



Carlo Di Legge – Tra cinema e filosofia, azione e simbolo: riflessioni su L'età degli eroi, di Edoardo Sant'Elia

Descrizione

Carlo Di Legge

Tra cinema e filosofia, azione e simbolo: riflessioni su L'età degli eroi, di Edoardo Sant'Elia

***“Se l'universo non è impegnato
in un'avventura metafisica, tutto è banale”***

1. **G. Dávila, cit. a p. 105**

***“...accostarsi al cinema col grimaldello della filosofia non
è un esercizio inutile: la mediazione emotiva trasmessa dalle
immagini non è fine a sé stessa, non potrebbe mai esserlo”***

E. Sant'Elia, p. 107

L'ultimo libro di Edoardo Sant'Elia titola *L'età degli eroi*, Studium 2021. Si tratta di un testo contestato e complesso, in cui si aprono di continuo nuovi strati di lettura dovuti a fili di filosofia come di poesia; nonché nuove diversioni e direzioni, per poi rientrare nell'alveo del discorso centrale. Provo a seguire soprattutto quest'ultimo.

Dando il dovuto alle tesi della *Scienza Nuova* del filosofo napoletano Giambattista Vico, tuttavia il libro

discute sulla filmografia *western* dell'attore e regista americano Clint Eastwood. Vi si parla di quattro film da lui girati e interpretati, nella veste dell'eroe. La tesi che a me sembra vedere in tutto il libro, trasparente fin dal titolo stesso, consiste nel fatto che l'età degli eroi, nella concezione di Vico fusa insieme, dall'antichità non solo mediterranea, con l'età degli dèi, non è mai tramontata, per far posto all'età degli uomini, come voleva il filosofo napoletano.

Come dire: quel che sembra superato è sempre qui presente.

Lo storico francese Braudel ha parlato di lunghe durate nella storia: il tempo si può vedere scorrere secondo nastri diversi, cosicché si può parlare di lunga e media durata, nonché di storia *événementielle*, ovvero sull'accadimento quotidiano come la *bataille*, l'eventuale, a rapido scorrimento.

G. Jung, uno dei padri della psicoanalisi, ha invece parlato dell'archetipo, che è primordiale potenza d'azione collettiva, sedimentata nell'inconscio collettivo degli uomini, che si costella nei simboli delle miti e delle religioni. L'archetipo, nel momento in cui è attivo, non si cura delle lunghe durate.

Com'è noto, secondo le concezioni della mente profonda, questa non conosce realmente il tempo e le sue distanze. Né lo fanno i miti e i simboli, quando sono attivi.

Fili non troppo nascosti legano le menti e i campi pretesi diversi del sapere.

Siamo insomma sul versante opposto, rispetto a quel che sostiene la sociologia del sapere: secondo questa, tutto quel che gli uomini hanno in mente corrisponderebbe alle coordinate di quel tempo a cui quegli uomini appartengono e non se ne può discostare. Qui invece non sembra proprio il caso.

Ciò che è contingente trascorre forse senza tracce (dipende), ma nella storia e nelle menti palpitano super-cose, e influenzano i comportamenti, a prescindere dal tempo e dal *milieu*. Ciò che sembra tornare in realtà era qui e sempre c'è stato: qualcosa come "una perduta ma non dimenticata visione del mondo" (p. 23).

Tutti gli storici delle religioni, ma anche i poeti e gli scrittori, se non altri, hanno a che fare con queste entità immateriali o figure influenti. Non è un mistero che questi campi di forza inducano ad agire, basta guardare la storia, le storie. Nel corso della storia si accendono punti di svolta, spunti di nuova energia, e qui la storia cambia. Un eroe può essere un punto di forza nella storia nel senso che la sua figura si presenta come l'incarnazione in immagine di un simbolo carico di significato per l'orientamento della vita umana

Chiamo simbolo, di cui un mito è termine quasi equivalente o momento significativo, ciò che è carico di energia e direzione per la vita, dunque di senso. Dèi ed eroi sono miti e simboli. Cosa siano miti e simboli, dipende dalle definizioni. Non è qui il luogo per questo: ma possono essere sinonimi, parlando in senso generale: si presentano come figure, immagini potenti nella vita.

Quale differenza tra dèi ed eroi? Sono alcuni contenuti del mito e del simbolo, sempre dicendo in generale. Nella concezione di Vico, il divino è nelle entità della Natura, che percepiamo come sovrumane e determinanti-deterrenti: l'uomo si finge il divino perché deve umanizzare la natura e la sua potenza, al fine di potersela assimilare e in qualche modo renderla familiare, e così sopravvivere all'assurdità in cui si trova gettato. Gli archetipi della natura sono dèi, ovvero elementi umanizzati, antropomorfi. Con le istituzioni come i matrimoni e le sepolture – è questa la tesi di *antropologia filosofica*

di Vico –, gli uomini accedono nel tempo alla cultura; che poi li renderà uomini; gli eroi sono le forze divine della natura, tendenti all'umano, con il determinante concorso del linguaggio. Ma la differenza non è poi tanta e tale: infatti, l'eroe come vendicatore anche nel libro di Sant'Elia viene detto "terrestre divinità" (p. 26) che protegge o punisce.

Nei film di Eastwood, nel linguaggio per immagini del *western*, l'età degli uomini non è mai veramente pervenuta a destinazione (ma, domando, nella realtà lo è?). Le forze delle primitive passioni in libertà scatenate sullo sfondo del primitivo e scarno paesaggio rimettono in scena dinamiche primordiali – ma non sono esse attuali? Con il concorso della definizione di Savater, i personaggi risultano spesso *inumani* (cfr. p. 26 sgg.) testimoni e parte del *tremendo*. Non sembra, anche oggi, di assistere allo scatenarsi delle passioni più selvagge, sulla strada o nei palazzi come nella guerra?

L'eroe o il dio sono figura necessaria e narrazione primordiale della vita, secondo una lingua mentale comune fatta di caratteri fantastici – quella dei poeti per eccellenza, dunque dell'arte – al fine di poterla accettare, avvicinare. Si tratta d'una spiegazione filosofica che è insita nella poesia: dunque non può esservi distanza tra teoria o filosofia e poesia.

Senza l'eroe, figura antropomorfa della vita tremenda, il linguaggio non potrebbe, come invece fa attraverso la poesia, compiere la sua funzione adattiva.

Le epoche della storia tornano ciclicamente secondo il pensiero di Vico, e così sembrerebbe nel libro di Sant'Elia: "*L'età degli eroi* è intesa anzitutto come... l'Ottocento americano, qui nella visione che ne offre Clint Eastwood" (p. 8); precisamente, "il *western*... si è misurato con l'epica, se ne è nutrito", esso è "capace di tenere assieme... l'esaltazione del rito e la faticosa costruzione del mito" (p. 42).

Non era proprio una premessa, perché credo che queste cose siano necessarie all'intendimento del libro di cui parlo. Ora come viene presentata la figura dell'eroe, tema del lavoro? Come vendicatore (si pensi all'abbondanza del mito greco al riguardo); poi, nell'ordine, nei grandi motivi della fuga, o anche del cammino dell'eroe qui inteso come fuga, del sacro, infine del sorgere/risorgere dell'individualità rispetto al bruto.

Nella prima accezione, il nucleo "più significativo" risulta dunque essere quello dell'*eroe come vendicatore* (e come doppio)" (p. 20). Come viene presentato il tema? L'eroe è "straniero senza nome" per propria scelta nel presente (*ibidem*) ma anche "fantasmatico doppio" (*ibidem*) d'un altro, presunto morto, ucciso in circostanze tragiche, nel passato. Ne risulta necessario, centrale, il ruolo della memoria di un "tragico retroscena" (*ibidem*) da cui scaturisca la vendetta necessaria.

Si ripresentano i motivi ancestrali dell'archetipo, del mito, del simbolo. Archetipo, simbolo, figura mitologica, descrivono il mondo fluido e mutante delle vicende e delle emozioni, nella loro costitutiva ambiguità, che è a vera terra-madre della nostra vita.

Il ricorso alla tragedia viene da sé: la vicenda del film "ricollocata nell'universo della tragedia, dove solo con l'azione potrà essere riconquistata una qualsiasi forma di dignità" (p. 29) e dunque dell'azione tragica e del conflitto (cfr. pp. 36 sgg.).

Questa è maniera che ancora oggi abbiamo di descrivere l'esistenza, credo sinceramente unica maniera efficace, nella sua traboccante pluriemergenza di sensi. Il viaggio o, se si vuole, la fuga da niente a niente che la vita è, si racconta molto bene in questa guisa di Eastwood, che Sant'Elia ha

centrato.

La seconda figura dell'eroe si presenta *come uomo in fuga*. Invero, il motivo della fuga riesce ampiamente coerente con il motivo del film; se, tuttavia, il paragone in figura di mito viene ricercato nel diverso errare del don Chisciotte descritto da Unamuno (cfr. p. 48), allora perché non anche gli eroi erranti dell'antichità, Ulisse e poi Enea, o Gilgamesh, per quanto diversamente motivati? Credo che siano riferimenti possibili, il tema dell'errare è sempre quello, da Omero a Joyce a Eastwood, la causa dell'errare è diversa. Ulisse ed Enea sono braccati ma molto diversamente... direi: Ulisse è perseguitato dalle proprie immagini divine, Enea dall'immediata necessità, immagine a sua volta d'una patria, dei numi tutelari, di ciò che resta della sua famiglia e del suo popolo.

Ma ricorrono ovunque nel mito e nel film tutti gli espedienti in opera nei pericoli attraversati: dal tentativo fallito di salvare i compagni (p. 45) alla morte in viaggio dell'unico rimasto a fianco dell'eroe (pp. 50, 51), le entità umane e aliene incontrate (pp. 51, 2), l'incontro col femminile, che stavolta non sembra avere molto di seducente (pp. 52-3, 55-6, 58) o comunque niente di definitivo (pp. 61-2 perché il tema della fuga-passaggio prevale sulla stabilità; o l'incontro con il diverso (pp. 59-60) o anche lo scontro verso il nemico, che, comunque riesca vittorioso, non pone fine alla fuga, e le scene conseguenti fino all'inversione dei ruoli e alla risoluzione della vicenda (pp. 53-4; 56-7; 63 sgg.): infine Ulisse è tornato a casa, Enea ha ritrovato una patria. Ma era anche don Chisciotte o un personaggio di Borges, le figure tornano, poesia letterature e filosofia coincidono. Il tono è volutamente basso, perché adesso la "via del mito è tracciata su nuove, sconnesse piste" (p. 55).

Nella terza parte dedicata al cavaliere pallido "i differenti angoli visuali... si animano puntando verso un unico centro...: l'universo del sacro" (p. 70). Cosa vuol dire? Il cavaliere è il *fantasma del sacro*.

Il branco dei fuorilegge mandati con uno scopo preciso (cfr. p. 80) d'improvviso irrompe, uccide, impedisce la vita dei cercatori d'oro. L'insignificante umile preghiera di una ragazza a cui hanno ucciso il cane offre la risposta: la sua fede (cfr. p. 78) pare materializzi l'eroe messo della natura divina, fantasma del sacro. Questi soccorre uno dei cercatori e viene da lui ospitato, sullo sfondo di una serie di significativi "presagi, indizi" relativi alla Bibbia, di cui il film appare disseminato: perfino i contrasti violenti d'interesse qui vengono vestiti di motivi mitici e di narrazione ideologico-religiosa (cfr. pp. 80-1). Insomma la violenta vicenda, il consueto apparire dell'inumano nel "mostro" stavolta generatore di panico (cfr. pp. 82 sgg., p. 101) e di grottesco, la vicenda tra il ricco possidente-posseduto (dalla brama) e i cercatori, il dialogo tra il predicatore-pistolero che è l'eroe e il possidente che vuole corromperlo per ottenere il monopolio dell'oro (pp. 86-7) e la stessa manifestazione del desiderio tra i sessi (pp. 94 sgg) vengono inserite, come meritano, nel quadro della grande tradizione culturale dell'Occidente. In questo contesto arcaico e attuale ogni uomo, misurandosi con l'oro nascosto in natura, potrà conoscere sé stesso (cfr. p. 77). Infatti "non si servono Dio e Mida assieme. Mida, cioè denaro" (cit. a p. 87) e infine nel *western*, come nel tragico, a prezzo anche della vita (cfr. pp. 90 sgg.; 103 sgg.), si mette in scena un "dibattito morale" (p. 91).

La quarta e ultima parte del libro tratta del film *Gli spietati* e indaga sull'eroe come individuo attraverso la comparazione *in onestà* tra pensiero filosofico (e poetico) in frammenti e cinema *western* (cfr. pp. 108-9), ispirata al modo di procedere del filosofo e critico colombiano Gómez Dávila.

Nemmeno a citare Vico: il cammino dell'eroe verso la diversa umanità, verso un recupero etico, qui, si inizia (come precisò il pensatore del Settecento) con le immagini della sepoltura (cfr. p. 128).

Come s'era iniziato, nel segno della vendetta, dando luogo alla memoria e alla tragedia, così, nel segno della memoria, "facoltà epica per eccellenza" (e dell'oblio: W. Benjamin, cit. a p. 110; e cfr. p. 123 sgg.), si termina. La memoria è anche la garante-custode dell'individualità, che si snoda nelle differenze attraverso il tempo. Ma, è detto, lo psicologismo non c'entra (cfr. p. 111): l'individuo è anche come un sistema di analogie e somiglianze, ogni uomo è tutti gli uomini, e su questo presupposto s'intende che ogni individuo sia tale, sia cioè diverso, secondo un tema prediletto da J. L. Borges; ogni individuo per quanto muti è comunque "in una linea di continuità" con sé stesso (Unamuno, cit. a p. 137). Come Kierkegaard trovò che il singolo è baluardo della unicità e trascendenza rispetto alle concezioni che lo vogliono risolto nell'universale, così qui il protagonista del film nella sua unicità è ostacolo, scoglio e naufragio delle generalizzanti filosofie della storia (*ibidem*). Tanto basta per scatenare l'azione di cui si nutre l'epica, qui piuttosto complessa.

Neanche le prostitute del *saloon*, nel momento in cui acquisiscono autonomia, accettano d'essere considerate merci o cose, e dispongono una taglia sull'offensore che ha sfregiato una di loro (cfr. 111 sgg.). Un ex-assassino, che ha cambiato vita ma è vedovo e ha figli da mantenere, ormai ridotto a grama vita, dopo qualche esitazione, accetta l'impresa unendosi a due compagni (cfr. pp. 113 sgg.). Questo ne cambierà la condizione perché d'ora in avanti incontrerà personaggi e nemici come lo sceriffo violento e senza scrupoli che, in qualche modo, ne esalterà l'individualità e ne legittimerà l'azione: "è il livello del nostro avversario ad assegnarci il posto nella contesa" (p. 117), un po' come nella lotta delle autocoscienze, nella hegeliana *fenomenologia dello spirito*. La stranezza del personaggio, il grottesco, sembra ricadere tutta sul killer professionista, che è presto sconfitto e rimandato a casa dallo sceriffo, e dallo scrittore-biografo al seguito di quello, da lui pagato per scriverne la vita. Più che dalla retribuzione ricevuta dalle donne, invece, l'eroe verrà legittimato e umanizzato dai motivi incontrati nella vicenda: il rapporto quasi pedagogico col più giovane e il dover vendicare l'altro, suo autentico amico e compagno d'impresa, brutalmente ucciso dallo sceriffo (cfr. pp. 118-9, 131 sgg.); il comportamento delicato ma eticamente ineccepibile verso la prostituta che gli si offre (126 sgg.). A volte le cose cambiano del tutto nel corso degli eventi e anche noi ci troviamo cambiati. La nostra umanità e la "corazza di *individuo*" che ci restituisce alle nostre possibilità migliori (p. 135) si fanno nell'azione; l'azione ci può costare la morte (cfr. pp. 128 sgg.) oppure offre nuova vita.

I riferimenti agli autori di lingua spagnola, siano iberici (José Bergamín, Ortega y Gasset; Miguel de Unamuno, María Zambrano, Fernando Savater) o latino-americani (Gómez Dávila, Julio Cabrera); e alla filosofia dell'Occidente, in particolare alla rivalutazione delle emozioni alla maniera di Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, ma non soltanto – sono pertinenti alla dimensione fenomenologico-esistenziale, al taglio che si è scelto – nel senso che le forme simbolico-mitiche diventano la maniera di percepire le immagini-essenze. Esse risultano inoltre essenziali al recupero di *degnità* di relazione filosofia-poesia e nelle forme dell'arte in genere, a partire dalla menzione della poesia "*desperada*" perché soggetta alla condanna platonica (cfr. p. 21): "Definire semplici questi temi (...i soggetti, cioè, trattati in letteratura, poesia, arte) è esatto quanto riduttivo. Proprio in virtù della loro forza archetipica, infatti, posseggono una carica simbolica" (p. 23; e cfr. anche pp. 24-5, 29...). La descrizione del fatto artistico è filosofia perché è *teoria*, visione del mondo.

Il viaggio attraverso le passioni, la dimensione sacrale che si profila ad ogni passo, anche il più misero, nell'ergersi dell'individuo-eroe di fronte al tremendo dell'esistenza e delle cose (da cui non è mai separato), viene compreso nella dimensione del simbolo.

Il simbolo vivo lo intendo come sussistere influente, che consente il viaggio e manifesta il sacro; nel viaggio in simbolo, descrivibile come da oriente a occidente, costellato da inesauribile sorgere di nuove figure, anche miti, sta la rappresentazione della vita.

Non si tratta della descrizione scientifica o naturalistica o biologica della natura ma è natura umanizzata per analogie: perciò leggiamo che sono protagonisti di questa storia “l’eroe e il paesaggio”, quest’ultimo inteso nelle sue “coordinate tanto geografiche quanto spirituali” (p. 13), nella sua duplice valenza di Eden e di originario selvaggio, comunque come “luogo incognito, antico, ancestrale, dagli imprevedibili sommovimenti” (p. 14). Giova ripetere che la dimensione dell’umano è, fin dal titolo, inizialmente il non umano o non ancora umano, e il non umano sempre si accompagna all’umano; la natura, nell’età degli eroi, più che mai è simpatetica, “capace di rispecchiare o fomentare i sentimenti di chi si identifica profondamente in essa” (p. 14), proprio come secondo Vico. Il paese, il paesaggio, “ha un che di primitivo” (p. 28) funzionale all’espressione di emozioni, che lo con-fondono appunto con una specie del divino, “un’ambigua dimensione ultraterrena” (*ibidem*), lo rendono “inferno” e “altare” (p. 31) e “totem sgargiante” (p. 33) ovvero “luogo dell’inevitabile smascheramento” (p. 132) rispetto alle maschere che ognuno veste nella propria vita sociale.

La natura è “meta-spazio” (p. 94) ovvero organismo “in possesso di un ritmo proprio, di una logica impossibile da decifrare” verso cui “l’unico atteggiamento adeguato sembra essere quello di *credere* in lei” (p. 71), ovvero una postura religiosa: l’uomo proietta nella natura sé stesso e “una coscienza simile alla propria... intreccia con la divinità un dialogo” come “forma più elementare del sentimento religioso” in cui “il divino e l’umano si confondono” (*ibidem*). Tale natura-dio –dove tutto è animato o anche tutto è *spiriti* intermedi (cfr. p. 102) come negli universi della magia e del neoplatonismo – introduce e accompagna i personaggi, le azioni rese in immagine e musica.

Si può ragionare sul film senza menzionare dettagli, competenze tecniche sul modo di fare un film? Non che qui l’analisi delle competenze sia negletta (v. p. e. a p. 15-17, sulla recitazione nel cinema). Ma è come domandare se si possa parlare di una poesia senza de-costruirla secondo la tecnica usata, il metro, il ritmo, la rima; ovvero se possa intendersi un dipinto senza analizzare i dettagli dell’arte pittorica, che pure vi sono. Scomporre i prodotti d’arte nelle tecniche usate non rende ancora il loro senso, sebbene possa contribuire a spiegarlo. Se il valore dell’opera è soprattutto riposto nel senso che essa ci trasmette, è alla sua dimensione simbolica che occorre guardare per intendere. Così fa Sant’Elia.

Categoria

1. Critica
2. Recensioni
3. Saggi sulla poesia contemporanea

Data di creazione

Giugno 21, 2022

Autore

eleonora