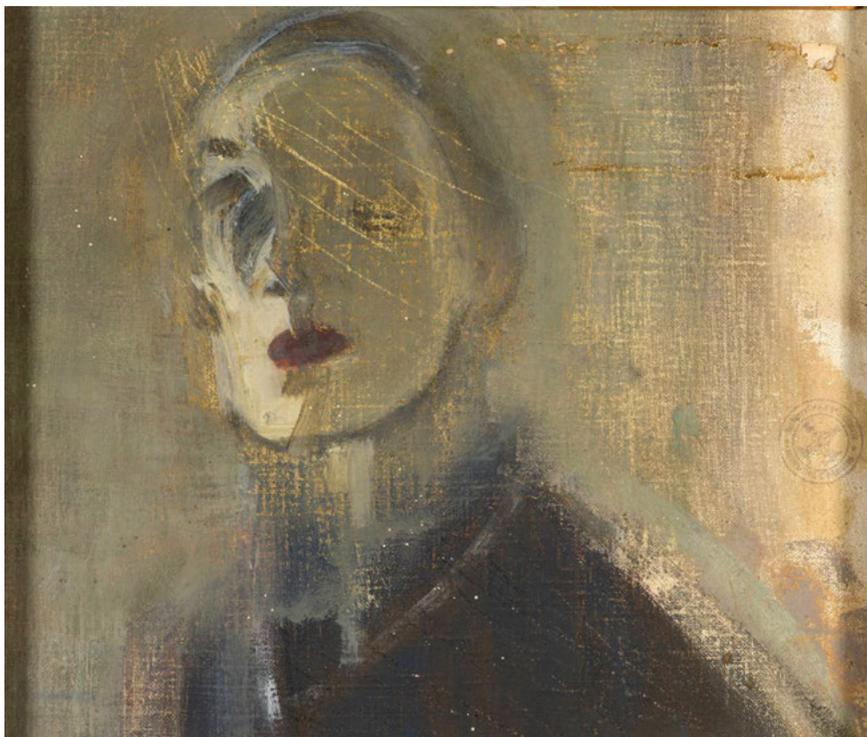


Carte Semiotiche 2024/1

Silver Age

Nuove culture della vecchiaia



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine

Annali 10 - Giugno 2024

Silver Age Nuove culture della vecchiaia

A cura di
Mauro Portello e Maria Pia Pozzato

SCRITTI DI

ALESSI E LOBACCARO, BELLENTANI E LEONE, BIKTCHOURINA,
BOERO, CARVALHO, CESARI, DE ANGELIS, GALLO,
GALOFARO, GRAMIGNA, LORIA, MAGLI, MONTESANTI,
PONZO, SANFILIPPO, TERRACCIANO, TSALA

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 10 - Settembre 2024

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Helene Schjerfbeck, *Unfinished Portrait*,
1921, olio su tela, 44.5x50.1,
Finlandia, Riihimäki Art Museum ©WikimediaCommons
ISSN: 2281-0757
ISBN: 978-88-98811-88-5

© 2024 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Pré vost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia
a cura di
Mauro Portello e Maria Pia Pozzato

Introduzione <i>Mauro Portello e Maria Pia Pozzato</i>	9
I destini del corpo. Anzianità, corporeità e significazione nel cinema contemporaneo <i>Flavio Valerio Alessi e Luigi Lobaccaro</i>	31
Ripensare il volto digitale nella Silver Age <i>Federico Bellentani e Massimo Leone</i>	50
Les termes russes pour interpellier et désigner des gens âgés: Usages et évolution dans la littérature et le cinéma <i>Angelina Biktchourina</i>	68
Images of the Elderly in Advertising: a Sociosemiotic Perspective <i>Marianna Boero</i>	89
A Lifelong Neighbourhood: Alvalade in Lisbon, Portugal <i>António Carvalho</i>	104
Silver Age e arti visive, tra realismo, idealizzazione ed estetizzazione. Uno studio diacronico <i>Emma Cesari</i>	124
Vortex in [∞] punti <i>Mario De Angelis</i>	151

Il care robot si prende cura di te: narrazioni e rappresentazioni della Silver Age <i>Giusy Gallo</i>	177
Il superuomo che invecchia: la terza età nei fumetti di supereroi <i>Francesco Galofaro</i>	189
Biography of a wrinkle. Aging, temporality, and transformation of the human face <i>Remo Gramigna</i>	206
Prosocialità, creatività sessuale e tecnologie per l'assistenza medica a distanza. Cambiamenti sociali attraverso nuovi comportamenti nella terza età <i>Emiliano Loria</i>	221
Tra Vanitas e vanità. Marginalità e potere nell' autoritratto femminile <i>Patrizia Magli</i>	234
“OK, NON-BOOMER”: pensare “da vecchi” come risorsa su internet <i>Fabio Montesanti</i>	246
The accumulation of an external memory: semiotic reflections on a counter-narrative about the aged body <i>Jenny Ponzio</i>	259
La cucina della nonna su TikTok. Trasformazioni di un mito culinario. <i>Maddalena Sanfilippo</i>	272
Codificare la vecchiaia: rappresentazioni di corpi, ridefinizioni di pratiche tra moda e cosmesi <i>Bianca Terracciano</i>	297
Décrire le vieillissement : l'amour et la haine au travers des trajectoires d'existence <i>Didier Tsala Effa</i>	314
Biografie delle autrici e degli autori	325

Silver Age
Nuove culture della vecchiaia

Vortex in [∞] punti di Mario De Angelis

«Resta la battaglia, e su di essa il tramonto, e tuttavia lì accanto vi è l'inesauribile ricchezza dell'abisso. A rimanere non è il nulla. È il vuoto, con la sua potenza di risucchio»
Ernst Jünger, *Al muro del tempo*, 1959

«Niente discendenza, solo percorsi insignificanti, il futuro come una feritoia dietro cui cade la notte. Sentimmo il bisogno di abbracciarci. Le mormorai all'orecchio che nonostante tutto avevamo avuto il merito di esistere»
Régis Jeuffret, *Microfictions*, 2018

Abstract

The present contribution aims to provide an in-depth analysis of *Vortex*, film written and directed by Gaspar Noé in 2021 and starring Françoise Lebrun, Dario Argento and Alex Lutz. More specifically, through a comparison with existing studies on Noé's filmography and with critical instances situated at the crossroads between image theory (Nancy, Colli, Faucon, Stoichita) and neuroaesthetics (Gallese-Guerra, Ercolino-Fusillo), the essay will focus first of all on the specific strategies through which Noé seeks in *Vortex* an (anti)empathic involvement of the spectator and on the mechanisms of inter- and meta-textual doubling via the repeated use of the split-screen technique. In this first section also writings by Amery, Scheler and Rentsch's will be considered, showing Noé's perspective on Alzheimer as an update and radicalisation of the existentialist conception of old age. After that, two frames with protagonists dead and in close-up (min. 1:55:46 and 2:15:00) will be the occasion for some reflections on the expressive potential of the face foreground. Subsequently, after an analysis of the two frames showing a portrait of the protagonists (min. 1:55:46 and 2:15:00) and a brief excursus on the theme of psychic alteration (pharmacological or drug-induced), the scenographic compartment will be examined. From this point of view special regard will be paid to the construction of the settings – almost always small rooms overflowing with objects in which the characters wander around like animals in a cage –, and to the socio-cultural connections that such a conception of space establishes with the biographical background of the characters. Finally, a new reading hypothesis will be probed which sees the film as an allegorical elegy on the end of cinematographic creation.

Keywords: vortex, split-screen, enter the void, love, embodiment

1. *Life is a party that soon will be forgotten*¹ (μετά-νοια I)

È opinione comune che *Vortex* (2021) di Gaspar Noé abbia rappresentato per il regista franco-argentino una radicale inversione di tendenza. Per rendersene conto basta rivolgersi alle recensioni e agli articoli di giornale pubblicati a ridosso della prima del film al Festival di Cannes del 2022, di cui riporto qui di seguito alcuni brevi stralci: «The provocateur has shocked Cannes with a change of pace»

(Brooks 2021); «Dès l'ouverture de Vortex de Gaspar Noé quelque chose nous dit que l'expérience sera unique. Que ce sixième long-métrage ne sera pas une nouvelle histoire hallucinée [...] mais un récit plus intime» (Fabre 2022); «Dopo i successi degli esordi e gli ampiamente dibattuti azzardi costituiti da *Love* (2015), *Climax* (2018) e *Lux aeterna* (2019), il regista e autore si dedica tra il 2020 e il 2021 alla realizzazione di un prodotto atipico [...] rispetto al contesto del suo corpus filmografico» (Noto 2022).

Guardando alla trama, in effetti, si rimane sorpresi: il film racconta l'epilogo biografico di una coppia di anziani senza nome. Lui – interpretato da Dario Argento – è un critico cinematografico di origini italiane impegnato nella scrittura del suo ultimo libro; Lei – interpretata da Françoise Lebrun – una psichiatra in pensione che inizia a mostrare i primi segni di una malattia neurologica degenerativa (ha tutta l'aria di essere Alzheimer, anche se nessuno dei protagonisti la nomina mai apertamente). Talvolta, barricati nel loro appartamento, da cui escono raramente e solo per necessità, i due ricevono la visita del figlio, un uomo fragile, “ex” tossicodipendente, separato e con un figlio a carico che non ha la forza né i mezzi per mantenere, e che per questo motivo è affiancato da un'assistente sociale. Quanto allo svolgimento, gli unici avvenimenti degni di nota coincidono con le morti dei due protagonisti, intorno ai due terzi del film, a cui segue il loro funerale congiunto. È innegabile che quanto appena delineato appare già in aperto contrasto rispetto a quanto accade in *Irréversible* (2002), *Enter The Void* (2013), *Love* (2015) o *Climax* (2018), tutti caratterizzati da un alto livello di dinamismo e da intrecci eminentemente vitalistici e propulsivi. Detto questo però, è lecito chiederci: siamo davvero sicuri che tale cambiamento di oggetto porti con sé un “profondo mutamento di pensiero” (μετάνοια), e dunque di stile, rispetto alla filmografia precedente?

Sono pochi, a ben vedere, gli autori che come il franco-argentino siano stati in grado di rimanere fedeli per più di trent'anni ad uno specifico *modus operandi* (se non proprio ad un vero e proprio programma estetico), il quale nella sua formulazione più generale potrebbe essere descritto in questi termini: cercare di intrappolare visceralmente lo spettatore nel flusso iconico facendo leva di volta in volta su un'area più o meno circoscritta dello spettro estatico (violenza, sessualità, psichedelia, alterazione farmacologica, danza ecc.), e trasformando di fatto l'occhio umano in un organo multisensoriale indiretto. Incastrati sulla soglia sfumata che divide (o unisce) attrazione e repulsione, giudizio morale e trasgressione, in ognuno dei film di Noé ci ritroviamo costretti a sopportare – godendone – la vista di scene o situazioni estreme ed eccessive (una delle espressioni utilizzate per descrivere la pratica di Noé è proprio “Cinema dell'eccesso”). Ciò che è interessante notare, a questo riguardo, è che si tratta di una sintesi peculiare delle due “vie” in cui la critica ha riconosciuto negli ultimi anni la posta in gioco del rapporto tra immagine in movimento ed empatia: se da una parte infatti Noé è apparso ossessivamente interessato ad ogni possibile sfruttamento della cosiddetta simulazione incarnata, ovvero di quei meccanismi di modellizzazione inconscia delle relazioni intenzionali che ci permettono, attraverso l'attivazione di «specifiche aree neurali legate alla memoria procedurale», di simulare internamente «azioni, emozioni e sensazioni corporee» (Freedberg, Gallese 2007, 334), dall'altra i suoi personaggi appaiono come una condensazione quasi letterale di quella che in un libro recente Stefano Ercolino e Massimo Fusillo hanno definito “empatia negativa”, intesa come:

un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera negativa e seduttiva in modo disturbante, o che evocano una violenza primaria destabilizzante, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una riflessione morale, e di spingerlo ad assumere una posizione etica (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori) (Ercolino, Fusillo 2022: 14).

Ed è proprio muovendosi implicitamente all'interno di tale cornice operativa che alcuni commentatori hanno potuto riconoscere in *Enter The Void*² [Fig. 1] il raggiungimento di «nuovi livelli di mimesi percettiva», grazie alla sua capacità «esplicitare» la nostra «esperienza cognitiva e corporale» attraverso la rappresentazione di una prospettiva fenomenica in prima persona, da un lato, e di svariate forme di modelli «fenomenici devianti» dall'altro (Lindblom 2014, traduzione a cura di chi scrive), in *Love*³ [Fig. 2] un film fatto di «sperma, sangue e lacrime⁴», dove il *vouyerismo* incarnato dello spettatore – si pensi solo alla scena dell'iaculazione subita⁵ – si somma ad un'immedesimazione emotiva forzata con un narcisista patologico (Hjelm 2020: 34), ed in *Climax*⁶ [Fig. 3] un «horror sensoriale» in cui «gli elementi espressivi si estroflettono, si spongono» in una «danza che diventa rituale orgiastico» all'insegna della «flagranza corporea che mira (e di fatto culmina) allo smembramento» (Renda 2019). Quanto a quello che ad oggi rimane il film più riuscito e perturbante di Noé, *Irréversible*⁷ [Fig. 4] se c'è un dato su cui tanto i detrattori quanto i sostenitori avrebbero concordato, usciti dalla prima-choc del film a Cannes nel 2002, si tratta senz'altro della consapevolezza di aver assistito non tanto e non solo alla ricostruzione *à rebours* di una storia di vendetta (il soggetto, l'intreccio), né propriamente ad un oltrepassamento cruciale della soglia del “rappresentabile” (la messa in scena rigorosamente non pornografica della violenza), quanto piuttosto ad un tentativo provocatorio di sondare i limiti dell'immedesimazione empatica nell'arte cinematografica. Ciò che turbava, ancora turba e sempre turberà lo spettatore di fronte alla celebre sequenza dello stupro è la tendenza fisiologica ad immedesimarsi non tanto e non solo nella vittima, ma soprattutto – e suo malgrado – nell'aggressore.



Figura 1. Gaspar Noé, *Enter The Void*, 2013 (fotogramma).



Figura 2. Gaspar Noé, *Love*, 2015 (fotogramma).



Figura 3. Gaspar Noé, *Climax*, 2018 (fotogramma).



Figura 4. Gaspar Noé, *Irréversible*, 2002 (fotogramma).

Tenendo a mente tutto questo, rivolgiamoci adesso a *Vortex*: per la maggior parte del tempo i due protagonisti non fanno altro che aggirarsi per la casa come animali in gabbia. Non c'è comunicazione, né reale svolgimento. Anche le scene in cui compare il Figlio, che dovrebbero quantomeno introdurre una qualche forma di conflitto, si rivelano in realtà solo come i tasselli di una lentissima, dimessa eutanasia. Quanto alla regia, stupiscono l'irriducibile staticità delle inquadrature e la fiacchezza estenuante dei movimenti di camera, quando presenti (le soggettive – vero e proprio marchio di fabbrica di Noé – sono del tutto assenti). Nel complesso, come ha scritto Jules Morgan su *The Lancet Neurology*, analizzando brevemente il film da un punto di psichiatrico e neurologico, «l'esperienza è sfianante. A volte, il ritmo lento è inesorabilmente noioso» (Morgan 2022, 969).

Ora, per capire se e come tali scelte, ritmi e tonalità espressive si relazionano a quello che abbiamo definito “metodo Noé”, è necessario chiedersi in che rapporto stanno lo stile e il tema trattato. A tal proposito è necessario innanzitutto rilevare che il primo termine non deriva direttamente dal secondo, come alcuni hanno suggerito, quanto piuttosto dalla concezione specifica dell'invecchiamento che soggiace all'intera narrazione.

«Nella gioventù» – scriveva Max Scheler nelle lezioni del 1923-24 pubblicate postume – «l'uomo vive prevalentemente nello spazio (e nel presente); con l'invecchiamento invece l'uomo vive prevalentemente nel tempo. Il suo corpo diventa storico» (Scheler 1987: 39; Pinna 2011: 47). Ricollegandosi ai maggiori discorsi di matrice esistenzialista sulla vecchiaia, e saldandoli per contrasto alle nuove retoriche della terza età rifunzionalizzata, Noé sembra aver voluto portare in scena innanzitutto questo processo di despazializzazione ed il conseguente «farsi tempo» stesso dell'umano. «In lui (o lei) – scriveva Jean Amery in un altro saggio – sussiste sempre, e forse non solo a causa dello svanire delle forze fisiche e delle crescenti sofferenze che il corpo gli procura, la sensazione di portare in sé il tempo e di non aver bisogno di realizzare il passato nel ricordo. Sussiste un passato-di-tempo anche senza ricordo, come pura sensazione» (Amery 1968: 43; tr. it. 45). Come considerare la lunga sequenza sequenza iniziale in cui la Madre riprende conoscenza al risveglio, mappando con sguardo disorientato la camera buia, o quella di poco seguente in cui la donna si aggira piena di catatonico stupore di fronte agli oggetti che si affastellano sugli scaffali in un bazar in cui è entrata senza sapere perché, se non come un ritorno alla “pura sensazione”, ad un “passato-di-tempo” che sopravvive anche senza ricordo?

Già di fronte a queste prime immagini d'altronde risulta chiaro che la malattia che

affligge la donna è trattata in prospettiva come un'intensificazione radicale del processo di invecchiamento in generale, e dunque del (non) senso recondito che esso porta con sé: dal momento che la vecchiaia rappresenta la radicalizzazione della situazione fondamentale (*Grundsituation*) dell'essere umano (Rentsch 1994: 294), una *mise en abîme*, per così dire, degli elementi costitutivi dell'esistenza, l'Alzheimer rappresenta allora un *mise en abîme* di secondo grado di questo stesso rapporto, una sorta di concrezione o luogo di massimo addensamento – e dunque di paradossale trasparenza – in cui tali principi si fanno auto-evidenti; per dirla con Jean-Luc Nancy, in *Vortex* l'Alzheimer ricopre il ruolo di quell' «assoluta lacerazione» – o meglio di una sua simulazione degenerante – in cui «lo spirito ritrova sé stesso» (1995 : 27). Con il suo sguardo assente, i movimenti meccanici e le reazioni emotive fuori luogo e fuori tempo (si pensi alla scena in cui la donna scoppia a piangere senza motivo, o quando rimane impassibile di fronte al figlio disperato o al marito morente [Fig. 5]), la Madre sembra in effetti regredita a quello stato di «monade attraversata da un tremore» che è in origine l'anima umana (Nancy 1995 : 38, 47). Come nota Pinna nel capitolo “Il futuro interrotto” del suo libro *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale* (Pinna 2011 : 47), nelle sue lezioni del 1923-24 Max Scheler individuava quattro processi insiti nel processo d'invecchiamento: 1. La «distanza esperita tra l'Io e gli oggetti del mondo, che tendono a perdere il loro interesse vitale», ovvero una estraneazione (*Entfremdung*) rispetto alla datità oggettuale. 2. l'introversione, ovvero il passaggio dalla condizione di *homme ouvert* a *homme clos*, correlato al bisogno di risparmio delle forze. 3. Il distanziamento del soggetto rispetto al proprio corpo, ovvero l'esperienza dell'alterità tra io e corporeità, che conduce paradossalmente ad un incremento dell'attenzione verso il proprio stato fisico. 4. Il distanziamento autistico dagli altri, la progressiva riduzione delle capacità empatiche e di immedesimazione nel prossimo. Oltre ad illustrare perfettamente il clima di asfittico ma routinario straniamento che si respira durante l'intera durata del film, questa *summa* ci aiuta anche a precisare il rapporto che noi spettatori siamo portati ad instaurare con i personaggi e con le vicende rappresentate. Mi riferisco ad esempio a quelle scene in cui il raddoppiamento e la giustapposizione dell'immagine creano sottili effetti di distorsione e deformazione del corpo dei personaggi, tematizzando metaforicamente il «distanziamento» progressivo e reciproco dei due soggetti dal corpo proprio e dell'altro, e portando di riflesso noi spettatori ad un incremento di consapevolezza verso il nostro stato fisico (emblematiche ad esempio, a questo riguardo, sono le braccia mostruosamente allungate del Padre mentre si protende verso la moglie in lacrime, seduta dall'altra parte del tavolo – min. 0:58:07 [Fig. 6]).



Figura 5. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).



Figura 6. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Ma soprattutto, per le difficoltà ricettive che porta con sé e per la sua irriducibile anti-trasparenza, la tecnica stessa dello split-screen, utilizzata per quasi tutta la durata del film (cfr. paragrafi 2 e 3), si rivela come un potente catalizzatore metaforico del dispositivo (anti)narrativo generale: il «distanziamento autistico» che sperimentiamo e la nostra ridotta «capacità empatica» verso ciò che vediamo finiscono per renderci paradossalmente coscienti del nostro stesso guardare. Ne deriva un genere peculiare (ma non inedito) di empatia negativa: non si tratta più, come accadeva nei film precedenti, di attrazione per il male o per l'estremo, né di un meccanismo compensativo che ci spinge a trovare dentro di noi la tenerezza e la comunicazione sentimentale che manca tra i personaggi; piuttosto, in *Vortex* Noé recupera e fa propria quell'estetica dell'«esasperazione» (Neher 2013; Quaranta 2020) finalizzata alla «consapevolezza ontologica» (Sitney 2002: 352) propria di molti film a vocazione sperimentale di primo o secondo novecento, facendone però un involucro tropizzante dell'oggetto rappresentato: il film ci “fa” ciò che la vecchiaia e la malattia stanno facendo ai protagonisti. Non “con” ma “di” essi siamo chiamati a invecchiare, ammalarci e morire. *Mutatis mutandis*, è un'operazione molto simile a quella fatta da Houellebecq con il suo ultimo libro, *Anéantir*: ritmo e sintassi come calco del tema, lo stile come riverbero di ciò che (non) succede. Laddove però la scrittura del francese ci provoca un effetto di asfissia ovattata, ipnotica e quasi farmacologica, in *Vortex* – e varcata la soglia del visibile – la noia si risolve in aperto *affronto*. In un testo su *Vampyr* di Dreyer, film apertamente citato da Noé in *Vortex* (ci torneremo nel prossimo paragrafo), Serge Daney scriveva: «la questione di questa scenografia non è più: cosa c'è da vedere dietro? Ma piuttosto: posso sostenere con lo sguardo ciò che vedo in ogni caso e che si svolge su un solo piano?» (Daney 1993: 174). «Quel che vedo, ad ogni modo – chiosa Gilles Deleuze commentando il passo – è la formula dell'«intollerabile» (Deleuze 1989: 197). Di fronte al silenzio protratto e all'assenza totale di sviluppo narrativo, sembra davvero che con questo film Noé abbia cercato di rinnovare la formula dell'intollerabile adattandola all'epoca dell'«8.25 span attention»: abituati a *vedere* tutto – nudo e violenza *in primis* –, la sola cosa che ancora ci “tocca”, e dunque ci infastidisce, e dunque ci eccita, è la noia.

2. *La vie est un rêve dans un rêve (μετά-noia II)*

È significativo che l'unica soggettiva del film coincida con una citazione, ovvero con un re-inquadramento e una messa a distanza riflessiva di una sequenza tratta da una pellicola che più di ogni altra risulta rappresentativa della “storia” di Noé, delle sue influenze e della sua identità di regista.

Parlo del momento in cui, intorno alla mezz'ora, posizionati alle spalle del Padre seduto di fronte al suo vecchio televisore, assistiamo con lui alla celebre “sequenza del sogno” di *Vampyr* (1932), primo film sonoro del regista danese Carl Theodor Dreyer [Fig. 7- 9].

Essa ci mostra un sogno premonitore in *perspective vécue* del protagonista: dopo aver assistito alla chiusura dall'interno della propria bara, Alain Grey viene trasportato per la città, la quale – mostruosamente scorciata assieme ai volti dei carcerieri che si avvicinano nel “quadro nel quadro” costituito dall'apertura vetrata della cassa mortuaria – ci viene mostrata attraverso i suoi stessi occhi. Con ogni probabilità, la scelta di questa sequenza non è casuale. Essa instaura infatti una serie di connessioni immediate ed evidenti con la filmografia precedente di Noé:

si pensi solo in *Enter The Void* all'anima scorporata di Oscar che fluttua in aria, alle deformazioni radicali che la città subisce attraverso i suoi occhi di morto-vivente e più in generale alle soggettive estreme che punteggiano la sua filmografia. Proprio a questo proposito è interessante notare che il nostro sguardo, nella scena di *Vortex* che stiamo analizzando, non viene mai a coincidere con il punto di vista del padre.



Figura 7 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del “sogno” (Dreyer, *Vampyr* 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (immagine complessiva).



Figura 8 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del “sogno” (Dreyer, *Vampyr*, 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (riquadro di destra).



Figura 9 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La sequenza del “sogno” (Dreyer, *Vampyr* 1932) proiettata sullo schermo del vecchio televisore (riquadro di destra).

La sua sagoma di spalle infatti, pur guidandoci verso il televisore, funziona anche e soprattutto da *filtro* tra noi e l'immagine. In questo senso, la costruzione di questa inquadratura instaura più di un legame con le ricerche sullo «sguardo condizionato» condotte da Victor I. Stoichita in *Effetto Scherlock*, libro in cui lo studioso si è preposto di seguire la «tensione crescente che caratterizza il progredire dello sguardo moderno» dalle strutture ottiche della pittura realista di fine Ottocento al cinema degli anni Sessanta (Stoichita 2016). Anche in questa scena

infatti – come in *Intérieur* di Gustave Caillebotte e nella scena dell’omicidio di *Rear Window* di Hitchcock – la posta in gioco coincide non tanto con la confluenza degli sguardi (quello del personaggio, quello dell’autore e quello di noi spettatori), quanto piuttosto nello *scarto* sottile che li separa: frapponendo il corpo del Padre tra noi e lo schermo inquadrato, Noé sembra voler sottolineare la leggera ma cruciale discrasia che passa fra il nostro punto di vista – abbiamo infatti sempre sotto gli occhi anche la madre, nell’altro schermo – e quello del personaggio. Ma soprattutto, proprio come quei quadri in cui Caillebotte e Manet cercavano di «minare dall’interno» (Stoichita 2016) la tradizione figurativa occidentale fondata su una concezione del quadro come “finestra aperta sulla realtà”, anche questa inquadratura ha il sapore di una meditazione in negativo sul paradigma in cui si iscrive e sulla storia da cui proviene. Dobbiamo visualizzare, per rendercene conto, la situazione di ripresa: il regista e operatore Noé⁸ si posiziona con la telecamera di fronte al vecchio televisore, la cui visione è al contempo guidata e ostacolata dalla figura imponente del Padre visto di spalle. Sullo schermo passa una sequenza che contiene in forma germinale tutte le caratteristiche salienti di quello che sarà lo “stile-Noé”, quella che più di ogni altra, dobbiamo credere, lo ha influenzato. Inquadrata e messa a distanza, la scena è però come incastrata in una gabbia di cornici (lo schermo cinematografico già sdoppiato ed il televisore in una delle due sezioni, precisamente quella di destra) che la disattiva, facendone un oggetto di studio, o meglio di *riflessione*. Attraverso gli occhi del Padre, vero e proprio intercessore (De Gaetano 2017) dell’autore, Noé sta fissando – come la donna di *Intérieur* nel quadro di Caillebotte – il suo passato come immagine riflessa. La sequenza di (e su) Dreyer si configura dunque una *mise en abyme* di terzo grado: un quadro nel quadro nel quadro attraverso cui Noé ci esorta subliminalmente ad una crudele (equi)distanza: tanto dalle nostre aspettative nei suoi confronti (lo stile o il metodo-Noé) quanto dalla sorte di ognuno dei protagonisti. Tale carattere espressamente riflessivo e meta-narrativo, del resto, viene allo scoperto non appena includiamo nell’analisi altri tre elementi:

- a. Innanzitutto, i discorsi frequenti del Padre sulla sala di proiezione come *cave à rever* e sulla labilità dei confini tra sogno e realtà («la vie c’est un rêve dans un rêve...») afferma l’uomo beffardo e pensieroso all’inizio del film, citando Edgar Allan Poe). Essendo egli un critico cinematografico impegnato nella stesura del suo testamento spirituale, un libro che ha come tema proprio il binomio cinema-sogno, il Padre assume di sé, oltre al compito di ripercorrere in forma ermetica il percorso artistico di Noé *tout court* – l’abbiamo appena visto –, anche e soprattutto quello di riattivare operativamente uno dei temi centrali della sua ricerca fin dagli esordi, ovvero la porosità dimensionale tra regimi percettivi ed esistenziali differenti (il triangolo semantico cinema-sogno/allucinazione-realtà).
- b. In quest’ordine d’indagine acquistano allora un peso inedito alcuni dettagli di sceneggiatura e/o scenografia che a prima vista possono apparire “congeniti” o insignificanti. Si pensi ad esempio alle locandine di vecchi film che tappezzano le mura dell’appartamento – si riconoscono, tra le altre, quella di *Metro-polis* di Fritz Lang e *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard. Ora, se da una parte tali riferimenti espliciti risultano naturali elementi di “contesto” a ornare la casa di un critico cinematografico, dall’altra non è possibile ignorare il nesso quasi automatico che essi instaurano da una parte con lo stesso film che stiamo guardando (cfr. paragrafo 7), e dall’altra con altri casi di scoperto citazionismo (dal

- semplice omaggio al *re-enactment* vero e proprio) che punteggiano la filmografia del regista (un caso su tutti: i libri impilati e le videocassette che si affastellano tutt'intorno allo schermo del vecchio televisore nelle interviste iniziali di *Climax* [Fig. 10], attraverso cui Noé dichiara fin dall'inizio le influenze e le suggestioni da cui il film è derivato – spicca, tra tutte, la copertina viola di *Suspiria* (1977) di Dario Argento). Tutti questi “indizi” trovano poi conferma, se mai ve ne fosse bisogno, in un dettaglio quasi impercettibile che fa la sua comparsa circa ai due terzi del film: nell'unica occasione di contatto sociale rappresentata, quando troviamo il Padre impegnato nel comitato di redazione di una rivista, l'argomento di discussione è un numero intitolato “La mémoire du cinéma”.
- c. Infine, e soprattutto direi, a sancire il carattere riflessivo e meta-narrativo del film (e della sequenza analizzata in questo paragrafo) è il binomio [età scenico-anagrafica / iconicità extra-diegetica] che connota gli attori-personaggi protagonisti, le cui date di nascita reali appiano alla fine del film accanto alle loro foto da giovani [Fig. 11]: cosa succede, sembra essersi chiesto Noé, se rinchiodo in uno spazio claustrofobico due icone ormai decrepite dell'immaginario cinematografico collettivo e le costringo a pensare ossessivamente alla propria fine, a simularla e a metterla in scena? L'intero film non è altro, in un certo senso, che una possibile risposta a questa domanda (visto in quest'ottica, *Vortex* perde tutta la «sobriété», tutto l'«étonnante pudeur» che alcuni commentatori gli hanno voluto riconoscere).



Figura 10 Gaspar Noé, *Climax*, 2018 (fotogramma).



Figura 11 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Più che una meditazione sulla morte dunque, *Vortex* si configura come una *performance* filmata sulla storia del cinema (quella “personale” del regista e quella universale del *medium*) e sulla sua condizione attuale di macchina malata divisa tra un “troppo di memoria” improcessabile (l’individuo – spettatore e creatore – che soccombe sotto il peso gravoso del “già-stato”) e il desiderio di auto-annientamento che precede ogni metamorfosi compiuta (quella già in atto da decenni, spesso apertamente criticata da Noé in apparizioni pubbliche e interviste⁹, da una concezione del cinema come «invenzione di ciò che esiste» a «spettacolo visivo programmato» (Daney 2015 : 27), da macchina formatrice di una coscienza dell’occhio a patina algoritmica che doppia il reale giustificandolo e/o evadendolo in toto.

Quanto appena visto ci permette di tornare sulle conclusioni del paragrafo precedente, sfumandole leggermente: se è vero infatti che nei suoi principi costitutivi il metodo Noé – triviale e geniale, violento e innocente –, risulta inalterato, è vero altrettanto che tale metodo o dispositivo di creazione in *Vortex* appare citato e ribaltato: come visto allo specchio. Ed è proprio in questo doppio movimento dialettico di attacco frontale alla logica dell’intrattenimento attraverso il suo contrario e di presa di distanza analitica dalla propria immagine – la *perspective vécue* come sineddoche di un’ipervisibilità pornografica che ha esaurito ogni potenziale sovversivo –, che si deve forse riconoscere il vero elemento di novità e interesse di questo film.

3. Lo scarto minimo

Per sottolineare l’irrevocabilità della *schize* che divide i due coniugi all’insorgere della malattia, il suo carattere di Evento che modifica gli equilibri e costringe ad una riformulazione *in extremis* di ruoli e identità, Noé divide in due lo schermo e ad affida ad ognuno dei riquadri risultanti il pedinamento (quasi) esclusivo di uno dei due protagonisti. Si tratta di una scelta stilistica radicale, raramente impiegata in termini così invasivi – l’unico precedente di rilievo, a parte i tentativi ultra-sperimentali di Andy Warhol (*Chelsea Girls*, 1966) e Richard L. Bare (*Wicked*, 1973) tra gli altri, è *Timecode* di Mike Figgis, film a cui Noé dimostra di aver guardato e di cui pare aver interiorizzato più di un aspetto. Proprio come nel film di Figgis infatti, il quale «aumentava il volume dei dialoghi del riquadro su cui voleva che in un dato momento lo spettatore concentrasse la sua attenzione, abbassandolo o azzerandolo negli altri tre» (Graham 2000), anche in *Vortex* – come già in *Lux Aeterna* (2019) – il potenziale comunicativamente disgregante dello split-screen risulta sapientemente edulcorato da alcuni espedienti. Il meno interessante è quello più prevedibile: quando in uno dei due schermi accade qualcosa di importante – non tanto per lo svolgimento del *plot* narrativo, che come abbiamo detto non c’è, ma più che altro per la configurazione della situazione-agonia –, Noé ci porta a privilegiare solo uno dei due schermi. Ciò accade ad esempio intorno al minuto 17:40, quando il Padre sta alla macchina da scrivere, impegnato quindi in un’azione statica e ripetitiva, mentre la Madre si aggira come una mina vagante per il quartiere, magnetizzando il nostro sguardo. Ma è soprattutto un’altra strategia che risulta interessante e particolarmente efficace. Parlo di quelle scene o intere sequenze in cui la differenza tra le due inquadrature tende a ricomporsi, fin quasi a sparire. Ciò può avvenire in due modi: 1. posizionando le due telecamere l’una accanto all’altra, e allora esse cattureranno “quasi” la stessa immagine, come accade al min. 1:27:00 [Fig. 12], quando solo la prospettiva “sfasata” della libreria sullo sfondo ci impedisce di considerare i due *frames* come due sezioni parziali di

un'unica inquadratura (la spalla della donna e le dita del Padre gesticolante che “proseguono” nel riquadro di sinistra). 2. Inquadrando le stesse figure o gli stessi oggetti da un punto di vista di poco slittato a destra o a sinistra rispetto al punto di vista che avrebbe un personaggio “contemplante” (o personaggio-riflettore, per dirla con Hamon) presente nell'altro riquadro. È quanto accade ad esempio intorno al minuto 50:35 [Fig. 13], quando compaiono su entrambi gli schermi i corpi della madre seduta sul divano e del figlio inginocchiato. Quello che nel riquadro di destra riconosciamo quasi automaticamente come il POV del padre, anch'egli adagiato sul divano nel riquadro di sinistra di sinistra, si rivela – a guardar meglio – non appartenere a nessuno (lo stralcio inquietante della gamba del vecchio che fa capolino sulla sinistra).



Figura 12 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Un esempio di “immagine unificata”.



Figura 13 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Un esempio di “falsa soggettiva”.

Ora, è proprio in queste scene in cui lo scarto tende ad annullarsi (pur rimanendo presente) che a mio avviso lo split-screen trova in *Vortex* la sua vera, paradossale fecondità: sia l' “immagine unificata” che la “falsa soggettiva” hanno come fine infatti quello di condensare percettivamente e metaforicamente l'abisso sordido in cui sono caduti i protagonisti: due anime che per anni hanno vissuto all'unisono, osservando i propri corpi cambiare e scambiandosi i liquidi e gli odori, e che si ritrovano all'improvviso scorperate e de-sincronizzate, alienate da sé stesse e dall'antica complicità. Tutto è rimasto com'era, eppure niente è più come prima. «Il y a cet homme qui me suit partout», confessa sussurrando la donna al Figlio, guardando di sottocchi il Padre che se ne sta in piedi come pietrificato (min. 46:20).

È ovvio che la frase è diretta al contempo anche all'operatore-regista – Noé stesso (cfr. nota 5) –, e a noi che guardiamo. A ben vedere, è sempre lo sguardo di un *Altro* quello attraverso cui assistiamo al declino: una specie di testimone anonimo e senza gusti posizionato a media distanza.

Prima di proseguire, vale la pena sottolineare che, in linea con quanto si notava nel primo paragrafo a proposito del genere di empatia negativa che è qui in gioco, anche la costruzione psico-fisiologica dell'istanza spettatoriale assume in *Vortex* caratteri inediti. Il testimone anonimo raddoppiato coincide infatti con un genere peculiare di quello che Gallese e Guerra hanno definito *disembodied behaviour*: invece di utilizzare, come aveva fatto compulsivamente nei suoi film precedenti, «punti di vista e posizioni spaziali impossibili» che richiamano l'attenzione sulla corporeità del riguardante «in negativo» (Gallese & Guerra 2012 : 205) – si pensi solo all'anima scorporata fluttuante di *Enter the Void* –, in *Vortex* Noé frustra e tenta di abbattere il «mito della trasparenza» (Gallese & Guerra 2012 : 202) attraverso la costruzione paradossale di un punto di vista neutro all'eccesso ma raddoppiato, e dunque co-

stitutivamente anti-trasparente e anti-naturalistico. Se la tecnica dello split-screen infatti, come nota Theresa Faucon, «mette a nudo le vene fluide che attraversano la macchina filmica» denunciando «lo spazio retrattile del cinema attraverso un gioco di sparizioni, di botole e di porte» (Faucon 2017: 173), lo stile documentaristico del film – la volontà rivendicata del regista di «interagire il meno possibile con quanto accade» (Goodfellas production 2021: 2) – tende a minare dall'interno questo stesso presupposto. L'effetto d'insieme è un'implacabilità macchinica, ammantata di perturbante innocenza.

4. Facce

Come in alcune delle migliori prove letterarie e teatrali del Novecento, nessuno dei due protagonisti viene mai chiamato col nome proprio. Sul copione, un fascicoletto di appena una decina di pagine – Noé dice di aver dovuto gonfiare la formattazione per renderlo presentabile alle case di produzione (Hammond 2022) – figurano le diciture “Padre”, “Madre”, “Figlio”. Più che caratteri in senso proprio, dunque, essi sono *maschere*. Non sembra voler dire altro in effetti il regista quando mette in scena il *pendant* differito dei due primi piani-cadavere stesi sul letto dell'obitorio [Fig. 14, 15], in cui volti rigonfi e pesantemente truccati «convergono», per dirla con Deleuze, «si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi» (2017: 125). «Il primo piano» – ha scritto il filosofo nell' *Immagine-movimento* – «ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui cessa di regnare il principio di individuazione. [...] il primo piano non sdoppia un individuo, non più di quanto ne riunisca due: sospende l'individuazione. [...] Assorbe due esseri, e li assorbe nel vuoto. E nel vuoto è il fotogramma stesso che brucia, con la paura come suo unico affetto: il primo piano-volto è al contempo la faccia e il suo disfacimento» (Deleuze 2017: 129). A ben vedere, calcolando in entrambi i casi la mano sul *maquillage* – l'eccesso di trucco è troppo artificioso, troppo evidente per non essere frutto di una precisa scelta stilistica –, con questo dittico a due tempi Noé sembra effettivamente cristallizzare la fusione dei coniugi nel segno di una sospensione definitiva delle rispettive identità, e soprattutto di un rifiuto categorico (e non privo sarcasmo) di ogni trascendenza. Come stesse dicendo: oltre la morte non vi è alcuna ricongiunzione delle anime, alcuna rinascita redentiva. Solo due teste impiastricciate nella penombra di un loculo mortuario.



Figura 14 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Primo piano cadavere del Padre.



Figura 15 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Primo piano cadavere della Madre.

Le due teste, quella della Madre già ridotta prima di morire «a non veder passare dentro di sé che un sovrappiù di immagini contraddittorie» (Deleuze 1989 : 186), e quella del Padre, ancora ben funzionante ma non più irrorata, non so-

lo appaiono ma *sono*, effettivamente, sullo stesso piano; che non è più il piano accidentato dell' «automa spirituale» – ancora tale era forse la Anne di *Amour* (Haneke, 2012), con le sue tenerezze sconcertanti e i suoi silenzi disperati –, ma quello tutto liscio della Mummia baziniana, questa creatura «smontata, paralizzata, pietrificata, raggelata» che testimonia «l'impossibilità del pensare che è il pensiero» (Deleuze 1989 : 187). È anche per questo, credo, che risulta affascinante la somiglianza – ma è una somiglianza informe, beffarda e tremenda – tra questo doppio ritratto ed i *water portraits* di Bill Viola [Fig. 16, 17], brevi video in *loop* esposti su schermo che mostrano Viola stesso o altri esseri umani a mezzobusto immersi nell'acqua ad occhi chiusi, ascetici e imperturbabili. Se il fine dell'artista americano, come da lui stesso dichiarato, era quello di visualizzare il flusso continuo di vita che attraversa il corpo (Del Rio 2022) rievocando un'esperienza traumatica infantile e sublimandola omeopaticamente (attraverso l'immagine viva dell'acqua come ambiente di individuazione amniotica e rigenerazione ascetica), Noé, coscientemente o meno, inverte la carica energetica di questa configurazione formale, trasformando il primo piano vibrante in superficie statica di livellamento, lo scorrere del fiume in rigido tavolo da macello (delle illusioni umane, di un passato in(di)visibile, disseccato e senza traumi).



Figura 16. Bill Viola, *Self portrait – Submerged*, 2013, schermo al Plasma, stereofonia.



Figura 17. Bill Viola, *Water Portraits*, 2013, schermo al Plasma, stereofonia.

5. Alterazione

Non è chiaro, alla fine del film, se abbiamo appena assistito alla dissoluzione di un normale nucleo familiare appartenente alla medio-alta borghesia intellettuale francese, oppure all'ovvio auto-annientamento di un manipolo di tossicodipendenti. Ripartiamo dall'inizio: una coppia di anziani professionisti in dirittura di arrivo. Hanno avuto una vita sociale soddisfacente, di cui ancora si intravede qualche sprazzo (la già citata riunione del comitato scientifico di una rivista in cui figura anche il padre); vari indizi ci dicono inoltre che nel quartiere godono di un discreto rispetto e di credibilità (la moglie rimarca spesso che in farmacia «la conoscono», sanno che è un medico psichiatra in pensione, e dunque non fanno problemi a consegnarle tutti i farmaci che chiede). Man mano che il tempo filmico avanza però, questa sorta di aura borghese comincia a vacillare: da un dialogo tra

il Padre e il Figlio scopriamo non solo che quest'ultimo è un tossico-dipendente seguito da assistenti sociali perché incapace di badare al suo bambino e tuttora dipendente da psicofarmaci «sostitutivi», ma che anche il padre stesso è dipendente da non ben precisati «medicaments». «È una casa piena di droga...», dice il personaggio interpretato da Argento bofonchiando, quasi scherzandoci su, «e di drogati¹¹», aggiunge il figlio con complice amarezza, per chiedergli subito se sta facendo attenzione ai forti farmaci che la madre si autoprescrive, il cui uso si fa effettivamente sempre più massiccio e compulsivo man mano che il film prosegue. Come a far venire allo scoperto, dopo la morte del Padre-tutore (cfr. paragrafo 7), la centralità effettiva del tema, verso la fine ritroviamo sui due riquadri accostati la Madre e il Figlio ognuno in atto di somministrarsi la propria dose – lei di farmaci, lui di crack. Rispetto ai film precedenti tuttavia, *Enter the void* in testa, il tema dell'alterazione psicotropa riveste un ruolo inedito: non più *trigger* di esperienze estatiche di allucinazione sinestetica¹², in *Vortex* esso si fa sintomo di un disagio esistenziale comune e pervasivo, stranamente *familiare*, che trapassa come un gas attraverso i confini porosi delle singole individualità, le quali in nessun caso sono riconducibili al modello sociale di riferimento. C'è come un'incrinatura, all'inizio sottile, poi sempre più profonda e alla fine *rimarginata* (secca o rafferma) che non permette al fantasma (l'attuale umano con le sue orrifiche idiosincrasie) di reintegrarsi nel carattere (l'Ideale a cui si tende per cultura). Tale incrinatura, che si iscrive nell'estetica dello scorporamento empatico analizzata nei paragrafi precedenti, è al contempo causa e conseguenza del passaggio cruciale da un regime espressivo della sovrastimolazione individuale a quello della catalessi depressiva collettiva (è il caso di ricordare che, come *Anéantir* di Hoellebecq, anche *Vortex* è stato concepito e realizzato durante la pandemia di Sars Covid-19). Tale svolta nichilista si annuncia del resto già dall' intestazione-dedica che appare sullo schermo alla fine dei titoli di coda, prima dell'inizio del film («A tous ceux dont le cerveau se décomposera avant le cœur » [Fig. 18]). Ha un che di pop e pretenzioso, ed istituisce fin da subito un contrasto netto tra spirito e materia, tra lirismo emotivo e freddezza neurologica (il canto ipnotico di Françoise Hardy attacca subito dopo: «Croit, celui qui peut croire / Moi, j'ai besoin d'espoir / Sinon je ne suis rien / Ou bien si peu de chose / C'est mon amie la rose / Qui l'a dit hier matin»).



Figura 18. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. La dedica che appare subito dopo i titoli di testa.

Vista dalla fine, tuttavia, la dedica assume anche un altro significato, venandosi di

sottile *sarcasmo*: più che le due dimensioni dell'umano, i due filtri attraverso cui è possibile guardare e sentire l'Essere – immanenza e trascendenza, bieco determinismo e trasporto sentimentale –, la frase segnala piuttosto la beffarda temporalità di una putrefazione specifica: contro ogni pronostico il “cuore” è semplicemente il primo organo che smette di funzionare. Colpito da un infarto mentre scende le scale, il Padre muore prima di quella Madre di cui era arrivato – e noi con lui – a desiderare la morte.

6. Cose

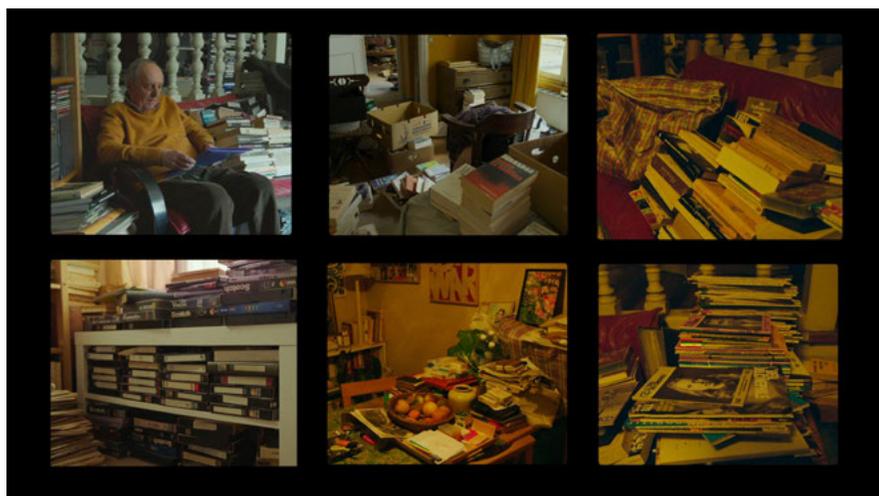


Figura 19 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Inscatolamento e accumulazione nel comparto scenografico.

Se appaiono claustrofobici, oltre alla poca luce – il sole non compare mai, né come disco né come luce riflessa –, è perché gli ambienti in cui il Padre e la Madre si aggirano come bestie in gabbia sono ricolmi, strabordanti di oggetti. Libri, scatoloni, manifesti, flaconi, posate, riviste, faldoni, piatti, schermi, vestiti; tutto è accatastato e sommerso dalla polvere (tale è, oltre alla casa, anche il bazar dove la Madre entra e si perde in una delle prime scene del film, come se proprio in virtù del familiare affastellarsi degli oggetti sugli scaffali la donna avesse erroneamente confuso un luogo per l'altro). In generale, più che il disordine regna l'*accumulazione* [Fig. 19]. Nella sua *Analisi dell'abitare*, contenuta nei *Passages* di Parigi, Walter Benjamin scriveva:

Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato dentro con tutto ciò che gli appartiene [...] È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia ancora inventato astucci. Orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco: tutto ha il suo fodero, la sua passatoia, il suo rivestimento [...] L'abitazione diventa, nel caso più estremo, guscio (Benjamin 2007: 234-235).

A ben vedere, il comparto scenografico di *Vortex* spinge coscientemente al parossismo questa logica dell'“in scatolamento” o della “guscificazione”. Riflettendo sulla *longue durée* delle riflessioni di Benjamin, è difficile in effetti non vedere in

quest'apoteosi visiva del detrito ordinato e della cianfrusaglia, del fodero celibe e del guscio rivoltato, una specie di *requiem* per la borghesia intellettuale – francese e non – in via d'estinzione (quella borghesia intellettuale che proprio nel XIX secolo ha mosso i suoi primi passi, e che nel cinema ha da allora riconosciuto il suo specchio culturale privilegiato). Non può essere un caso d'altronde che quando il Figlio vuole convincerli a lasciare l'appartamento per trasferirsi in una casa di cura [min. 1:26:20] il Padre non si preoccupi in prima istanza né della salute della moglie malata né del suo stesso benessere o della perdita di intimità che il trasferimento comporterebbe, ma esclusivamente del destino delle sue «cose» («Io non lascerò questa casa, che contiene tutto il nostro passato, la nostra vita, le nostre cose. I miei libri, le riviste...Io non getterò via il mio passato»). Ed è soprattutto per questo che fa uno strano effetto, alla fine, il breve video proiettato al funerale su un televisore appeso sopra la bara: come ai compleanni e ai matrimoni, con una musica malinconica dozzinale di sottofondo, sullo schermo si avvicendano poche immagini tristi e dimesse dei due protagonisti da giovani (le fotografie sono quelle “personali”, originali e autentiche, anche se talvolta rimontate, di Argento e Lebrun da giovani). Per la prima volta vediamo lo sguardo della Madre presente a sé stessa; li immaginiamo sereni, anche se mai davvero felici. Rispetto all'orrore degli scatoloni ancora impregnati dei loro miasmi è solo un modo più schietto e veloce di fare i conti con la realtà visiva della morte [Fig. 20.]



Figura 20 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Il video proiettato durante il funerale dei protagonisti.

7. Rifrazioni allegoriche

Al livello interpretativo finora indagato è possibile sovrapporne un altro di natura allegorica, del resto perfettamente in linea con il carattere meta-narrativo che permea non solo *Vortex* ma il pensiero cinematografico di Noé in generale. L'ipotesi è la seguente: oltre ai rispettivi ruoli all'interno del duro e impalpabile dramma

familiare rappresentato, in ognuno dei protagonisti si annida anche la rappresentazione implicita di una specifica componente del processo creativo cinematografico (e solo di conseguenza – com'è stato suggerito e come lui stesso ha ammesso, sollecitato dalla domanda di una giornalista durante la conferenza stampa tenuta in occasione della prima a Cannes – un «tratto psicologico» dell'individuo-Noé¹³). Abbiamo già visto nel secondo paragrafo perché è possibile riconoscere nel Padre una sorta di intercessore dell'autore per quanto riguarda la sua memoria storico-cinematografica e le sue influenze artistiche: ripercorrendo i legami tra cinema e sogno il Padre aiuta Noé a “posizionarsi” nel suo campo storico di riferimento, guardandosi al contempo come allo specchio (la *mise en abyme* “alla terza” della sequenza del sogno lucido in prima persona vissuto dal protagonista di *Vampyr*, cfr. paragrafo 2). Detto questo però, esiste un'altra componente del carattere di questo personaggio che finora abbiamo lasciato in ombra, ma che risulta altrettanto importante. Al minuto 26:10 la Madre è seduta al tavolo del salone. In piedi, di fronte a lei, il Padre la sovrasta con il corpo e con la voce [Fig. 21]. Le chiede ripetutamente dove sia stata – è una domanda retorica, un rimprovero simile a quello che si fa al bambino che disubbidisce per farlo riflettere sulle proprie azioni – colpevolizzandola inoltre per averlo distratto dalla scrittura: «Cosa hai fatto? – le dice. Sei uscita, hai lasciato la porta aperta... e nessuno sapeva dov'eri andata. Dove sei andata? È una città pericolosa. il mondo è pieno di gente fuori di testa, di persone orribili... [...] io devo scrivere il mio libro... per me è una cosa importante, hai capito? [...] Tu mi ucciderai», chiosa alla fine, sfiorandosi il petto. Questa e numerose altre scene rendono evidente che in virtù della sua (presunta) razionalità mentale e lucidità psicologica, il Padre si atteggiava ad autoritario (ma sempre fallimentare) tutore della moglie malata. Un altro dettaglio significativo, da questo punto di vista, è l'ossessione dell'uomo per le liste. Ogni volta che un problema di ordine materiale si presenta all'orizzonte l'uomo fa presente all'interlocutore – quasi sempre il Figlio – di avere una lista pronta al caso. Medici, infermieri, tuttofare. «Solo Nomi e liste... tu fai liste, chiami – susurra il Figlio verso la fine, pieno di tristezza mentre cerca di convincere i genitori a trasferirsi in una casa di cura – ... ma alla fine nessuno è lì per aiutarti».

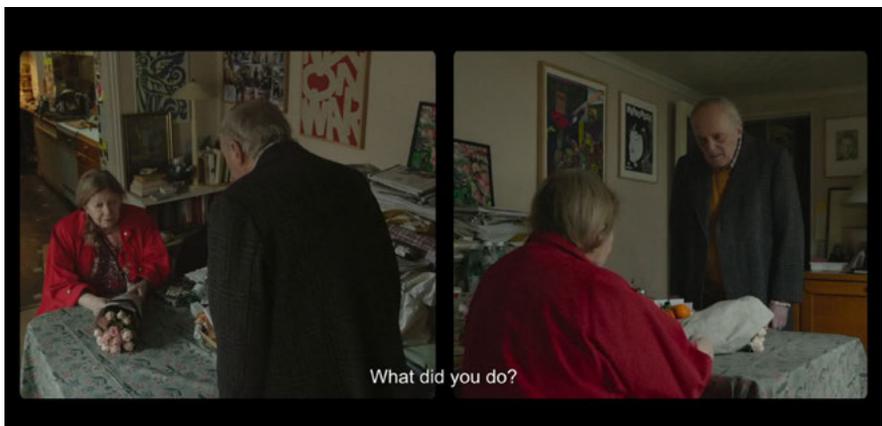


Figura 21. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Più che come una prova del suo controllo sul mondo dunque – come del resto l'avverarsi dell'auto-profezia di morte conferma –, queste liste inconcludenti si configurano come una traccia tangibile di una pulsione sterile di dominio sull'ambiente circostante, di cui la moglie ed il suo corpo sono parte integrante. L'impetoso “ritratto tra le righe” di questo personaggio si completa poi se pensiamo che quanto in fondo gli interessa, ciò che davvero lo muove, oltre all'esigenza di eternarsi attraverso il suo ultimo “capolavoro”, è null'altro che dare sfogo alle ultime, ridicole gocce di desiderio: mentre la coscienza e la memoria della moglie si disfano l'uomo telefona all'amante di cui si dice perdutamente «innamorato», ma da cui poi è respinto con indifferenza e quasi con ripugnanza quando finalmente i due si incontrano.

Oltre a rappresentare una meditazione aggiornata sul *topos* novecentesco dell'intellettuale-inetto – che si lega a quanto si diceva nel paragrafo 6 sulla logica dell'accumulazione di oggetti e ricordi che sovrintende al comparto scenografico¹⁴ –, da questo *assemblage* di elementi non può che derivare, a mio avviso, anche quello che appare come un (auto)ritratto piuttosto impietoso della figura tipicamente novecentesca e tipicamente francese dell'*Auteur*, e di conseguenza anche del film come emanazione di una singola personalità carismatica. In quanto personaggio-intercessore del regista, il Padre rappresenta anche la tensione tecno-totalitaria, l'entità tipicamente maschile (e apertamente maschilista) che supervisiona sul corretto funzionamento della macchina filmica e familiare, salvo poi subire i contraccolpi dell'Imprevisto che governa la vita ed il set come suo condensato, quel «campo virtuale dove agiscono energie non completamente prevedibili né preordinabili (De Bernardinis 2017: 398). Questa componente è stata ed è presente in me, sembra dirci Noé attraverso la caratterizzazione di questo personaggio, ma ne riconosco tutti i limiti, e soprattutto il tramonto incipiente, che il corto-circuito finzionale rappresentato dalla vera identità dell'attore – un regista arrivato alla fine della propria parabola esistenziale – contribuisce a tematizzare.



Figura 22. Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Se il Padre rappresenta l'autorità inefficiente presupposta al mantenimento dell'ordine e del controllo, tutto nella Madre fa pensare invece alla pulsione irrazionale e senza oggetto che a questo controllo non smette di voler sfuggire, come un fluido. La donna è afasica, talvolta sussurra. Durante l'interrogatorio

del marito rimane in silenzio, inerme, salvo poi – una volta che il Padre ha abbandonato la stanza – afferrare il mazzo di fiori di fronte a lei ed annusarlo con trasporto, come se scoprisse il loro profumo per la prima volta [Fig. 22]. Ridotta ad un fascio di emozioni compresse, la sua vita mentale pare scorrere ormai su binari del tutto “altri” rispetto a quelli che regolano la vita sociale e domestica della comunità. Più che la catatonìa o la semplice passività, la categoria più adatta per descrivere lo stato della Madre è forse quanto Nancy sulla scorta di Hegel definisce «ipnosi» o «sonnambulismo magnetico» (Nancy 1995: 36). Oltre alla scena appena descritta si pensi alle ricette per i farmaci che si compila da sola compulsivamente, o a quando da un momento all’altro si avvicina al volto del figlio per baciare sulla bocca, o ancora al suo sguardo indifferente di fronte al marito morente. Ma è soprattutto il suicidio finale per auto-soffocamento [Fig. 24] – anticipato dal momento in cui la donna getta tutti i suoi farmaci nel water, restando poi ferma a guardare e rimestare la massa ripugnante di liquido vorticante [Fig. 23] –, che ci fa pensare ad una sorta di chiarezza superiore e delirante, limpida e misteriosa, che guida la donna nei suoi ultimi giorni di vita. Privata del «nesso delle espressioni» – continuo, omogeneo, senza salti qualitativi (Colli 1969: 26) –, una condizione alterata le ha dischiuso (o le ha fatto recuperare) dimensioni emotive, esistenziali e forse addirittura creative inedite. Per usare i termini impiegati da Nietzsche nel frammento 156 di *Umano troppo Umano* dunque, se il Padre-Auteur rappresenta la «gestione del capitale accumulato», la fase ricognitiva e sistematizzatrice del processo creativo, la Madre incarna invece le «improvvisi illuminazioni» (1878: 114-115), la fase dell’ispirazione e del fermento dionisiaco in cui «necessità e contingenza sono congiunte, ma confusamente» (Colli 2000: 58, traduzione a cura di chi scrive). In definitiva, essa è una figura del tremore veggente e della concezione originariamente platonica del fare poetico come *ekstasis*, quell’ “uscita fuori dal sé” a cui Noé aveva tentato incessantemente di dare forma nei suoi film precedenti.



Figura 23 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).



Figura 24 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

8. Latenze

Tra il Padre e la Madre, sta il Figlio. Della Madre egli sembra aver ereditato una certa rassegnazione nichilistica, ma in quanto unico discendente di sesso maschile in lui traspare anche qualcosa della volontà organizzatrice del personaggio interpretato da Argento. Come e anche più che in quest’ultimo, tuttavia, tale impulso

regolatore è destinato a fallire. Risultano del tutto vani infatti sia i ripetuti tentativi di persuasione – emblematica la scena già citata in cui cerca di convincerli a trasferirsi in una casa di riposo –, sia i suoi sforzi finalizzati a far *comunicare* i genitori ormai disconnessi (spesso, come abbiamo già visto, lo si vede parlare da solo con uno dei due, per poi andare a riferire all'altro quanto detto da lei/lui). La sua funzione primaria nel film è dunque essenzialmente quella di un *mediatore fallimentare*. Va anche detto però che questa sua incapacità di incidere non è assoluta. Come le ultime sequenze lasciano presagire infatti, prima la malattia e poi la morte dei genitori costituiscono per lui uno *shock* emotivo talmente forte da scuoterlo dal suo intorpidimento esistenziale, spingendolo – proprio come un autentico rito di passaggio –, a prendere finalmente in mano la sua vita. Si pensi, a questo riguardo, alle scene finali in cui lo si vede occuparsi dei preparativi per il funerale, e soprattutto a quella che mostra il momento della chiusura del loculo: quel bambino che fino ad ora era sempre stato innanzitutto un peso troppo grande da sopportare, viene qui tenuto saldamente per la mano dal giovane uomo di fronte alla tomba, e costretto, per così dire, a guardare in faccia quella verità da cui lui stesso non ha fatto altro che scappare per tutta la vita [Fig. 25]. E quando il bimbo gli chiede se il nonno e la nonna sono «in una nuova casa», il personaggio interpretato da Lutz risponde risoluto: «Queste non sono case. Sono i vivi che hanno le case». Tali parole, e il tono in cui vengono pronunciate, sono il segno di una tardiva presa di responsabilità, e forse di una redenzione imminente.



Figura 25 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021 (fotogramma).

Ora, non credo sia un caso – o se lo è un caso significativo, frutto della potenza creatrice dell'inconscio (cfr. nota 13) – che tra tutti i mestieri che Noé avrebbe potuto scegliere per il personaggio del Figlio, egli abbia optato per il montatore cinematografico (ma un montatore che lavora saltuariamente, mezzo disoccupato). Se c'è infatti, tra tutte quelle che compongono il processo creativo che porta alla realizzazione di un film, una componente *mediatrice* per eccellenza, questa è proprio il montaggio. Non solo e non tanto perché, com'è intuitivo, il montaggio si occupa di

legare tra loro degli enti discreti (i foto-grammi) al fine di farne scaturire un flusso ritmico che veicoli un significato – quella che Aumont definisce «la prerogativa *storica*» del montaggio (Aumont 2015: 23). Ma anche e soprattutto perché in quanto procedimento eminentemente *dialettico*, la funzione primaria e imprescindibile del montaggio è proprio quella di mediare tra una necessità di «coesione semiotica» ed un «principio di rottura», tra una «volontà organizzatrice» e la ricerca del «piccolo trauma visivo», tra una «attrazione aggressiva» che chiama lo spettatore all'interno dell'opera ed una sua messa a distanza cosciente (Aumont 2015: 38-39). In breve, tra una componente apollinea ed una dionisiaca.

Esprimere, in generale vuol dire anzi proprio questo: manifestare che cos'era l'immediatezza attraverso serie di rappresentazioni che si sgranano per un *inarrestabile capriccio, un arbitrio che impone, un gioco che violenta*. Il ritmo delle concatenazioni espressive è segnato di volta in volta dal trasparire di una prevalenza dell'elemento imprevedibile che traluce su quello costrittivo, traboccando pur nella confluenza, o viceversa (Colli 1969: 39).

Come la personalità del figlio, sospesa tra definitivo auto-annichilimento e redenzione, anche il montaggio in *Vortex* è una presenza latente, invisibile ma onnipresente. Incarnato e dissolto nello split-screen, che lo nasconde esponendolo, che lo vanifica mettendo in mostra la sua «logica idraulica determinata e implacabile» (Faucon 2017: 173), solo alla fine esso viene «allo scoperto»: uno dei due schermi diventato nero, sull'altro si succedono a intervalli brevissimi le immagini della casa disabitata, prima con i suoi scaffali ricolmi, i suoi libri e i suoi oggetti sparsi ovunque e ancora impregnati di odori, poi progressivamente sempre più spoglia, infine senza più nulla. Queste inquadrature fisse [Fig. 26] che si succedono rapide e implacabili di fronte ai nostri occhi esausti fanno l'effetto di corpi svuotati dei loro organi, di uno *sparagmòs* metodico e silenzioso sul fantasma martoriato e vivente del cinema come «memoria di un intero secolo» (De Gaetano 2022).

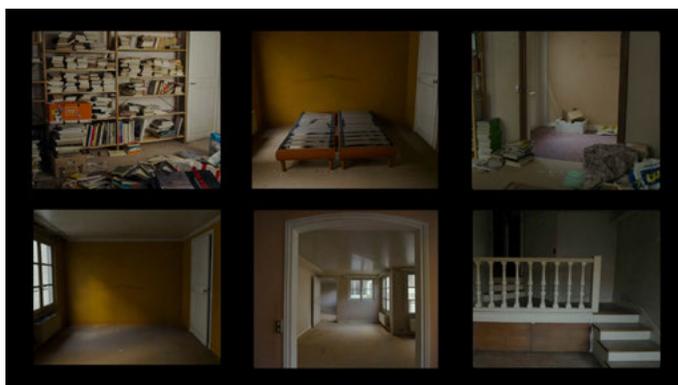


Figura 26 Gaspar Noé, *Vortex*, 2021. Montaggio di fotogrammi a cura di chi scrive (singoli riquadri). Sequenza finale.

Note

¹ Il titolo del paragrafo è tratto dalla reticente ed enigmatica sinossi che accompagnava il film in occasione dell'anteprima al festival di Cannes del 2022.

² Scritto e diretto da Noé nel 2009, *Enter the Void* narra le vicende di Oscar e di sua sorella Linda, due giovani americani appena traferitisi a Tokyo. Per sopravvivere lui fa lo spacciatore, lei la spogliarellista in un night club del centro. Dopo essere stato ucciso durante un blitz antidroga organizzato con la connivenza di un suo collaboratore, Oscar si trasforma in spirito: fluttuando in lungo e in largo per la città egli assiste come anima disincarnata alle vite della sorella e dei suoi amici, tra cui Alex, il quale dopo la retata cade in disgrazia e si ritrova a vivere come un senzatetto. Il viaggio astrale di Oscar lo porta a rivivere i suoi traumi infantili (la morte dei genitori in un tremendo incidente stradale) e a prevedere il futuro senza poterlo cambiare, e termina infine con la sua reincarnazione nei panni del bambino nato dall'unione tra Linda ed Alex.

³ *Love* (2015) si incentra sulla vita emotiva di Murphy, un giovane americano che studia cinema a Parigi e sogna di diventare un regista, seguendo le orme di Stanley Kubrick. La storia prende le mosse dalla mattina del primo gennaio di un anno imprecisato, quando il giovane uomo, sdraiato tra i corpi addormentati della moglie Omi e del piccolo figlio, viene svegliato dallo squillo di un telefono. Alzatosi, dopo aver avuto un rapporto sessuale con Omi, Murphy trova un messaggio in segreteria della madre di Electra, che è stata per due anni la sua amante. Elettra è sparita, e la donna è preoccupata che possa esserle accaduto qualcosa. Nel corso della stessa giornata Murphy si ritrova a rievocare con sofferenza la storia d'amore con Electra: una passione amorosa fatta di promesse, giochi ed eccessi, bruscamente interrotta – dopo aver tentato una relazione a tre con Omi – da una gravidanza indesiderata di quest'ultima.

⁴ L'espressione, impiegata da più di un commentatore per descrivere la prospettiva esistenziale che soggiace all'intera narrazione, viene pronunciata intorno alla metà del film dallo stesso Murphy, il protagonista. Durante una placida passeggiata in un parco Elettra chiede al giovane uomo quale sia secondo lui l'essenza della vita. «Sangue, sperma e lacrime», è la risposta di Murphy.

⁵ Nella sua analisi fenomenologica e psicanalitica del film, interpretando l'istanza spettatoriale che il film pre-tende attraverso la categoria dell'«Homunculus Agent» messa a punto da Daniel Dennet (Dennet 2005), Zara Luna Hjelm ha commentato la scena in questi termini: «Murphy's ejaculating penis is displayed right on the front of the spectator's eyes, which causes them to feel as if they have sperm all over themselves [...]. It stimulates the sensory in the spectator's face from the "homunculus agent" by using a hyper-haptic visuality, i.e. an extreme close-up. The focus, angles, and framing have a key role in creating this effect and are additionally, I want to argue, stimulated by, intense music which is used in the scene previously mentioned. In a way, the spectator becomes Murphy's homunculus, as a representative of the ego; an abstraction of the psychical perception of the body and self, which is constantly confronted by the misrecognition of its fragmented reflection of its self-image under the pressure of the big Other, i.e. the world as the world and its societal norms and values» (Hjelm 2020: 36).

⁶ Ambientato nel 1996, *Climax* (2018) si apre con una serie di registrazioni VHS di interviste a giovani ballerini. Interrogati alternativamente da una voce femminile e da un'altra maschile (la coreografa Selva e il Dj Daddy) i ragazzi parlano liberamente delle loro aspirazioni future, del loro amore per la danza e della loro relazione con il piacere, in tutte le sue forme. Poco dopo ritroviamo gli stessi ragazzi in una scuola di danza durante una fredda sera d'inverno. Tutti insieme si mettono alla prova in un'e-laborata coreografia, cui segue una festa. All'inizio tutto procede per il meglio, ma presto i ballerini si rendono conto che qualcosa non va. Qualcuno si sente male, altri sono sempre più agitati e confusi. Uno di loro arriva alla conclusione che qualcuno ha introdotto di nascosto dell'LSD nella sangia che tutti (o quasi) stanno bevendo. È l'inizio di un incubo dionisiaco e di una selvaggia caccia alle streghe, dettata da attrazioni e antipatie personali che si mescolano agli effetti psicoattivi della sostanza.

⁷ Film sperimentale immersivo e montato à rebours, *Irréversible* (2002) è impietoso sul selvaggio stupro di Alex, una donna di circa trent'anni, da parte di uno sconosciuto. Lasciata infatti la festa cui stava partecipando con Marcus (il suo fidanzato attuale) e Pierre (suo storico amico ed ex fidanzato), essa viene aggredita dal suo aguzzino in un sottopassaggio. Più tardi, uscendo dall'appartamento, i due uomini si imbattono in Alex mentre viene trasportata in barella su di un'ambulanza. Sconvolto e accecato dalla rabbia, Marcus trascina Pierre alla disperata ricerca del colpevole, per vendicare Alex. Dopo interrogatori frenetici e ostacoli di varia natura, sulla base di alcune testimonianze i due giungono in un locale dove dovrebbe trovarsi il presunto stupratore. Marcus e Pierre lo trovano, quest'ultimo lo aggredisce con immane violenza, finendo per ucciderlo. Durante l'aggressione mortale però si scopre che il vero colpevole si trova alle spalle di Pierre, e sta assistendo al massacro confuso tra il "pubblico"; poco dopo abbandona indisturbato il locale.

⁸ In varie interviste Noé ha dichiarato di essere sempre stato lui dietro una delle due telecamere utilizzate (cfr. Hammond 2022).

⁹ Il regista non è mai stato reticente nel condannare quelli che sono a suo dire i difetti più evidenti della moderna industria cinematografica, come la «prevedibilità» delle trame e l'eccessiva disponi-

bilità a «dare al pubblico ciò che vuole» (cfr. ad esempio le interviste disponibili su youtube “Gaspar Noé hated Panther” (<https://www.youtube.com/watch?v=eddGFUoT9Rg>) e FFQ&A mit Gaspar Noé: “People are more afraid of losing their mind than of dying” (<https://www.youtube.com/watch?v=unf3NZ9FimE>).

¹⁰ L'esempio proposto dagli autori per illustrare tale strategia è *Il Grido* (1957) di Antonioni, in cui il regista si serve di POV rialzati che «non appartengono a nessuno», e che rivelano «la presenza di uno sguardo metafisico» (traduzione dei passi citati a cura di chi scrive). Grazie ad essi, Antonioni esclude lo spettatore dal mondo diegetico e lo rende al contempo paradossalmente consapevole della presenza di un narratore disincarnato: «summing up, while Hitchcock aims to fully exploit an embodied camera in order to violate viewers' expectation, thus enhancing film suspense, Antonioni, by using the very same film technique (FPOV shot), puts viewers in a similar existential situation as the film's characters. Aldo, in the same way as many other of Antonioni's characters is detached from a disembodied world, and viewers share his condition by experiencing an inactive and estranged relationship with the camera (Gallesse & Guerra 2012 : 205)».

¹¹ La traduzione di questo e dei dialoghi che seguono è a cura di chi scrive.

¹² Per un'analisi esaustiva del tema dell'alterazione psichica e spirituale nei film di Noé cfr. Sirmons 2023.

¹³ Che tale rappresentazione allegorica sia il frutto di una scelta programmatica o del lavoro dell'inconscio del regista, non è questione che debba più di tanto interessare l'analista. Per due ragioni: la prima coincide con lo scarso apporto che un'indagine di questo genere conferirebbe al nostro lavoro sulle strutture di significazione e sul portato culturale profondo intrinseco all'opera. Il secondo ha invece a che fare con quanto di indeterminabile abita il nucleo originario di ciò che chiamiamo “atto di creazione”: quasi mai infatti, che si tratti di un testo letterario o visivo – e a maggior ragione di un prodotto complesso come un film – è possibile separare chiaramente la sfera d'azione dell'inconscio da quella della logica razziocinante. Molto spesso infatti queste due sfere si compenetrano e si avvicinano nel tempo. Se potessimo visualizzare con un diagramma quanto, su base temporale, in un'opera derivasse dall'inconscio e quanto invece della logica, ciò che verrebbe fuori sarebbe probabilmente qualcosa di simile a un mosaico o ad una lastra di marmo in cui due venature di diverso colore in alcuni punti si intrecciano, in altri si separano e in altri ancora appaiono indistinguibili. Una delle più cogenti definizioni che si possano dare di un oggetto teorico è anzi, a nostro avviso, proprio quella che vede quest'ultimo come la concrezione o la registrazione materica di questi “salti”, di questi sorpassi, ritorni e sconfinamenti di una sfera nell'altra. Detto questo, vale la pena riportare un precedente di rilievo, il quale se non altro ci segnala che non sarebbe la prima volta – ammessa l'ipotesi di lettura qui presentata per *Vortex* – che il regista mette in atto un processo di parcellizzazione e disseminazione allegorica della propria identità nei personaggi di un suo film. Ognuno dei caratteri di *Love* infatti, ha affermato Noé in un'intervista recente (cfr. “Conversation avec Gaspar Noé | ARTE Cinéma”, <https://www.youtube.com/watch?v=L9545MFbzZY&t=2167s>), rappresentava «una parte di me in conflitto con le altre», andando a formare nell'insieme una sorta di «specchio deformante della mia esistenza personale» (sic). Di tale processo del resto si trova traccia nei nomi dei personaggi: Murphy, il nome proprio del protagonista, è anche infatti il cognome della madre del regista, mentre Julio, lo spacciatore ed ex-amante di *Electra*, spiega Noé, è il secondo nome del regista stesso. Completano poi questa «sorta di scissione schizofrenica» (sic) il figlio della coppia, che si chiama Gaspar, e il gallerista, che di nome fa Noé, interpretato dallo stesso regista. Rinfrangendosi dunque nei suoi personaggi – ognuno a suo modo malato nel suo rapporto con l'esistenza, rappresentante di una componente caratteriale inconciliabile con le altre –, l'autore “libera” le energie in conflitto che lo abitano, la somma delle quali finisce per veicolare una singolare visione del mondo e della vita. Ora, anche in questo caso non possiamo sapere – né, ripeto, ci interessa – se prima o durante la realizzazione del film tale sorta di “programma” fosse già così lucidamente chiaro nella mente regista; ciò che invece appare rilevante in questa sede è che in *Vortex*, anche tenendo presente il precedente appena evocato, una certa configurazione allegorica sulla base di tutta una serie di “indizi” ad un certo momento è stata visibile. L'analisi dunque non solo può, ma deve prenderla in considerazione.

¹⁴ Il disordine estremo in cui versa la casa del resto è «colpa» dell'uomo, come la moglie confessa al figlio in uno dei pochissimi momenti di lucidità (min. 1:09:03).

Bibliografia

- Améry, Jean
1968 *Über das Altern, Revolte und Resignatio*, Stuttgart, Klett-Cotta (trad. it. *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Milano, Bollati Boringhieri, 1988).
- Aumont, Jaques
1992 *Du visage au cinéma*, Parigi, Cahiers du cinéma.
- Aumont, Jaques
2015 *Le Montage: La Seule Invention Du Cinema*, Parigi, Librarie Philosophique J. Vrin.
- Belting, Hans
2013 *Faces: Eine Geschichte des Gesichts* (tr. it. *Facce. Una storia del volto*. Roma, Carocci, 2014).
- Benjamin, Walter
2007 *I "passages" di Parigi*, vol.1, Torino, Einaudi.
- Brooks, Xan
2021 *Vortex review – Gaspar Noé's latest goes gentle, for once, into the night*, "The Guardian", <https://www.theguardian.com/film/2021/jul/16/vortex-review-gaspar-noe-cannes>(18/09/2023).
- Colli, Giorgio
1969 *Filosofia dell'Espressione*, Milano, Adelphi.
- Colli, Giorgio
2000 *Cahiers posthumes II : Philosophie du contact*, Parigi, Editions de l'Éclat.
- Daney, Serge
1993 *La rampe: Cahier critique (1970-1982)*, Parigi, Gallimard.
- Daney, Serge
2015 *La Maison Cinéma et le monde 4. Le moment Trafic 1991 – 1992*, Paris, POL.
- Debray, Régis
1995 *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, Folio.
- De Gaetano, Roberto
2022 *Critica del Visuale*, Torino, Ortothes.
2017 *Oltre il personaggio-uomo: l'intercessore*, "Fatamorgana Web", <https://www.fatamorganaweb.it/personaggio-uomo-intercessore/> (25 / 09 / 2023)
- Deleuze, Gilles
1985 *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989).
1987 *Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987* (trad. it. *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2009).
- Del Rio, Elena
2022 *Bill Viola's Figures of Submersion as Techniques of Transindividual Affect*, "Alphaville: Journal of Film and Screen Media", no. 23, 2022, 52–72.
- De Bernardins, Flavio
2017 *Arte cinematografica. Il ciclo storico del cinema da Argan a Scorsese*, Torino, Lindau.
- Dennett, Daniel C.
2005 *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*, New York, MIT Press.
-

- Ercolino Stefano; Fusillo, Massimo
2022 *Empatia Negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani.
- Fachinelli, Elvio
1989 *La mente estatica*, Milano, Adelphi.
- Faucon, Térésa
2017 *Théorie du montage. Énergie des images*, Parigi, Armand Colin.
- Fabre, Clarisse
2022 « Vortex » : le tourbillon d'une fin de vie, en écran double, "Le Monde", https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/13/vortex-le-tourbillon-d-une-fin-de-vie-en-ecran-double_6121985_3246.html (18/09/2023).
- Gallese, Vittorio & Guerra, Michele
2012 *Embodying movies: Embodied simulation and film studies*, "Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image", 3, 183-210.
2015 *Lo Schermo empatico. Cinema e Neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Freedberg, David & Gallese, Vittorio
2007 *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio, Teorie dell'immagine, Milano, Raffaello Cortina Editore, 331-351.
- Goodfellas Production
2021 *Interview with Gaspar Noé – Cannes Festival 2021*, https://encodeur.movidone.com/getimage/q0ZyrtltaNr2Ep7sntatczSGOI_OpmCVwRVBDkMSfvskJNd-R7-Xbc3SfipkwNoHruEYpSbMfOTmWkrURNsNLKQZ1KDK5uDOGqxYaPBd0LpGUjadeP5tfaBu0r7I5vix6HhH8YlKfOsKtkz2kfhgS1muzZ_Zc55Ps3XtRQMZTWcOkuOsjj7OjXf4pTn9kBvxFVYTvSmuHG6_gbLTOER3pHiQ (20 / 09 / 23).
- Graham, Rhys
2000 Time Code, "Senses of Cinema", Issue 9 (september).
- Hammond, Caleb
2022 Vortex: How Gaspar Noé and DP Benoît Debie Collaborated on their Split-Screen Dementia Drama, "MovieMaker", 29 Aprile 2022, <https://www.movie-maker.com/vortex-gaspar-noe-benoit-debie-split-screen-dementia-drama/> (21 / 09 / 2023).
- Hickin, Daniel
2011 "Censorship, Reception and the Films of Gaspar Noé: the emergence of the New Extremism in Britain" in Horeck T., Kendall T., (eds), *New Extremism in Cinema*, Edinburgh Edinburgh University Press.
- Hjelm, Zara Luna,
2020 Blood, Sperm and Tears in extreme cinema. A phenomenological study in hegemonic masculinity through Gaspar Noé's Love from a psychoanalytic perspective <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1445355/FULLTEXT01.pdf> (19/09/2023).
- Lindblom, Jon
2018 Beyond the Myth of Experience, Part 2: Deviant Phenomenal Models in Gaspar Noé's Enter the Void, "Modernism Unbound", 5 novembre, <https://modernismunbound.com/wp-content/uploads/2018/11/Beyond-the-Myth-of-Experience-Part-2-Deviant-Phenomenal-Models-in-Gaspar-No%C3%A9s-Enter-the-Void.pdf> (19/09/2023).
- Morgan, Jules
2022 Film Spiralling towards an ending, "The Lancet Neurology", Volume 21 Issue 11, 969.
- Nancy, Jean-Luc
1995 *L'Essere abbandonato*, Macerata, Quodlibet.
- Neher, Erick
2013 In Praise of Boring Films, "The Hudson Review", Vol. 66, No. 1.
- Nicodemo, Timothy
2012 Cinematography and Sensorial Assault in Gaspar Noé's Irréversible, "Cinephile", Vol.8, No. 2 / Fall: Contemporary Extremisms.
- Nietzsche, Friedrich
1878 *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (tr. it. Umano, troppo umano, Newton Compton Editori, Milano 2015).
- Noto, Eleonora
2022, Vortex – recensione del film di Gaspar Noé con Dario Argento e Françoise Lebrun, "Moviemag", <https://www.moviemag.it/vortex-di-gaspar-noe/> (18/09/2023).
- Palmer, Tim
2015 *Irreversible*, New York, Red Globe Press (Bloomsbury USA).
- Quaranta, Chiara

- 2020 *A Cinema of Boredom: Heidegger, Cinematic Time and Spectatorship*, "Film-Filosophy" Volume 24, Issue 1, February <https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2020.0126> (20/09/2023).
- Renda, Pietro
2019 *La vertigine di esistere. Climax di Gaspar Noé*, "Fatamorganaweb", [https://www.fatamorganaweb.it/climax-di-gaspar-noe/\(19/09/2023\)](https://www.fatamorganaweb.it/climax-di-gaspar-noe/(19/09/2023)).
- Scheler, Max
1987 *Schriften aus dem Nachlaß III: Philosophische Anthropologie*, Gesammelte Werke XII, Dresden, Francke Verlag (tr. it. dei passi citati in Pinna, Giovanni & Pott Hans G., *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 44 – 63).
- Sirmons, Julia
2023 *Bad Trips: Spiritual Agonies and Ecstasies in the Films of Gaspar Noé*, "PAJ: A Journal of Performance and Art" (2023) 45 (2 (134)): 48–55".
- Simmel, Georg
2002 "Réflexions suggérées par l'aspect des ruines", in *La Philosophie de l'aventure*, Paris, L'Arche.
- Sitney, P. Adams
2002 *Visionary Film: The American Avant-Garde. 1943-2000*, Oxford, Oxford UP, 2002.
- Sterrit, David
2007 "Time Destroys All Things": *An Interview With Gaspar Noé*, "Quarterly Review of Film and Video", Vol. 24, Issue 4.
- Stoichita, Victor I.
2015 *L'effet Sherlock Holmes: Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan (tr. it. *Effetto Scherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2016).

Biografie delle autrici e degli autori

Flavio Valerio Alessi è dottorando presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Si interessa di semiotica della cultura, in particolare indagando il rapporto tra la gestione e la comunicazione pubblica del sapere scientifico in condizioni di incertezza. In ambito semiotico-cognitivo, i suoi interessi di ricerca riguardano i disturbi dello spettro autistico. Ha preso parte al progetto europeo NeMo. Attualmente insegna semiotica presso la NABA di Roma.

Federico Bellentani è un ricercatore post-doc e project manager all'interno del Progetto ERC-PoC EUFACETS presso l'Università di Torino. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Cardiff (2017) e la laurea magistrale in semiotica (2013) all'Università di Bologna. Nel 2015-2016 è stato ricercatore ospite presso il Dipartimento di Semiotica dell'Università di Tartu, Estonia. Attualmente è vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Semiotica dello Spazio e del Tempo e Head of Marketing and Communication presso Injenia, azienda italiana di ICT specializzata in intelligenza artificiale con una solida base in semiotica e storytelling. La sua produzione scientifica include tre libri e oltre 30 articoli in semiotica, cultura digitale, geografia culturale e architettura. Ha presentato la sua ricerca in numerose conferenze internazionali; tra queste, è stato invitato a tenere una conferenza in un programma internazionale che ha riunito studiosi influenti e l'ex Presidente dell'Estonia, Kersti Kaljulaid.

Angelina Biktchourina è docente presso l'INALCO di Parigi e membro del CRÉE (Centre de recherche Europes-Eurasie), insegna grammatica russa e traduzione specializzata. La sua ricerca attuale si concentra sugli appellativi e in particolare è interessata alle norme che regolano l'uso corrente dei pronomi e dei sostantivi di interpellazione nei media russi e in caso di enalage. Dedicata inoltre parte della sua ricerca allo studio della rappresentazione della vecchiaia e

dell'invecchiamento nel discorso giuridico, sociale e istituzionale russo.

Marianna Boero è professoressa Associata di Filosofia e teoria dei linguaggi nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo, dove insegna Semiotica, Semiotica della pubblicità e del consumo e Semiotica dei nuovi media. Precedentemente ha lavorato come assegnista di ricerca presso l'Università di Teramo, come Visiting Research Fellow presso l'Università di Tolosa e come Visiting Professor presso l'Università di Zara, Odessa e Trnava. Ha inoltre insegnato Semiotica per il Design presso l'Università D'Annunzio, Semiotica presso l'Accademia NABA di Roma, Semiotica della moda presso l'Università Sapienza di Roma. Si occupa di semiotica del testo, semiotica della pubblicità e del consumo, semiotica della cultura, socio-semiotica e studi sulla comunicazione, pubblicando diversi articoli e tre monografie su questi temi.

António Carvalho ha conseguito il dottorato di ricerca in Architettura con una tesi sulla progettazione di alloggi per anziani. È professore associato di Architettura e Urbanistica al Politecnico di Milano, dove insegna come progettare spazi a misura di anziano. È ricercatore presso il DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani e i suoi interessi di ricerca sono l'edilizia abitativa age-friendly, gli spazi intergenerazionali, gli ambienti inclusivi, lo spazio urbano condiviso, gli spazi verdi di quartiere e il placemaking. Ha tenuto conferenze in diverse università europee e ha pubblicato su questi temi in diverse riviste accademiche. In precedenza ha insegnato in Portogallo ed è stato Visiting Professor in Svizzera, Spagna e Cina. António Carvalho è un architetto e urbanista pluripremiato che dirige il suo studio di architettura a Lisbona dal 1988, con un raggio di attività che si estende in tutto il Portogallo.

Emma Cesari laureata in Lettere Moderne all'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è dottoressa magistrale in Arti Visive del medesimo ateneo. Nella sua tesi magistrale in Semiotica del Visibile, dal titolo *Les Doubles-Jeux nell'arte narrativa di Sophie Calle*, ha studiato il complesso ed affascinante lavoro dell'artista francese, analizzando in particolare il dualismo intrinseco alla sua opera, che si muove tra verità e finzione, autobiografia e rapporto con l'altro, fotografia e testo, installazione di mostre e libri d'artista. È ora specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna.

Mario Da Angelis si è laureato in Arti Visive come allievo del Collegio Superiore dell'Università di Bologna "Alma Mater Studiorum" (dir. Lucia Corrain), è attualmente dottorando in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si interessa di arte, teoria critica e cultura visuale contemporanea, con speciale attenzione alla pittura post-impressionista francese, all'estetica del processo creativo e al cinema sperimentale dal duemila ad oggi. Membro del comitato redazionale della "Rivista di Engramma", ha partecipato a convegni internazionali e scritto saggi e articoli su diverse riviste scientifiche e blog di settore.

Giusy Gallo è professoressa associata di Filosofia e teoria dei linguaggi all'Università della Calabria. È caporedattrice della *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*. La sua attività di ricerca si colloca nell'area della Filosofia della comunicazione con interessi relativi alle nuove tecnologie e all'Intelligenza Artificiale. Negli ultimi anni ha pubblicato articoli sulla narrazione nella serialità televisiva, sulla comunicazione politica e su questioni filosofiche sollecitate dalla robotica e dagli algoritmi.

Francesco Galofaro è professore associato all'Università IULM di Milano. Ha ottenuto il dottorato di ricerca in semiotica con Umberto Eco e Maria Pia Pozzato nel 2005. È componente del Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica, diretto da Francesco Marsciani, e ha fatto parte del gruppo di ricerca ERC NeMoSanctI, diretto da Jenny Pozzo presso l'Università di Torino. Con Cinzia Bianchi è coordinatore di redazione della rivista di semiotica online *Oculla*.

Remo Gramigna è assegnista di ricerca Post-doc FACETS (*Face Aesthetics in Contemporary*

E-Technological Societies) presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino. Laureato in Scienze della Comunicazione presso l'Università "La Sapienza" Roma e in Semiotica a Tartu, in Estonia. Consegue il titolo di Dottore di Ricerca in *Semiotica e Studi della Cultura* presso l'Università di Tartu con una tesi sul problema filosofico del segno e della menzogna in S. Agostino. È stato *Visiting Scholar* presso l'Università di Siena, *Research Fellow in Culture and Cognition* presso l'Università di Tartu e redattore della rivista internazionale di semiotica *Sign Systems Studies*. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste e pubblicazioni nazionali e internazionali e curato numerosi volumi e numeri speciali, soprattutto sulla storia della semiotica. Si è interessato ai problemi di semiotica generale, di semiotica della cultura, di teoria dei linguaggi e dei testi, di semiotica della manipolazione e dell'inganno.

Massimo Leone è professore Ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica Culturale e Semiotica Visuale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Italia; Direttore di ISR-FBK, il Centro per le Scienze Religiose della "Fondazione Bruno Kessler" di Trento; professore di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina; membro associato di *Cambridge Digital Humanities*, Università di Cambridge, Regno Unito; e professore aggiunto presso l'Università UCAB di Caracas, Venezuela. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di quindici libri, ha curato più di cinquanta volumi collettivi e ha pubblicato più di seicento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018 e di un ERC Proof of Concept Grant 2022. È caporedattore di *Lexia*, la rivista semiotica del Centro di Ricerca Interdisciplinare sulla Comunicazione dell'Università di Torino, della rivista *Semiotica* (De Gruyter) e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Roma: Aracne), "Semiotics of Religion" (Berlino e Boston: Walter de Gruyter) e "Advances in Face Studies" (Londra e New York: Routledge).

Luigi Lobaccaro è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca sono la semiotica dell'esperienza, la semiotica cognitiva, le scienze cognitive 4E e la psicopatologia. In particolare, la sua ricerca si è concentrata sulla comprensione e l'analisi dei processi di senso legati all'esperienza schizofrenica.

Emiliano Loria già assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Medicina Traslazionale dell'Università del Piemonte Orientale, è project manager del progetto Erasmus+ Beyond the Emergency (2021-2024) dedicato alla pedagogia medica e infermieristica per l'assistenza a distanza di pazienti fragili con malattie croniche. Membro del comitato editoriale del Progetto Aging (UPO), si occupa di invecchiamento e trattamenti psichiatrici in pazienti farmaco-resistenti. È capo-redattore della rivista scientifica *Mefisto*, edita da ETS e focalizzata sulla filosofia e la storia della medicina. Attualmente è docente di filosofia e storia nei licei della provincia di Roma.

Patrizia Magli professore di semiotica, ha insegnato presso il dipartimento di Scienze della comunicazione all'Università di Bologna e poi nel corso di laurea di Arte e Design all'Università di Venezia (IUAV). Nella sua lunga carriera accademica si è occupata di varie forme di testualità e, in particolare, di teatro, design e di arte contemporanea. Tra i suoi libri, *Corpo e linguaggio*, Roma, Ed. Espresso (1980), *Il volto e l'anima*, Milano, Bompiani (1995), *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio Editori (2004), *Pitturare il volto. Il Trucco, l'Arte, la Moda*, Venezia, Marsilio Editori (2013), *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, (2016), *Il senso e la materia. Architettura, design e arte contemporanea*, Venezia, Marsilio Editori (2023).

Fabio Montesanti è Dottorando in Studi Umanistici (DM 352/2022 – Pubblica amministrazione, Ciclo XXXVIII) con sede amministrativa presso l'Università della Calabria (CS), nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Recentemente, nell'ambito dello stesso ateneo, gli è stato assegnato lo status di Cultore della Materia (M-FIL/05- FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI). Ha conseguito la laurea triennale in Comunicazione & Dams, con una tesi intitolata "*Sofistica 2.0: Da Gorgia ai social network*", nella quale ha analizzato il potere persuasivo del linguaggio nel corso della storia; per quanto riguarda la laurea magistrale, con tesi intitolata "*Il fenomeno del code-switching: dall'Italiano standard all'Italiano digitato*", ha analizzato il fenomeno linguistico della commutazione di codice in base alla situazione comunicativa in

cui è coinvolto il parlante. Al momento, collabora con la Rete Civica "Iperbole", dedicata alla semplificazione dei testi amministrativi, al fine di aumentarne l'accessibilità ai cittadini.

Jenny Pozzo è professoressa Associata all'Università di Torino, dove insegna Semiotica delle Culture Religiose e Semioetica. È attualmente Direttrice del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione. Tra il 2018 e il 2024 è stata la Principal Investigator del progetto NeMoSanctI "New Models of Sanctity in Italy", finanziato dall'ERC (StG. g.a. 757314), in precedenza ha svolto attività di ricerca e insegnamento presso la Ludwig-Maximilians-University Munich e l'Università di Losanna.

Maddalena Sanfilippo è dottoressa magistrale in Semiotica presso l'Università degli Studi di Bologna. Attualmente è titolare di una borsa post-lauream in Semiotica presso il dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove svolge attività di ricerca sulla semiotica del gusto e sulla comunicazione digitale.

Bianca Terracciano è ricercatrice presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza Università di Roma, dove insegna "Scienze semiotiche dei testi e dei linguaggi" e "Semiotica di genere". Le sue ricerche vertono sulla semiotica della cultura e della moda, sui social media, sulla propaganda cospirazionista, sull'Hallyu coreano e sulle arti marziali. È autrice di tre libri, coautrice di uno, ha curato cinque volumi e ha scritto più di cento pubblicazioni, come capitoli di libri, articoli in riviste internazionali e riviste culturali.

Didier Tsala Effa è co-direttore del Laboratorio Vie Santé UR 24134 | Vieillessement, Fragilité, Prévention, e-Santé dell'Università di Limoges, dove è responsabile delle scienze umane e sociali. Autore di numerose pubblicazioni, si interessa della fragilità degli anziani e della prevenzione della perdita di autonomia in casa. Gran parte della sua ricerca si concentra anche sulla semiotica applicata agli oggetti di consumo quotidiano e agli oggetti intelligenti (robotica umanoide, interfacce digitali).