

Giacomo Salis

Filmare l'invisibile

*Il trascendente nell'opera teorica di
Paul Schrader*

il glifo ebooks

ISBN: 9788897527558

Prima edizione: gennaio 2021 (A)

Copyright © *il glifo*, 2021, www.ilglifo.it

Tutti i diritti sono riservati.

Indice

INTRODUZIONE

CAPITOLO PRIMO - VERSO UNO STILE TRASCENDENTALE

1.0. La genesi dello sguardo cinematografico: Le teologie dell'immagine tra oriente e occidente

1.1. Il Dio di Bazin

1.2. L'ontologia dell'immagine cinematografica e il concetto di durata.

CAPITOLO SECONDO - LO STILE TRASCENDENTALE

2.0. Il concetto di mimesis.

2.1. Una prima formulazione di «stile trascendentale».

2.2. Lo stile trascendentale nell'opera di Yasujiro Ozu.

2.3. Ozu e la sua personalità / oltre la personalità: la cultura zen.

2.4. Lo stile trascendentale in Ozu: quotidianità, scissione, stasi.

CAPITOLO TERZO - LO STILE TRASCENDENTALE: ROBERT BRESSON

3.0. Il cinema di Robert Bresson.

3.1. Lo stile trascendentale di Robert Bresson: la quotidianità.

3.2. Lo stile trascendentale: la scissione e la stasi nel cinema di Bresson.

3.3. La tradizione teologica: la metafora della prigione

3.4. La tradizione estetica: la scolastica.

3.5. La tradizione artistica: l'iconografia bizantina.

3.6. L'Imago Dei.

3.7. Conclusioni sulla prima formulazione di «stile trascendentale»: ricchezza e povertà.

CAPITOLO QUARTO - RETHINKING TRANSCENDENTAL STYLE

4.0. Una nuova formulazione di «stile trascendentale»: slow cinema.

4.1. Deleuze: l'immagine-ricordo / l'immagine-sogno.

4.2. L'immagine-cristallo.

4.3. Tarkovskij, scultore del tempo.

4.4. Slow cinema: definizione, modalità e protagonisti.

4.5. Lo stile «trascendentale»: falsi usi e il finale di Nostalghia.

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

FILMOGRAFIA

QUARTA DI COPERTINA

Giacomo Salis

Introduzione

Il seguente lavoro nasce da un mio particolare interesse per le filmografie in bilico tra sacro e profano, come accade nell'opera di Paul Schrader, Abel Ferrara, William Friedkin. Questo dualismo sembra attraversare, in maniera particolare, tanto l'opera quanto la biografia di Paul Schrader. Nato a Grand Rapids, nel Michigan, il 22 luglio 1946, in una famiglia di stretta osservanza calvinista, viene educato in maniera molto rigida, tanto da essergli proibita la visione di film fino ai 18 anni, quando decide di andare via di casa. Si iscrive alla Film School dell'Università della California di Los Angeles (UCLA) e si appassiona al lavoro dei registi inclini alla speculazione filosofica e teologica, come testimoniato dalla sua tesi di laurea, pubblicata nel 1972 con il titolo *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*¹, sotto la direzione dello psicologo dell'arte e teorico del cinema Rudolph Arnheim. Il lavoro schraderiano, come testimoniato dalle sue parole, nasce da un bisogno profondo, quasi intimo: «Questo libro è dedicato a mio padre, senza il quale non sarebbe mai stato scritto»².

I wasn't drawn to the topic out of academic obligation or desire to publish. I had a problem and I was looking for an answer. It was the same impulse that caused me to write a screenplay two years later. I was a product of the Christian Reformed Church in Grand Rapids, a Calvinist denomination which at that time proscribed theater attendance and other "worldly amusements." So naturally I was drawn to the forbidden—not the forbidden forbidden, of course, but the acceptable forbidden³.

La ricerca dello sceneggiatore americano è finalizzata a far convivere i due aspetti della sua esistenza: l'amore per i film e la forte educazione religiosa. Tutto ha inizio con *Through a Glass Darkly* (1961) e *Viridiana* (1961), ma la vera folgorazione arriva quattro anni più tardi, come critico cinematografico per il Los

¹ L'edizione originale è Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, Boston 1972. Tr. it.: Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema* (1972), tr. it. di Christian Raimo, Donzelli, Roma 2010.

² Id., *Il trascendente nel cinema*, cit., p. 2.

³ Id., *Rethinking Transcendental Style*, in *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer (With a New Introduction)*, University of California Press, Oakland 2018, pp. 1-33:1.

Angeles Free Press, con la visione di *Pickpocket* di Robert Bresson: «I sensed a bridge between the spirituality I was raised with and the “profane” cinema I loved»⁴. Una convergenza tra spiritualità e cinema da intendersi in termini di stile e non di contenuto, precisa Schrader. Se il suo avvicinamento al cinema popolare si deve alla critica cinematografica Pauline Kael, sono le opere di Susan Sontag come *Stile Spirituale nei film di Robert Bresson* (1964)⁵ e *L'estetica del Silenzio* (1969)⁶, a creare le basi del suo lavoro di tesi. Il saggio del '72 è infatti legato ad una particolare stagione della cultura americana, tra scoperta dello strutturalismo, mode Zen, crisi del modello hollywoodiano e ricerca di mondi alternativi⁷. Ma, come scrive Zordan, «esso conserva tuttavia un sicuro valore per il rigore con cui è condotta la ricerca e per il filo diretto che lo collega a Bazin e Ayfre, permettendogli così di assimilare criticamente i percorsi antecedenti della critica europea»⁸. Il progetto che ne è alla base, ovvero l'analisi del trattamento cinematografico del sacro presso registi senza alcun rapporto diretto tra loro, così come avevano fatto gli storici dell'arte e gli antropologi con le civiltà primitive all'inizio del Novecento, «è quanto di più distante [...] dall'approccio “culturalista”, prevalente oggi nei campus universitari statunitensi»⁹. E nell'affrontare una materia tanto problematica come quella della possibilità del cinema di mostrare l'invisibile attraverso le pieghe del visibile Schrader si concentra sul tema del

⁴ Ivi, p. 2.

⁵ Susan Sontag, *Stile Spirituale nei film di Robert Bresson* (1964), in *Contro l'interpretazione* (1966), tr. it. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967, pp. 249-275

⁶ Ead., *L'estetica del Silenzio* (1969), in *Stili di volontà radicale*, tr. it. Giuseppe Strazzeri, Mondadori, Milano 1999, pp. 11-52.

⁷ Cfr. Davide Zordan, *Filmare l'invisibile, linguaggio cinematografico ed esperienze religiose*, in «Annali di studi religiosi», 5, 2004, pp. 129-173: 153- 154; Gabriele Pedullà, *Perceval, Usa*, in Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema*, cit., pp. IX - XXXII: XXIV.

⁸ Davide Zordan, *Filmare l'invisibile, linguaggio cinematografico ed esperienze religiose*, cit., p. 154.

⁹ Questa affermazione di Pedullà risale al 2002; Cfr. Gabriele Pedullà, *Perceval, Usa*, cit., p. XXIV.

trascendente soprattutto in termini di metodo, più che di contenuto. Partendo dall'idea secondo cui il cinema non è nato dalla pratica religiosa ma sia «figlio del capitalismo e della tecnologia»¹⁰, lo sceneggiatore americano si domanda quali possano essere le conseguenze quando il sacro prova a penetrare in un'arte costitutivamente profana. Per prima cosa filmare direttamente il trascendente non rientra nelle facoltà del cinema, in cui la riproduzione esplicita del sacro attraverso gli effetti speciali annulla di fatto il suo valore. Questo accade ad esempio nel film di Cecil B. DeMille *I dieci comandamenti* (1956):

Nella scena che dà il titolo al film Mosè si trova sul monte Sinai e Dio è fuori campo sulla destra. Dopo alcuni tuoni premonitori, Dio scaglia letteralmente i comandamenti, a uno a uno, sullo schermo e sulle tavole che aspettavano di essere incise. I comandamenti prima appaiono come piccole palle di fuoco roteanti accompagnate dal suono di un vento violento e poi, in un lampo – ingrandendosi all'improvviso –, sfrecciano attraverso lo schermo e si scontrano con le tavole intonse. Paf! Il fumo svanisce e sulle tavole sono chiaramente incise le leggi. Questa specie di trucco compare in un modo leggermente meno ridicolo nei film «didascalici» a basso budget¹¹.

Questi film religiosi di tipo convenzionale e didascalico, secondo Schrader, denotano «un'idea comprensibile ma sbagliata del rapporto tra la realtà cinematografica e quella spirituale»¹². Diversamente in quella da me denominata la «prima formulazione» egli individua uno «stile trascendentale», concepito sulla base degli studi di Heinrich Wölfflin «una forma universale di rappresentazione»¹³. Questo stile utilizza mezzi precisi: angolazioni della macchina da presa, dialoghi, montaggio per raggiungere obiettivi trascendentali. Tali obiettivi si basano sulla convinzione che una verità spirituale possa essere raggiunta solamente «disponendo in modo neutro oggetti e immagini gli uni a fianco alle altre, e a questa verità non è possibile arrivare con un approccio soggettivo, individuale o culturale»¹⁴. Pertanto le differenze tra i registi citati nel titolo – Ozu, Bresson, Dreyer –,

¹⁰ Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema*, cit., p. 132.

¹¹ Ivi, p. 139.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 9

¹⁴ *Ibidem*.

«sono di tipo culturale e personale, mentre le loro affinità sono di tipo stilistico e costituiscono un modo comune di esprimere il trascendente nel cinema»¹⁵. Tra i riferimenti di Schrader emergono la fenomenologia religiosa di Mircea Eliade, Rudolf Otto e Gerardus Van der Leeuw, ma in particolar modo alcuni studiosi tradizionalisti della scuola di Guénon, come Ananda K. Coomaraswamy e Titus Burckhardt, che hanno cercato di stabilire certi canoni dell'arte sacra perennemente validi per tutte le tradizioni e culture. Lo sceneggiatore americano immagina di realizzare un'impresa simile in campo cinematografico, volendo stabilire dei criteri universali che in una certa misura trascendono le specificità, i linguaggi, il tessuto storico e culturale. Due sono i registi che hanno incarnato a pieno lo stile da lui individuato: Yasujiro Ozu in Oriente e Robert Bresson in Occidente. Diversamente Dreyer pur mostrando delle affinità con Bresson nella rappresentazione del «Completamente Altro»¹⁶, specialmente in *Ordet*, non ha mai realizzato un intero ciclo di film servendosi di questo stile. Infatti l'analisi dei film di Dreyer, si discosta dall'impostazione generale del libro, privilegiando i contenuti. Per questo motivo nel mio lavoro mi soffermerò principalmente sui primi due autori.

Lo sceneggiatore americano, escludendo ogni rappresentazione esplicita del trascendente, stabilisce di fatto che essa passi attraverso l'immanente in un complicato processo di tre fasi: quotidianità, scissione, stasi. Come afferma Gabriele Pedullà, per comprendere davvero *Il trascendente nel cinema* bisognerebbe leggerlo dalla fine, dalle conclusioni in cui si parla del cinema hollywoodiano: «Schrader in qualche modo sta rispondendo a suo padre e alla Chiesa cristiana riformata»¹⁷. È evidente la constatazione schraderiana circa la sconfitta da parte dei registi statunitensi interessati al trascendente nei confronti di un'arte materialistica come quella del cinema. Per questa ragione Schrader rivolge il proprio sguardo oltre gli studios californiani, come faceva in quegli anni la cultura universitaria statunitense: Antonioni, Rossellini, Pasolini, Mizoguchi sono alcuni

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 5; Cfr. Rudolf Otto, *Il sacro: l'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale* (1936), tr. it. di E. Buonaiuti, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 34-40.

¹⁷ Gabriele Pedullà, *Perceval, Usa*, cit., XIII.

degli autori che si sono serviti almeno parzialmente dello stile trascendentale. Ad esclusione del gruppo di critici dei *Cahiers du cinéma*, autori futuri della Nouvelle Vague, Paul Schrader può vantare il primato, come scrive Alberto Castellano, «di aver gettato le basi teoriche del suo fare cinema prima di mettersi dietro la macchina da presa»¹⁸. Schrader, così come Terrence Malick¹⁹, è artefice di una giovanile e solitaria dichiarazione d'intenti, con un atteggiamento culturale che non faceva necessariamente presagire una carriera da regista. Infatti, continua Castellano, «i due autori quasi contemporanei irrompevano nel mondo culturale americano con due saggi atipici e stravaganti che in qualche modo tracciavano un nuovo confine dell'esegesi cinematografica con uno spessore intellettuale solitamente estraneo non solo agli autori americani»²⁰. Entrambi si discostano da quei grandi autori al tempo stesso divenuti punti di riferimento come teorici del cinema che, o in maniera sistematica o attraverso interventi sporadici, hanno espresso il proprio pensiero contemporaneamente o successivamente alla pratica del set: Jean Epstein, Lev Kulešov e i tre della scuola sovietica, Ėjzenštejn, Vertov, Pudovkin. Zavattini, dopo il suo sodalizio con De Sica, ha sistematizzato, negli anni '50 e '60, le teorie neorealistiche; Pasolini solo dopo *Accattone* (1961) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) ha avanzato le sue teorie semiologiche sul cinema con *Il cinema di poesia* (1965)²¹. Tutti questi esempi contribuiscono a far risaltare l'unicità del percorso teorico-pratico di Schrader all'interno del ristretto gruppo di registi americani provenienti dalla critica, perché di fatto si tratta di una pratica maggiormente diffusa in Europa, come testimoniato anche in Italia dalle carriere di Antonioni,

¹⁸ Alberto Castellano, *Il trascendente nel cinema di Schrader: dalla teoria alla pratica*, in Id. (a cura di), *Paul Schrader il cinema della trascendenza*, Mimesis, Milano 2016, pp. 13-20: 13.

¹⁹ Nel 1969, prima dell'esordio alla regia con *Badlands* (*La rabbia giovane*, 1973), la Northwestern University Press pubblica la traduzione di Malick del *Vom Wesen des Grundes* di Martin Heidegger con il titolo di *The Essence of Reasons*.

²⁰ Alberto Castellano, *Il trascendente nel cinema di Schrader: dalla teoria alla pratica*, cit., p. 13.

²¹ Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia* (1965), in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 171-191.

Pietrangeli, Piscicelli. Ma il vero paradosso schraderiano, come scrive Gabriele Pedullà nell'introduzione al testo del '72, consiste nel fatto che il regista americano non ha mai messo in pratica il suo manifesto:

il suo cinema deve pochissimo stilisticamente alla lezione di Ozu e di Bresson. I grandi temi di *Transcendental Style in Film* sono tutti presenti nei suoi film [...] ma non l'aspetto a cui lui dà più importanza – appunto lo stile –, che non potrebbe essere più diverso e che, anche nei momenti di maggiore esuberanza, non ha niente di incompatibile con la tradizione hollywoodiana²².

Con queste affermazioni si può essere d'accordo solo se si considera in maniera troppo rigorosa l'applicazione delle intuizioni teoriche dell'autore alla realizzazione dei suoi film. In realtà a parte i temi della trascendenza presenti in *Hardcore*, *Mishima*, *Affliction*, *Touch* e le tracce dello stile trascendentale in *Taxi Driver*²³, secondo Castellano: «tutto il cinema di Schrader è attraversato dalle riflessioni teoriche ed estetiche del suo saggio e qua e là impregnato [...] di una metabolizzazione concettuale di certi modelli stilistici»²⁴. L'affermazione di Pedullà è ulteriormente confutata dal fatto che nel 2018, in occasione della convenzione annuale organizzata dalla *Society for Cinema and Media Studies* intitolata *Rethinking Transcendental Style: New Approaches in Spirituality and Cinematic Form*, lo sceneggiatore americano è tornato ad occuparsi di film e trascendenza. Questo ritorno avviene in un duplice modo: da un lato come critico, con una nuova introduzione al suo saggio *Transcendental Style in Film*, e dall'altro come regista. Come regista, firma *First Reformed* (2017)²⁵, che narra la crisi di fede di un reverendo della chiesa riformata, con evidenti riferimenti a *Il diario di un curato di campagna* di Bresson. Come teorico, nella seconda formulazione aggiorna e amplia il discorso sul cinema trascendentale alla luce di quanto accaduto in quarantacinque anni dalla prima stesura del suo saggio. Schrader individua nell'opera di Deleuze

²² Gabriele Pedullà, *Perceval, Usa*, cit., p. XXVII.

²³ Ivi, pp. XXVII-XXVIII.

²⁴ Alberto Castellano, *Il trascendente nel cinema di Schrader: dalla teoria alla pratica*, cit., p. 15.

²⁵ *First Reformed - La creazione a rischio* (First Reformed) (2017), film scritto e diretto da Paul Schrader con protagonisti Ethan Hawke e Amanda Seyfried.

L'immagine tempo (Cinema 2) una nuova modalità di pensiero sul cinema, in cui si esplicita una fenomenologia della percezione attraverso la nozione di tempo. Infatti il filosofo francese attribuisce a questa tipologia di immagine l'emergere di una resa sullo schermo del tempo, che, procede indipendentemente dalla trama, divenendo protagonista. Nella visione schraderiana, il filosofo francese mostra come il cinema del dopoguerra non sia più interessato semplicemente a raccontare storie ai nostri sé coscienti, ma piuttosto cerchi di comunicare con l'inconscio e con i modi con cui quest'ultimo elabora ricordi, fantasie, sogni. L'artista cinematografico modella l'introspezione attraverso la durata che è in grado di evocare «il Completamente Altro». Da qui l'affermazione schraderiana: «In *Transcendental Style in Film* I wrote about hierophanies evoked by style. Deleuze attempted to explain how that actually works»²⁶. Altra figura centrale in questa nuova formulazione è il regista russo Andrej Tarkovskij che sviluppa un'idea di cinema inteso come osservazione diretta della vita nel tempo. Ma se in registi come Bresson e Dreyer il tempo veniva utilizzato per creare un particolare effetto emozionale o spirituale, nel caso tarkovskiano è fine in se stesso. Da qui la radicalità della sua poetica: «ci si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura»²⁷. Schrader delinea così un percorso immaginario che dal cinema di Bresson e Ozu conduce a Béla Tarr, Lav Diaz e Pedro Costa: «Time allows the viewer to imbue the image with associations, even contradictory ones. Hence the long take. What began as a four second shot of a passing train in Ozu grows to eight minutes of meandering cows in Béla Tarr»²⁸. E attraverso la nozione di *Slow cinema* egli mostra i nuovi sviluppi dello stile trascendentale, i suoi falsi usi, evidenziando ancora una volta la difficoltà dell'impresa da parte del teorico e del regista nell'individuare la causa reale della ierofania, a causa del carattere sfuggente e misterioso del suo nucleo più recondito.

²⁶ Paul Schrader, *Rethinking Transcendental Style*, cit., p. 6.

²⁷ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo* (1986), a cura di Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano 2002, p. 107.

²⁸ Paul Schrader, *Rethinking Transcendental Style*, cit., p. 5.

Il lavoro schraderiano del '72, è presente negli studi di Alessio Scarlato e Davide Zordan²⁹. Entrambi hanno sottolineato come lo sceneggiatore americano affronti la rappresentazione del sacro al cinema in termini strettamente stilistici. Scarlato propone una riflessione sull'efficacia di una tale prospettiva, che rischia di ricadere in una esaltazione della capacità riflessiva del regista, riconfermando la centralità del «Soggetto della visione»³⁰. Al di là di questi interessanti spunti, il lavoro di Paul Schrader mostra la volontà di spingersi oltre. Attraverso l'analisi del cinema di Ozu, Bresson e Dreyer, e successivamente nella seconda formulazione con l'inserimento di Tarkovskij, emerge una proposta teorica che prova a individuare e a definire una modalità precisa di concepire e di fare cinema. Questa proposta che Schrader costruisce attraverso un dialogo costante con il mondo del cinema, con critici e teorici come Donald Richie e Amédée Ayfre, conduce infine a un confronto con le posizioni filosofiche di Gilles Deleuze e di Henri Bergson. Un confronto quanto mai necessario per la sua concezione teorica e per quel cinema capace di guardare oltre le apparenze del reale.

²⁹ Cfr. Alessio Scarlato, *La zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, «Aesthetica Preprint», n. 75, 2005; Davide Zordan, *Filmare l'invisibile, linguaggio cinematografico ed esperienze religiose*, cit.; Gli scritti dei due autori sono antecedenti alla nuova formulazione schraderiana del 2018.

³⁰ Alessio Scarlato, *La zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 34.

Capitolo primo - Verso uno stile trascendentale

1.0. La genesi dello sguardo cinematografico: Le teologie dell'immagine tra oriente e occidente

Roland Barthes ha scritto che «lo specifico filmico è ciò che nel film non può essere descritto, è la rappresentazione che non può essere rappresentata [...] esso si trova esattamente là dove il linguaggio articolato è solo approssimazione, e comincia un altro linguaggio»³¹. Dal punto di vista della semiologia, quello che è vero di ogni opera d'arte, il cui linguaggio fa uso di un codice poetico dove la convenzione è ridotta e il segno sempre aperto, diventa ancora più palese nel cinema, perché la fluidità dell'immagine in movimento sfugge al potere fossilizzante della parola scritta o della rappresentazione statica.

Secondo Zordan,

Il piano cinematografico non è una superficie opaca, ma un corso d'acqua che riflette nel suo scorrere una varietà innumerevole di ombre e luci, sempre cangianti. Alla trasparenza dell'immagine corrisponde una risonanza intima, nello spettatore, del piano cinematografico. Esso non si limita mai a ciò che rappresenta³².

A questa osservazione che esalta lo specifico cinematografico, ne va aggiunta una seconda, connessa ad una fenomenologia della percezione visiva. Vedere significa fissare lo sguardo su un frammento di spazio. Quello che si vede è una porzione irrisoria di una realtà ben più vasta e profonda, che sfugge alla vista. L'occhio, come la cinepresa, seleziona e isola il suo oggetto. Mette in evidenza,

³¹ Roland Barthes, *The Third Meaning*, «Les Cahiers du Cinéma», 222, 1970, p. 18, cit. in Davide Zordan, *Filmare l'invisibile, linguaggio cinematografico ed esperienze religiose*, in «Annali di studi religiosi», 5, 2004, p. 131.

³² Davide Zordan, *Filmare l'invisibile, linguaggio cinematografico ed esperienze religiose*, cit., p. 131. Con questa affermazione il teologo italiano sostiene che l'elemento basilare del linguaggio filmico non sia il fotogramma quanto la singola immagine in movimento, che nel glossario tecnico viene indicata come piano. Un piano cinematografico è ogni immagine che compare in modo continuativo sullo schermo, senza stacchi.

e facendo questo, occulta il resto. La macchina da presa designa; la realtà eccede e sfugge. L'attività filmica, che nello stesso tempo rivela e nasconde, ci ricorda che tutto ciò che vediamo è solo «la scorza della realtà»³³. Mentre l'animale fa corpo con la natura, l'uomo diversamente introduce tra sé e il cosmo tutte le forme di mediazione che costituiscono la cultura. Attraverso l'utensile egli estende e migliora l'attività manuale, con la parola riconosce e individua le cose, col disegno le raffigura e le fissa. La cultura è così rivelatrice dell'umano nell'uomo³⁴. Tutti gli strumenti dell'elaborazione culturale svolgono la funzione di duplicare il mondo naturale in un altro mondo, che ne è l'immagine. La cultura è una sorta di specchio convesso, che racchiude e sintetizza per l'uomo l'immensa realtà nella quale questi si trova immerso. Un museo, una biblioteca, un cinematografo sono luoghi di cultura nella misura in cui, prima di tutto, segnano uno spazio dove si opera una sintesi della molteplicità dell'esistente. L'uomo è protagonista di tale sintesi perché è dotato della funzione simbolica, di cui il segno è l'elemento base.

.... *fine dell'anteprima*

³³ *Ibidem.*

³⁴ Cfr. Fiorenzo Facchini, *Il simbolismo nell'uomo preistorico, Aspetti ermeneutici e manifestazioni*, in «Rivista di Scienze Preistoriche», 49, 1998, pp. 651-671.

Quarta di copertina

Può il cinema, arte essenzialmente materialista, rappresentare l'ineffabile? A questo e ad altri interrogativi prova a rispondere *Filmare l'invisibile*, esito di una riflessione su quelle filmografie in bilico tra sacro e profano, come accade nell'opera di Paul Schrader.

Partendo dal suo celebre lavoro del '72 *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, l'autore indaga la concezione del trascendente nell'opera teorica schraderiana mettendo in risalto influenze, tematiche, e aporie, attraverso un dialogo costante con il mondo del cinema, con critici e teorici come Donald Richie e Amédée Ayfre. A questo si aggiunge un confronto con le posizioni filosofiche di Gilles Deleuze e di Henri Bergson, e con il cinema spirituale di Andrej Tarkovskij. Un confronto quanto mai necessario per la concezione teorica di Schrader che vuole il cinema capace di guardare oltre le apparenze del reale.

Giacomo Salis

Giacomo Salis è nato a Cagliari nel 1989. Laureato in Filosofia e Teorie della comunicazione, ha scritto di musica per Beautiful Freaks, Music Addiction, e di cinema per Taxi Drivers. Percussionista e batterista, collabora a diversi progetti di improvvisazione e ricerca timbrica. Ha all'attivo vari album usciti per le etichette Confront Recordings, Falt, Tsss tapes e Floating Forest. Parallelamente all'attività da percussionista, si occupa di musica applicata e sonorizzazioni.