualcosa, un nuovo sogno collettivo. Rimango un uomo di sinistra in piena confusione".

³⁶ Intervista pubblicata sul sito del 44° film festival di Thessalonica 21-30 novembre 2003, in <http://www.filmfestival.gr/2003/uk/aggelopoulos1.html>.

un'immagine perduta, o della possibilità di creare con la fantasia l'immagine che riscatta un passato di delusione e sconfitta.

Questo tema Anghelopoulos lo ha splendidamente affrontato nel film del 1995 *Lo sguardo di Ulisse*, per il quale, con grande coraggio artistico e personale, si è immerso nelle rovine che la storia accumulava in quei tempi nella regione balcanica, e ha girato scene memorabili nella Sarajevo martoriata dalla guerra. Anche in quel film protagonista della vicenda è un regista che compie un viaggio alla ricerca di tre rulli di pellicola, girati in Grecia all'inizio del secolo dai fratelli Maniakis, pionieri del cinema balcanico. Di questa sua ricerca parla a una donna in una scena splendida per intensità emotiva, contenuto poetico e realizzazione d'immagine: "un intero film mai sviluppato, il primo film forse, il primo sguardo, uno sguardo perduto, un'innocenza perduta, è diventata un'ossessione come se si trattasse di una mia opera, del mio primo sguardo, perduto tempo fa". Con un linguaggio in cui realtà e sogno non si distinguono, racconta alla donna del suo dramma, per aver perduto la *capacità d'immaginare*: la polaroid con cui cercava di fissare il miracoloso ritrovamento di un busto di Apollo nell'isola di Delos, nel luogo della nascita del dio, gli restituiva "niente, vuoti negativi del mondo, come se il mio sguardo non mettesse a fuoco". Per questo il suo viaggio è una questione vitale. Troverà la pellicola a Sarajevo, custodita dal direttore della cineteca che rischia la vita per salvare il patrimonio di memorie che a lui sono affidate, ma di fronte alla barbarie del presente ha perso l'interesse per quei rulli, ha smesso di cercare la formula chimica con cui svilupparli. Il regista si ribella, e pur stanco e febbricitante, ottiene che quella ricerca sia ripresa: "C'erano delle volte in cui pensavo di aver sognato tutto, poi è diventato qualcosa di perduto e ora è uno sguardo, uno sguardo che cerca di uscire dall'oscurità, una specie di nascita, lei non ha il diritto, lei non ha il diritto di imprigionare quello sguardo, la guerra, la follia, la morte, a maggior ragione." È proprio per opporsi alla follia della guerra che va ritrovato il primo sguardo, la realtà umana originaria, la nascita.

È l'ala della fantasia l'utopia? Il luogo che non c'è, perché è realtà inconscia, che non attiene allo spazio ma al tempo: si ricompone il filo spezzato del tempo nell'istante in cui balena l'immagine poetica che toglie il passato dal suo annullamento. E in essa c'è il riscatto di quanto è andato perduto come versi gettati nella neve. Ma la scena dell'angelo non realizza questo, allude a questo, è appunto un'*allegoria*, è ancora un grido che si leva tra disperazione e speranza. "Parola e

immagine vengono insieme. Per me non possono separarsi. Molte volte sembra che l'immagine attenda, ci sono immagini che sembrano attese di ricezione della parola da venire, altre volte l'immagine è più in alto e la parola sussurra il suo dispiegarsi.”³⁷ Cito di nuovo Anghelopoulos sul tema del rapporto parola-immagine su cui mi sono già soffermato, e mi chiedo se non sia questo il caso di un'immagine che allude a parole da cercare, che sono attese, cioè alla speranza che ci siano parole nuove, cioè pensieri nuovi in grado di rendere possibile la nuova, la *soia* utopia.

E di questa c'è assoluta necessità, affinché la ragazzina, che rappresenta le possibilità affettive del regista, non si perda tra i fantasmi delle ribellioni fallite, quelli che incombono su di lei dalle pareti della stanza dove dorme, e quelli che incontra nei luoghi del degrado e della violenza urbana. È per lei che occorre ritrovare dentro di sé fuse insieme capacità affettiva e capacità di immaginare, cioè la fondamentale dimensione umana³⁸ che può opporsi alla vanificazione delle speranze utopiche e alla ripetizione dei fallimenti, in modo che il lascito delle generazioni passate, quanto di amore e di speranza vi è contenuto, non sia disperso. Le mani che si uniscono nella commovente scena finale, dicono di questa possibilità, c'è una storia di ostinata fedeltà alla speranza che le rovine del tempo passato non hanno del tutto annientato, ma bisogna trovare la radice, nella realtà umana, della possibilità di separarsi dal passato senza annullarlo, per realizzare “il gioco tra oblio e ricordo”³⁹ creatività della memoria-fantasia, perché il tempo non sia eterno ritorno dell'uguale.

³⁷ In op. cit.: http://www.omero.it/archivi/cine_angelopoulos.htm.

³⁸ A questo riguardo, come per il tema della nascita a cui ho accennato prima, considero fondamentale lo studio degli scritti di Massimo Fagioli, *Istinto di morte e conoscenza*, L'asino d'oro, Roma 2010 (1^a ed. 1972 - edizione in tedesco *Todestrieb und Erkenntnis*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt 2011) e *Teoria della nascita e castrazione umana*, L'asino d'oro, Roma 2012. La realtà psichica deriva da quella biologica del feto per la trasformazione che avviene alla nascita, quando gli stimoli dell'ambiente extrauterino e in particolare lo stimolo luminoso, determinano la reazione, specificamente umana, con cui ha origine la vita psichica: capacità di immaginare e investimento affettivo nel rapporto interumano, una realtà originariamente integra che accomuna tutti gli esseri umani, e che solo dopo, per effetto delle vicende di rapporto, può andare incontro a crisi o essere perduta. Questa teoria, che dimostra la sua validità sul piano della pratica psicoterapeutica, apre a una nuova antropologia in grado di opporsi alle ideologie che condannano l'essere umano a una insuperabile scissione tra inconscio e coscienza, tra ragione e fantasia: le possibilità di piena realizzazione umana stanno nel recupero della dimensione originaria del primo anno di vita, il dominio della razionalità anaffettiva è invece la situazione più deleteria a cui gli esseri umani possano andare incontro.

³⁹ Prendo questa bella espressione da Tereza de Castro Callado, che la usa a proposito della teoria benjaminiana della memoria, nel suo libro *Walter Benjamin e a experiencia da origem*, EdUECE, Fortaleza 2006 p. 160.