

Antonio Dall'Igna

## Inquadrare la distanza. Note a partire da Gus Van Sant e Michelangelo Antonioni attraverso Simone Weil

**ABSTRACT:** *The present article aims at comparing some of Simone Weil's concepts regarding the theme of distance with the theoretical background of two movies: Elephant (2003) by Gus Van Sant and Blow-up (1966) by Michelangelo Antonioni. Elephant shows the imbalance which arises when the social body is not build on the basis of a measured distance, therefore producing a catastrophic effect which threatens to disintegrate the social system. The gaze of the director is placed at the right distance from the catastrophe and it recognises the malheur, i.e. Simone Weil's misfortune. Nevertheless, the lack of a mystical interpretation of reality marks a distinction between Gus Van Sant's work and Simone Weil's thought. In Blow-up Thomas, an artist capable of acting like a philosopher, investigates the different levels of reality, intertwined with appearance, illusion and hallucination. His interpretation of reality shows that it is necessary to find out the right distance in order to frame the catastrophic event and to reach the unknowable origin of reality. This perspective can be connected with Simone Weil's concept of lecture. Elephant follows the movements of reality, recording its more or less violent vibrations; Blow-up stresses the edges of reality, opening a metaphysical space in which reality and appearance are brought to coincidence.*

**KEYWORDS:** *lecture, malheur, catastrophe, image, reality.*

In *L'amour de Dieu et le malheur*, testo scritto nel 1942, Simone Weil afferma che “alla distanza massima, la distanza infinita, è andato Dio stesso, poiché nessun altro avrebbe potuto farlo. Questa distanza infinita fra Dio e Dio, lacerazione suprema, dolore senza pari, meraviglia dell'amore, è la Crocifissione. Nulla è più lontano da Dio di quel che è stato fatto maledizione”<sup>1</sup>. Secondo l'autrice, Dio riesce ad attestarsi nel punto più marginale della realtà da lui stesso creata e configurata, laddove la sua grazia si dà nella forma del puro amore privo di potenza. Nel pensiero di Simone Weil la divinità si manifesta, e si afferma, anche nei margini del reale, anche laddove Dio è stato crocifisso, anche in quel luogo, così distante dalla

1 Weil 2008, 177.

pienezza divina, in cui la divinità muore, scompare, e risulta drammaticamente assente.

Due sono, in sintesi, le caratteristiche di questa particolare teofania, contraddittoria e paradossale. La prima risiede in una rinuncia da parte della divinità a una delle due componenti che la contraddistinguono, ovvero la potenza e l'amore. Rinunciando radicalmente alla potenza, e dunque manifestandosi come amore, come grazia pura, la divinità sceglie di scomparire, di ritirarsi dal mondo, e di morire alla stregua di un "criminale maledetto": sceglie di instaurare una distanza infinita all'interno del proprio orizzonte di grazia. Inoltre – e questa è la seconda caratteristica di tale peculiare teofania –, il ritiro divino comporta la presenza in assenza del principio. Dio è presente in quel luogo lontano, in quella porzione di realtà collocata ai margini, per mezzo della sua stessa assenza: si è ritirato come estremo atto di amore, al fine di rinunciare alla potenza e per concedere spazio alla libertà umana. La divinità si manifesta e si afferma, paradossalmente, secondo la distanza, mediante il proprio ritiro e la propria assenza. Assenza che permette all'essere umano, assecondando una dinamica tipica del misticismo che tanto influenzò il pensiero della filosofa francese, di esercitare la libertà e, soprattutto, di esercitarla al più alto grado di intensificazione: quello che consente di affermare la presenza divina nella forma umana e, di conseguenza, all'interno di un universo dal quale la divinità è assente. L'uomo si fa lume teofanico nella notte del mondo.

È doveroso sottolineare che il margine della realtà, seppur distante, per valere da luogo di una paradossale manifestazione divina, continua a essere collocato nella divinità, all'interno della grazia divina: esso è quell'orlo della realtà in cui Dio si esprime in modo privo di potenza. La grazia divina, quindi, si afferma attraverso la distanza e nella lacerazione degli estremi, in luoghi e situazioni marginali. Distanza e lacerazione sono collocate all'interno dell'orizzonte divino, anche se costituiscono un grado di realtà che appare, con tragica evidenza, altro da quello della pienezza e della realizzazione.

E sulla lacerazione causata dalla morte divina, che pone in essere due punti distanti – pienezza e privazione, trionfo e morte –, sui due punti più lontani di quel 'luogo' infinito e perfetto – ma solcato dalla distanza – che è l'orizzonte divino continua a prevalere "l'amore fra Dio e Dio, che è esso stesso Dio", l'amore che "si tende al di sopra della distanza e trionfa della separazione infinita"<sup>2</sup>. Allora, in questo schema la *distanza*, che comporta *assenza*, è collocata all'interno di un orizzonte di *pienezza*: per questo motivo, la *distanza* riesce a tradurre, in qualche modo, la *presenza*. Nell'assenza di cui è fatta la distanza che ci separa dagli altri – e dall'Altro – è possibile leggere, cogliere, esperire una forte presenza. Ed è dovere dell'essere umano far maturare la pienezza all'interno della distanza.

Per Simone Weil, infatti, gli esseri umani devono replicare nel proprio microcosmo la rinuncia divina, devono svuotarsi di potenza al fine di affermare l'amore che li abita. Devono saper leggere, accettare e realizzare nel proprio interno la distanza massima, il 'disastro cosmico' della crocifissione: "la nostra miseria conferisce a noi

uomini il privilegio infinitamente prezioso di partecipare alla distanza che separa il Figlio dal Padre. [...] la separazione, sebbene dolorosa, è un bene, in quanto è amore”<sup>3</sup>. Devono, quindi, decentrarsi e incentrarsi. Così facendo, essi si collocano nei margini del reale – margini davvero centrali –, discendono per cogliere il proprio nucleo ed elevarsi alla condizione divina<sup>4</sup>. Perché una tale collocazione nella distanza sia autentica, il soggetto deve attuarla con consapevolezza, raggiungendo un alto grado di conoscenza di sé e dell’universo che lo circonda. In tal modo, insegna Weil, egli può posizionarsi efficacemente nello spazio, vincendo l’influenza che il trascorrere meccanico e disumano del tempo detiene su di lui. Ciò significa vivere in modo consapevole lo spazio, anche laddove questo sia ‘marginale’, al fine di tradursi in modo efficace, pieno, consono a una dimensione umana, nel tempo. Si tratta di trasformare la propria situazione, l’essere costretto all’interno di una determinazione spazio-temporale – laddove spazio e tempo per Weil indicano distanza dal fondamento; e si tratta di scorgere nelle ristrettezze di una situazione particolare una occasione di presenza, di riflessione e di riconnessione che possa rilanciare e rinsaldare il rapporto con l’altro da sé.

È, allora, una questione di distanza<sup>5</sup>. La distanza misura il contraddittorio attestarsi della grazia divina: in senso verticale, perché la divinità si manifesta anche in un margine estremamente lontano dalla sua perfetta trascendenza, e in senso orizzontale, se si considera che il regno della necessità – ovvero il tessuto spazio-temporale degli enti limitati e finiti – è fatto di contorni e di distanze. L’essere umano è chiamato, secondo Weil, a leggere con attenzione apicale le distanze e a disporsi secondo quella tenuta interiore che prevede, nel contempo, la realizzazione della distanza massima nella propria anima (la Croce) e la preservazione delle giuste distanze – geometricamente teofaniche – tra gli enti, le sole che consentono di evitare i rapporti di prevaricazione.

Al fine di riflettere sul concetto di distanza, che trova in Simone Weil una salda costruzione teologica e una profonda trattazione metafisica non privi di un risvolto politico e sociale, trovo utile soffermare l’attenzione sul film *Elephant* (2003) di Gus Van Sant. L’opera principale del regista statunitense, che trae ispirazione dal massacro avvenuto alla Columbine High School nel 1999, si rivela un proficuo campo di indagine per quanto concerne il tema in questione. Nel quadro di una situazione sociale in cui si intrecciano le problematiche della diffusione delle armi da fuoco, tale da non evitare che esse possano venire acquistate dagli adolescenti, e della pervasiva presenza di comportamenti prevaricanti all’interno delle aggrega-

3 Weil 2008, 180.

4 Si veda l’efficace immagine della leva, utilizzata spesso da Simone Weil: cf., ad esempio, la voce “leva” in Sala 2005, 555-556.

5 Cf. Castellana F. 1985, 74-75: “come sempre, Weil cerca il fondo ultimo della *distanza* e ne trova la radice metafisica in Dio stesso e l’attuazione storica in Cristo. Dio è amore e crea per amore, facendo esistere ciò che non esiste, cioè ciò che non è Dio. Lo spazio tra Dio e ciò che non è Dio, cioè tra l’infinito e il finito, è la *distanza*. Gli esseri li ha creati più o meno distanti da sé [...]. La distanza massima è perciò tra Dio e Cristo crocifisso. [...] Infatti la ‘distanza infinita’ è il ‘silenzio di Dio’. Questa distanza è il vero malheur”.

zioni giovanili (il cosiddetto bullismo), è possibile rintracciare nella distanza, e nei suoi differenti gradi di espressione, una chiave di lettura dell'impianto concettuale del film. È possibile individuare tre momenti della distanza, tre differenti modi di darsi della separazione che si verifica tra gli essere umani.

La prima modalità è data dalla distanza che si instaura tra i giovani che frequentano la scuola, e tra gli studenti e gli adulti. Il regista rappresenta questa condizione sociale secondo una forma che, seppur calata in un mondo viziato dall'atomismo, mette in luce i legami, problematici ma di tipo ancora conviviale, tipici dell'ambiente scolastico. Nonostante gli aspetti positivi che i legami adolescenziali recano con sé, e che tendono a conferire alla distanza un grado di umanità, a filtrare è l'inconsistenza dei rapporti tra giovani e adulti, e la misura del rispetto viene violata dall'emergere di quella applicazione della forza – per dirla con Weil – che è il bullismo. In particolare, l'emarginazione vissuta da Alex, uno dei due killer, rappresenta un tipo di distanziamento (subìto e cercato) che si rivela esiziale per gli equilibri sociali della comunità scolastica. La distanza eccessiva che separa il ragazzo dai suoi coetanei, e dai genitori, così come la medesima distanza vissuta da Eric, l'altro killer, apre la frattura entro cui si manifesta l'evento catastrofico.

La seconda declinazione della distanza si rivela nel suo stesso annullamento tra le due persone che compiono la strage. Eric e Alex possono essere considerati alla stregua di un'endiadi criminale, un'unione che si compie sotto l'infausto incrocio di amore e morte, e che traduce, considerato il crogiolo ideologico neonazista di cui si nutre la coppia, l'ideale omoerotico del *Männerbund*. Se i rapporti del primo tipo comportano una divaricazione della distanza, un superamento della giusta misura che si verifica secondo l'allontanamento, la relazione omicida presuppone un avvicinamento estremo, che causa una condensazione esiziale capace di insinuarsi in un tessuto sociale problematicamente connesso – proprio a causa di un distanziamento distorto –, al fine di produrne un piuttosto inconsapevole tentativo di disintegrazione. Si intravede quasi un motivo di sistole e diastole, laddove la rarefazione dei rapporti sociali secondo distanza comporta la coagulazione di nuclei umani in cui la distanza è annullata. L'effetto di queste aggregazioni è talmente forte da causare una rottura violenta delle maglie, scatenando l'evento catastrofico all'interno del consorzio sociale; evento successivamente ricomposto, non senza lasciare indelebili tracce nella memoria, dai meccanismi che regolano il sistema 'occidentale'. Il regista non intende certamente fare l'apologia del terrorismo, ma l'opposizione messa in scena tra l'insulsa trattazione dei problemi legati alle "minoranze sessuali"<sup>6</sup> e l'omosessualità tragicamente e concretamente vissuta dagli omicidi – la cui amicizia è presentata come un mix letale di erotismo innocente, divertimento armato e morte vendicatrice – risulta centrale nel definire un quadro critico all'interno del quale l'azione criminale vale da momento in cui, violentemente, una riflessione sui rapporti umani si pone, una ricostruzione sociale viene pensata e le giuste distanze sono ristabilite – o dovrebbero esserlo.

6 Così nella versione italiana del film.

La terza modalità della distanza si configura nello sguardo conferito dalla macchina da presa. L'occhio del regista segue i personaggi, percorre le loro azioni da differenti punti di vista, consegna allo spettatore prospettive che mantengono sempre una posizione non lontana dallo stile documentaristico, ma capace di far affiorare mirabilmente i paesaggi interiori dei giovani. La percezione dello spazio e del tempo sembra sconnessa e distorta; tuttavia, lo stile di Van Sant riesce ad assecondare e tradurre le vibrazioni del reale, i movimenti esterni e i sussulti interni, gli scollamenti tra i diversi piani della realtà (sia quelli che animano il delirio dei due assassini, sia le distanze atomizzate dell'incomunicabilità<sup>7</sup>) e l'approssimarsi dell'evento che perturba l'assetto formale della società senza scompaginarlo definitivamente. Lo sguardo autoriale trasmette, grazie alle sequenze che dilatano lo spazio e il tempo – meccanismo che si approfondirà nel successivo *Last Days* (2005) –, un senso di sospensione profondo e temibile, commovente e radicale. L'atmosfera sospesa è in grado di intercettare le arcane risonanze dell'apprestarsi e dell'appressarsi della catastrofe, di farne percepire allo spettatore tutta l'incombenza, di misurare la distanza della voragine di una epifania del male. La tenuta dell'inquadratura, insomma, nel suo colto dinamismo rimane salda e lucida. Essa è capace di sostenere la forza tellurica del disastro: ne registra l'approssimarsi come un preciso sismografo, ne trasmette efficacemente la sensazione di avvento, ne sostiene in modo fermo la visione diretta, traduce la sensazione di vuoto che ammantava le rovine - un vuoto a cui si invita a rispondere con la riflessione. Di contro alle deformazioni della distanza che si verificano nel microcosmo rappresentato, lo sguardo del regista e quello dello spettatore sono collocati alla giusta distanza, insegnano la visione attenta, la lettura profonda e il senso della misura, quelle disposizioni d'animo indicate da Simone Weil per colui che voglia discernere i differenti piani della realtà e affrontare il dominio della necessità senza cedere al vettore della forza.

Un tale sguardo non è collocato soltanto in una dimensione esterna rispetto agli eventi, ma esso è posto dal regista, in un certo senso, anche all'interno della narrazione, simbolicamente agito dal personaggio di Elias: studente appassionato di fotografia, portatore di un atteggiamento curioso nei confronti delle differenze (delle distanze), il cui obiettivo non cede nemmeno di fronte al massacro, davanti alla distanza massima.

Lo scenario, considerato alla stregua di una sospesa *Kampfzone* metafisica, può essere letto attraverso alcune categorie weiliane, incardinate sul tema della distanza e sulle sue variazioni. Lo sguardo posto a giusta distanza riconosce e identifica quella sventura che pesa su tutti, quel *malheur* che è la "vera condizione dell'uomo"<sup>8</sup> perché "tutta la sventura è su tutti"<sup>9</sup>. Un tale sguardo legge una situazione in cui si verifica la realizzazione della sventura nel dramma della forza, la quale si afferma all'interno di rapporti umani privi di equilibrio e lontani dall'inclusività. "La forza

7 Sul film, sono interessanti i rilievi contenuti in Mazzarella 2014, 128-131. Cf. anche Rich 2012.

8 Castellana M. 1979, 25. Cf. anche Castellana M. 1979, 48: "condizione strutturale dell'uomo è quindi il *malheur*".

9 Putino 1997, 50.

adoperata dagli uomini, la forza che sottomette gli uomini, la forza davanti alla quale la carne degli uomini si ritrae. L'anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza, trascinata, accecata dalla forza di cui crede di disporre, piegata sotto la costrizione della forza che subisce. [...] La forza è ciò che fa di chiunque le è sottomesso una cosa"<sup>10</sup>. “La forza schiaccia spietatamente, e altrettanto spietatamente inebria chiunque la possieda o creda di possederla. Nessuno la possiede veramente”; la furia e l'incontrollabilità dell'evento catastrofico, nel momento del suo scatenamento, rendono gli uomini, vittime e carnefici, vincolati alla forza perché “non ce n'è uno che a un certo punto non sia costretto a piegarsi sotto la forza”<sup>11</sup>. L'inconsapevolezza dei limiti, che in *Elephant* deriva anche dall'inautenticità in cui sono fondati i rapporti tra giovani e adulti, conduce a un mancato rispetto della giusta distanza, e a un disconoscimento della misura nel confronto con il vettore della forza: le dinamiche legate alla prevaricazione portano gli esseri umani ad andare “al di là della forza di cui dispongono. Vanno inevitabilmente al di là, perché ignorano che è limitata”<sup>12</sup>.

Ciò che separa l'opera di Gus Van Sant dal pensiero di Simone Weil è la mancanza di una disposizione mistica della lettura del reale: la macchina da presa riesce a inquadrare la catastrofe, quindi lo scatenamento degli effetti del principio del male o la presenza di una divinità benevola che si dà per assenza – per dirla con Weil –; tuttavia, né si produce un riconoscimento della sventura come segno divino, né si suggerisce una sua accettazione come nesso teofanico all'interno del cosmo.

Il film di Gus Van Sant trova una continuazione orrorifica in *It Follows* (2014), opera del regista statunitense David Robert Mitchell. Lo scenario urbano di questo film sembra collocato in un mondo che consegue da un evento catastrofico: le città sono semideserte e, se in *Elephant* i rapporti tra gli adolescenti e gli adulti erano posti in crisi, qui i giovani sembrano abbandonati a se stessi. Si instaura così un disequilibrio: gli adulti sono assenti, e la distanza tra i giovani è troppo ravvicinata. Il contagio del male si insinua proprio nei contatti intimi, nell'annullamento della distanza, producendo una catena di eventi catastrofici, una sequela di piccole morti – al posto di una catastrofe immane – che conferisce una interpretazione in chiave orrorifica dell'atto erotico.

Un'altra pellicola che affronta il tema della distanza – ponendolo in relazione a un evento catastrofico, tanto che il protagonista afferma che “un disastro è quello che ci vuole, per vedere chiaro nelle cose” – è *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni<sup>13</sup>. Il fotografo Thomas, scostante e disinvolto, si muove nella *Swinging London* tra scatti di moda e fotografia impegnata. Il suo utilizzo del mezzo fotografico è votato a irrompere nella realtà e a penetrarla, instaurando un rapporto

10 Weil 2014, 33.

11 Weil 2014, 40-41.

12 Weil 2014, 44.

13 Sul film, cf. l'importante monografia, che guarda all'opera da una prospettiva ermeneutico-decostruzionista, di Davide Persico, testo che colma una lacuna perché “non esiste nei fatti un singolo libro che studi in maniera dettagliata questo film” (Persico 2020, 14).

erotico con essa, quasi concependo la fotografia come un amplesso con l'ambiente circostante. La macchina fotografica risulta qui il *medium* attraverso cui, per un verso, il mondo si apre al protagonista, rivelandogli l'essenza delle cose, e grazie al quale, per l'altro verso, egli riesce a entrare nell'ambiente che lo circonda, affinando la capacità di lettura del proprio occhio per mezzo dell'artificialità della lente<sup>14</sup>. Alcuni scatti in un parco rivelano, a seguito della forzatura di ingrandimenti successivi, una scena di omicidio: un disastro che Thomas verifica nella realtà, ritornando nel luogo del crimine e trovando il corpo dell'uomo assassinato. Successivamente, la sparizione delle foto e del corpo costringono al sospetto sullo statuto del mondo sensibile: apparenza o realtà? Illusione o allucinazione? O incomprensibile stratificazione di gradi diversi della stessa realtà interrogata dal protagonista?

Thomas può essere considerato una sorta di filosofo-artista, che conduce la sua *quête* personale alla volta degli arcani del reale. Una realtà, quella della Londra *à la page*, che è impastata di illusione, e che oscilla, perennemente, tra dovere e finzione, fedeltà e confusione, tradizione e tendenza, tra le intuizioni dell'arte e l'abbaglio degli stupefacenti. La cerca di Thomas si imbatte nel fulcro metafisico della realtà, cade nel centro dell'illusione: nel parco<sup>15</sup>, in cui crede di fotografare le schermaglie amorose di due amanti, il suo esercizio di lettura del reale intercetta quel disastro che, invece di consentire di veder meglio, confonde la ricerca nelle spire del labirinto<sup>16</sup>. Il luogo, visitato dal protagonista di giorno e di notte, è contraddistinto da uno spazio in cui la natura pare geometrizzata e il tempo sembra sospeso. L'atmosfera metafisica del parco permette di considerarlo come il punto paradigmatico in cui amore e morte vengono avvicinati, e in cui realtà e illusione convivono con l'allucinazione: esso non è l'archetipo dell'apparenza, ma il modello inconoscibile da cui derivano le distanze che si misurano secondo le coordinate dello spazio e del tempo, il punto dal quale si dispiegano le oscillazioni del mondo sensibile. Il parco è il vertice abissale del reale in cui gli opposti si trovano in coincidenza: da un tale apice della *complicatio* si esplica – per usare termini presi in prestito dal pensiero di Niccolò Cusano – il livello di realtà in cui vibra, più o meno vigorosamente, l'illusione.

La macchina fotografica, abile a muoversi sulle variabili della quotidianità professionale di Thomas, deve qui cimentarsi con la prova di misurare le distanze incognite dell'oggetto inconoscibile, di definire la corona del sole nero dell'eclissi, di inoltrarsi in quella caligine che eccede la realtà per eccesso di realtà. In questo difficile compito sia l'occhio del fotografo, sia la lente dello strumento, sia il procedimento del *blow-up* sono messi in questione, posti sotto scacco dall'impossibilità,

14 Il film di Antonioni prende le mosse dalla questione dell'immagine fotografica; tuttavia, sia l'immedesimazione con la ricerca del protagonista, sia le scene che pongono lo spettatore di fronte alle ambiguità degli ingrandimenti saldano immagine fotografica e inquadratura cinematografica.

15 Si tratta di Maryon Park, nel quartiere Charlton di Londra.

16 Si rifletta sul fatto che un doppio 'positivo' del parco di *Blow-up* può essere considerato il labirinto di siepi del film *Shining* (1980) di Stanley Kubrick: luogo di natura geometrizzata e di sospensione temporale in cui il piccolo veggente Danny riesce a sfuggire al padre dalla mente stravolta, che soccombe.

per l'essere umano, di mettere in quadro e di misurare la distanza che lo separa dall'oggetto inconoscibile. L'unico modo che sembra dato al protagonista per cogliere l'enigma del parco è quello di aderire al mistero che vi si cela, quasi abbandonando la resistenza nei confronti dell'oggetto agognato che ogni ricerca porta con sé. Ciò avviene nell'ultima scena del film, quando Thomas incontra nel parco i mimi e assiste alla finta partita di tennis da questi inscenata. Il protagonista, collocandosi all'interno del luogo in cui presenza e assenza sono coincidenti, sceglie di aderire alla *Stimmung* metafisica del posto, fino a scomparire nel nulla, in quel punto abissale che è posto all'origine del tutto.

Anche questa pellicola potrebbe essere letta attraverso alcune categorie weiliane. Non è presente il tema della forza, ma l'atmosfera sospesa, in cui una minaccia sembra prorompere dall'inconoscibile e gravare sul protagonista, può rimandare alla condizione di sventura che, per la pensatrice francese, caratterizza gli esseri umani. Tale *malheur* non proviene da un luogo inconoscibile – deriva, infatti, da un dio che si dà come pura grazia priva di potenza –, ma risulta incomprendibile se non letto a fondo, se non inquadrato con attenzione, se non ricondotto alla “distanza infinita” a cui “è andato Dio stesso, poiché nessun altro avrebbe potuto farlo”<sup>17</sup>. Se si richiama il “tasso di gnosticismo”<sup>18</sup> a partire dal quale è possibile riflettere sulla collocazione del pensiero di Simone Weil tra impianto neoplatonizzante e derive gnostiche, nel caso del film di Antonioni l'oscurità e l'incomprensibilità del Maryon Park, da cui deriva una oscillazione dello statuto della realtà esplicita in cui l'illusione ha un certo rilievo, risultano aderire maggiormente all'idea di una divinità sconosciuta, lontana e impenetrabile. La stessa ricerca del protagonista è più povera di punti di appiglio di quanto l'essere umano, nel cosmo di Weil, possa trovare: se il fulcro della realtà è rinchiuso nel mistero, mistero a cui però si può aderire, anche i livelli ‘successivi’ di realtà, che costituiscono il mondo degli uomini, sono contraddistinti da una forte estraneazione e da un notevole disorientamento.

Un altro concetto weiliano che può essere richiamato è quello della lettura. Grazie alla vista, e attraverso il mezzo tecnico e le procedure che ne scandiscono l'utilizzo, il fotografo del film legge la realtà, forzandone i contorni al fine di mettersi in traccia della verità. Nel suo esercizio artistico – che rivela un chiaro valore filosofico – si imbatte in un punto di discontinuità del reale: un omicidio e un cadavere, che lo dividono tra l'entusiasmo della scoperta e dello svelamento e il timore per le misteriose conseguenze. Nei suoi appunti e frammenti sul concetto di lettura, Simone Weil afferma che l'esercizio dell'attenzione estrema, il quale, per il filosofo, è pratica quotidiana, deve soffermarsi sui punti di lacerazione che la contraddittoria presenza in assenza della divinità comporta. In particolare, la lettura deve interrogare la sventura, al fine di riconoscere e realizzare nell'interiorità umana,

17 Weil 2008, 177.

18 Cf. Esposito 2014, 55-62. Sulla questione, si rivelano significative le riflessioni di S. Pétrement, Ch. Moeller, H. Ottensmeyer, H. Cornélis, A. Léonard, A. Del Noce, P. Giniewski, L. Blech-Lidolf, M. A. Daly, M. Cacciari: cf. Esposito 1999, 204-205 e nota 56, 233, 257. In generale, sul rapporto tra Simone Weil e lo gnosticismo, e per i relativi riferimenti bibliografici, vedi Schena 2017.



secondo un processo di tipo mistico – ovvero in grado di condurre alla conoscenza e all’esperienza del fondamento –, la distanza infinita a cui giunge il dio crocifisso. La pensatrice francese prevede un momento apicale della lettura, un vertice in cui essa non si muove più secondo la scansione formale della successione degli enti, ma legge il proprio incentrarsi, annullando la dimensione caleidoscopica del mondo esplicito. In questo momento di non-lettura (ovvero di concentrazione estrema della lettura), il cacciatore della verità intende la regola vicissitudinale che sta alla base del divenire di tutte le cose e accetta la distanza lacerante della sventura come segno inequivocabile della grazia divina.

La non-lettura è un distacco radicale dai concetti che affollano la mente dell’uomo, concetti che in essenza sono coincidenti con lo stesso pensiero: “il pensiero è incatenato da cose che sono il contrario del pensiero, e tuttavia sono solo pensieri (spazio e tempo)”<sup>19</sup>. Il pensiero riesce a intendere se stesso come determinazione tra le determinazioni, a leggere se stesso cortocircuitandosi in una auto-lettura il cui esito è la non-lettura, capace di penetrare il mistero e le contraddizioni del reale. In *Blow-up* il frangente in cui le fotografie (i negativi, le stampe, gli ingrandimenti) scompaiono dallo studio di Thomas sembra assecondare una dinamica simile, seppur non del tutto causata dal protagonista. Anche il mezzo attraverso cui l’uomo ha forzato i limiti del parco, cercando di mettere in quadro le complicate trame della distanza in un luogo metafisico in cui le distanze tendono ad annullarsi, sparisce diventando un misto di illusione e realtà, quindi relegandosi a una delle tante determinazioni di un universo in cui la verità si dà insieme alla sua negazione: il *medium* si risolve come determinazione tra le determinazioni. La differenza rispetto alla costruzione weiliana risiede nel fatto che, nell’opera di Antonioni, le determinazioni del reale sono nettamente più solcate dall’illusione, giungendo a punte di allucinazione, e la risoluzione del mezzo non si compie in modo del tutto consapevole in un vertice ‘mistico’ della ricerca intellettuale.

Per quanto riguarda il rapporto tra l’utilizzo dell’immagine e i piani della realtà, sconquassati da un evento catastrofico, le due pellicole (*Elephant* e *Blow-up*) presentano due modi diversi di porsi a distanza dall’oggetto e di interrogare le distanze degli enti: la prima segue i movimenti del reale registrandone le vibrazioni, più o meno violente; la seconda ne forza i contorni, aprendo uno spazio metafisico in cui realtà e apparenza si avvicinano, si compenetrano, si confondono, e tendono a coincidere. *Elephant* asseconda l’attesa della catastrofe, e riesce a mostrarla in modo crudo e nitido; *Blow-up* insegue il disastro, al fine di delinearne e penetrarlo, ma non riesce a fissarlo in modo consapevole. Le due pellicole si interrogano intorno a un evento sconvolgente, che incombe e si rovescia sugli esseri umani, e grazie al quale si intravede ciò che giace all’origine del mondo. Tentano di inquadrare e di leggere un tale evento, la cui centralità è sancita dal valere alla stregua di un vettore che perfora la coltre cosmica, “bucando lo spessore dello schermo che separa l’anima da Dio”<sup>20</sup>.

19 Weil 1982, 382.

20 Weil 2008, 187-188.

**Bibliografia**

- Castellana, Franco. 1985. *Simone Weil. La discesa di Dio*. Napoli: Edizioni Dehoniane.
- Castellana, Mario. 1979. *Mistica e rivoluzione in Simone Weil*. Manduria: Lacaita.
- Esposito, Roberto. 1999<sup>2</sup>. *Categorie dell'impolitico*. 1988. Bologna: il Mulino.  
 ———. 2014<sup>2</sup>. *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*. 1996. Roma: Donzelli.
- Mazzarella, Arturo. 2014. *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Persico, Davide. 2020. *Blow-up e le forme potenziali del mondo*. Milano-Udine: Mimesis.
- Putino, Angela. 1997. *Simone Weil e la passione di Dio. Il ritmo divino nell'uomo*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Rich, Jennifer A. 2012. "Shock Corridors: The New Rhetoric of Horror in Gus Van Sant's *Elephant*". *The Journal of Popular Culture* 45, n. 6: 1310-1329.
- Sala, Maria Concetta, a cura di. 2005. *Indici in Weil Simone, Quaderni. Volume quarto*, a cura di G. Gaeta, 437-623. Milano: Adelphi.
- Schena, Cosimo. 2017. *Simone Weil e la questione gnostica*. Trieste: Asterios.
- Weil, Simone. 1982. *Quaderno IV (settembre-ottobre 1941) in Quaderni. Volume primo*, tr. it. a cura di G. Gaeta, 307-398. Milano: Adelphi.  
 ———. 2008. *L'amore di Dio e la sventura in Attesa di Dio*, tr. it. a cura di M. C. Sala, 171-189. Milano: Adelphi.  
 ———. 2014. *L'Iliade o il poema della forza in La rivelazione greca*, tr. it. a cura di M. C. Sala e G. Gaeta, 31-64. Milano: Adelphi.