

Festival Cinematografico di Roma 1990. Durata: 24 minuti. (Digitalizzazione provvisoria da VHS)

{flv}la_bobina_dell_occhio_ferito_preview{/flv}

i primi sei minuti del video

Scarica (gratuitamente - se vuoi, fai una donazione) il video completo: [parte1](#) [parte2](#) [parte3](#)
[parte4](#)
[parte5](#)

(Salvare tutti i files in una cartella. Click con il tasto destro sul file denominato: ...part1.rar. Click su Estrai...)

[Guarda la guida completa](#)

Cortometraggio: LA BOBINA DELL'OCCHIO FERITO

LA BOBINA DELL'OCCHIO FERITO è un cortometraggio fiction in 35 mm, a colori, della durata di 25 minuti, prodotto in Italia nel 1990.

Sinossi

Un documentarista sconosciuto assiste per avventura all'incontro tragico di Narciso ed Eco, e lo registra in piano sequenza. Alla fine, sopraffatto dal dolore, abbandona la cinepresa e fugge. Avventurosamente ritrovata, ecco 'La bobina dell'occhio ferito'.

Soggetto, sceneggiatura, regia: Pasquale Misuraca

Fotografia: Bruno Di Virgilio

Suono: Renato Ciunfrini

Montaggio: Luca Benedetti

Scenografia e costumi: Alexandra Zambà

Interpreti: Attori non professionisti

Sviluppo e stampa: Fotocinema s.p.a.

Formato del fotogramma: 1 : 1, 66

Produzione e Distribuzione: AlfaZita di Alexandra Zambà

FESTIVAL: Roma 1990, etc.

La bobina dell'occhio ferito di Pasquale Misuraca è un film che, come ogni opera d'arte, può essere letta in più chiavi. Per me è stata l'occasione di una lettura filosofica, anzi metafisica nel senso rigoroso del termine. Nei fatti, in soli 24 minuti Misuraca ci pone di fronte alla questione di cosa sia la realtà e di come noi la conosciamo. È la questione fondamentale di ogni filosofia ed è forse il problema più importante che noi uomini dovremo affrontare d'ora innanzi se davvero vogliamo rimanere reali.

A partire dal mito di Narciso ed Eco che vediamo rappresentato sullo schermo in un modo sorprendentemente attuale, il film ci fa avere l'esperienza diretta dei diversi livelli della conoscenza umana dell'essere.

Compare la realtà delle cose sotto l'occhio oggettivo-soggettivo di una macchina da presa guidata da un soggetto che, nell'ambiente naturale di un bosco, osserva i fenomeni che gli si presentano: le foglie, un uccello morto, gli insetti. È questo il livello dell'osservazione scientifica, che non è che quella stessa dell'uomo comune portata a superiore precisione, quella che superando la normale percezione dei sensi cerca di accertare con sempre maggiore esattezza come sia il mondo e di fornire su di esso una rappresentazione più ravvicinata. Il film non ci spiega questo modo della conoscenza bensì ci fa avere l'esperienza dell'accertamento dei fenomeni; infatti non siamo posti come spettatori del film ma come operatori della macchina stessa, e ci fa fare attivamente lo sforzo di raggiungere una più precisa osservazione: vogliamo vedere più di quanto ci si mostra.

Ad un certo punto compare la realtà dell'uomo: un giovane, Narciso, che ci distrae dai fenomeni naturali e che nel suo avvicinarsi mettiamo a fuoco. L'apparire dell'uomo produce inquietudine. Ci nascondiamo dietro un albero; l'osservazione diventa più difficile, e siamo un po' nervosi; non vogliamo essere scoperti nel nostro osservare. Inquietudine e forse paura di confrontarci con un altro soggetto come noi medesimi. Osservare

apertamente implicherebbe essere osservati, quindi entrare in rapporti, e quindi smettere di osservare scientificamente. Nascondersi, non è questo che fanno gli scienziati sociali che vogliono prolungare nel sociale i metodi delle scienze naturali? E cioè osservare senza interferire nella realtà osservata?

Narciso si sdraia per terra. Ed ecco un altro soggetto, femminile, Eco, che si avvicina senza timore e cerca di stabilire rapporto e conoscenza. “Chi sei?”, domanda il giovane; “Chi sei?” ripete l’Eco. Il soggetto è quindi una realtà di un altro ordine rispetto a quello naturale, e pone una domanda ben più profonda e difficile di quella che ci pongono le cose. Non già il come
e ma
il ch
i .
Chi sono? Chi siamo?

La risposta non può essera data semplicemente dall’osservazione, ma dall’amore. Amore che Eco manifesta a Narciso e sollecita, ma che questo non riesce ad esprimere, e perciò la domanda rimane senza risposta.

Eco perciò si allontana, e Narciso la segue senza convinzione finché, ecco, vede nell’acqua la propria immagine specchiata. “Chi sei?” chiede nuovamente, ma ora è una domanda diretta soltanto a questa rappresentazione oggettivata di se stesso. Non c’è risposta. È un approccio intellettuale, e anche estetico. Narciso fa dei gesti che l’acqua rispecchia; ma è soltanto un’immagine del come che riceve, non del chi. S’inginocchia, si avvicina, e con le mani infrange l’immagine mossa nell’acqua. È come se volesse conoscere chi è il soggetto con le mani, con i sensi. Questo intervento cognitivo altera la realtà: non possiamo conoscerla così come è, perché su di essa agisce lo strumento che adopera il conoscente.

“Ahimè!” si lamenta Narciso. “Ahimè!” Eco che ascolta il lamento crede di essere chiamata e ritorna. In realtà solo lei potrebbe dare e dargli una risposta, perché lo ama. Solo l’amore può penetrare nell’interiorità del soggetto e svelarne il mistero. Narciso però non vuole, continua a guardare, ed Eco si allontana.

L’occhio oggettivo-soggettivo della macchina da presa – che è il nostro occhio di osservatore esterno profondamente inquieto per quanto sta succedendo – cerca di mettere a fuoco Eco, e cioè la donna portatrice dell’amore, e cioè la chiave del mistero. Ma, ecco il fatto metafisico che sconvolge tutto: l’amore non corrisposto diventa dolore e morte, Eco muore, e poi scompare,

svanisce sotto i nostri occhi. Rimane tuttavia come una traccia, una misteriosa presenza estetica.

Mentre Narciso torna su se stesso cercando vanamente la risposta nell'immagine, che riconosce già come tale immagine, intravedendo l'inutilità dello strumento, dell'occhio, per andare oltre l'immagine fino all'essere -, il nascosto osservatore sente l'angoscia del vuoto creatosi nella realtà per il fallimento dell'amore e scappa lasciando cadere in terra la camera da presa.

Non c'è più soggetto. Né Narciso, né Eco, né l'osservatore. E tuttavia la realtà sussiste. Infatti la macchina da presa, da sola, dietro la quale già non siamo noi (perché è fissa e non cerca più), continua a registrare il bosco, un bosco diventato quasi irrealista ma vero nell'astrattezza dell'immobilità, nella bellezza dei colori, nella pulsazione della luce, in cui il tempo ha smesso di scorrere. Eppure non c'è il silenzio: la vita permane. Persino una realtà umana si fa in certo modo presente nella forma del rumore d'un aereo che sorvola il bosco.

Fenomeni naturali accertabili nel loro concreto presentarsi fenomenico, soggetti umani il cui essere rimane nel mistero, l'immagine rispecchiata di noi stessi che si attrae ed imprigiona a rappresentare la realtà dell'arte, quell'altra realtà stravolgente e sottile dell'amore, la realtà tecnologica creata dall'uomo fattore di cose; e l'essere metafisico che trascende il soggetto e che permane nella propria imperscrutabile verità e bellezza; tali sono i livelli di realtà che questo film ci fa sentire, sperimentare e conoscere seppure intuitivamente e non distintamente.

Il film di Misuraca ci pone di fronte ai più fondamentali interrogativi dell'essere e della conoscenza. È questo, peraltro, un fatto filosofico e culturale di grande portata, tenendo conto dell'antica e sempre rinnovata richiesta dei filosofi che nei confronti dei problemi metafisici esigono dalla coscienza di trascendere ogni approssimazione sensibile, ogni rappresentazione immaginativa e figurativa. Ma questo invece è un film, cioè un qualcosa da vedere.

Luis Razeto (1991)

[Probabilmente per presentare ad un festival cinematografico *La bobina dell'occhio ferito*, era il 1990 o uno degli anni immediatamente seguenti, ho scritto una "Dichiarazione dell'autore intorno all'ideologia, alle intenzioni culturali ed estetiche" che trascrivo di seguito:

"Qual è la tendenza attualmente dominante all'interno del cinema italiano (e non solo italiano), e specialmente del 'Nuovo Cinema Italiano'? Quali sono i caratteri propri, specifici, di questa 'tendenza dominante'?"

Schematicamente, e polemicamente: un cinema di prosa, narrativo, di parole; un cinema di attori, di puri professionisti senza passione, di automatismi tecnici, convenzioni, tic, citazioni appese ai muri e poggiate sui comodini; un cinema televisivo, di 'notizie', di giornalismo superficiale, di piccola sociologia; un cinema privo di rapporti diretti e profondi con la realtà, con la cultura elevata, con l'insieme delle arti, un cinema che si nutre di solo cinema come (Giacomo Leopardi); un cinema digestivo, carino, di (Ennio Flaiano); un cinema che strizza cinicamente l'occhio al produttore, al critico che tiene famiglia, allo spettatore che ha sempre ragione.

Contro questa tendenza dominante è esistita un'altra tendenza, e continua a esistere, ed a questa l'autore cerca di appartenere. Quali sono i tratti salienti di questa contro-tendenza?

Brevemente: un cinema di poesia, realista e surrealista, di cose; un cinema che (Paul Klee), un cinema più fedele all'occhio che all'obiettivo, fatto da professionisti impuri, sperimentatori; un cinema sarcastico e lirico, di (Thomas Stearns Eliot), un cinema autonomo, che fa strizzare gli occhi e le orecchie, e spremere il cervello, che tende lo spettatore sulla sedia, e il critico, e toglie il sonno al produttore, il cinema che salverà il cinema insomma.

Proprio nel giorno del quarantanovesimo compleanno mi trovo a scrivere sul mio lavoro video. E penso subito che c'è un rapporto non casuale e non dettato semplicemente dall'occasione tra l'uno e l'altro.

Non è infatti il giorno del compleanno il giorno del ripensamento a zig-zag, avanti e indietro nel tempo della vita passata presente e futura? E non sosteneva Franz Kafka che il cinema è un'arte parziale perchè (cito a memoria) costringente lo spettatore in un flusso unilineare del tempo della percezione? Ecco, lavorando in video e meditando sui risultati di questo lavoro mi è accaduto di pensare che l'opera video contraddice e supera la riserva critica kafkiana. Perchè il video è precisamente un genere di opera audio-visiva che non solo permette una visione a zig-zag, analoga alla libera lettura di un testo scritto (avanti, stop, indietro, fermo, ancora avanti, secondo il piacere dello spettatore sovrano) attraverso l'uso del telecomando, ma lo richiede, lo pretende. Proprio come... l'opera letteraria kafkiana, fatta per essere letta e riletta incessantemente, considerata e riconsiderata sempre di nuovo e da un qualsiasi suo processo di vista. Il senso più profondo dell'opera kafkiana non è forse quello della infinita molteplicità delle interpretazioni non reciprocamente esclusive?

L'ho detto e scritto ripetutamente negli ultimi anni: il video è un genere di opera audio-visiva che possiede (in potenza) ed esprime (quando ne è capace l'autore) un proprio linguaggio, specificamente diverso dal linguaggio cinematografico, spazio-temporale, e dal linguaggio televisivo, audio-visivo. Mi è stato risposto dai critici cinematografici e dai teorici di professione: "lascia perdere, la critica e la teoria sono cosa nostra"; e ancora: "l'artista fa l'opera ma non sa quello che fa".

Non mi hanno convinto. In ogni modo il problema (teorico e pratico) della specificità del linguaggio video a me non pare una decurtisiana quisquilia. Credo anzi che varrebbe la pena vedere i video tenendolo presente all'occhio della mente, e discuterne seriamente. Discutere e fare. Fare e discutere. Ma temo stia capitando alla nostra cultura quello che Socrate definiva "un certo caso poco piacevole". "Quale?" domanda irritato un signore in terza fila. E lui: "Diventar misologi, cioè che sorga in noi avversione e antipatia per ogni discussione. Allo stesso modo altri diviene misantropo e ha avversione e antipatia per i propri simili. Oh! davvero non c'è sventura più grande di questa antipatia per ogni discussione."

(12 marzo 1997)