

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Ares vs. Ares

Pathosformeln e ipostasi marziali dal video *No Church in The Wild*

Alessandra Pedersoli

Human being to the mob
What's a mob to a king?
What's a king to a god?
What's a god to a non-believer?
Who don't believe in anything?
(Jay-Z, Kanye West)

1. PRAGA

Il 29 maggio 2012 viene presentato il videoclip promozionale di *No Church in the Wild*, settimo e ultimo singolo dell'album *Watch the Throne*, che vede la collaborazione del rapper Jay-Z e del musicista americano Kanye West. Il brano era stato pubblicato qualche settimana prima (il 20 marzo) e registrato l'anno precedente con la collaborazione musicale di Franc Ocean per alcune delle linee vocali. Il testo, che alterna la linea melodica del ritornello di Franc Ocean con due brani rappati di Jay-Z e di Kanye West, affonda sin dalle prime battute nel tema della religione e del difficile rapporto che l'uomo intraprende con la divinità, in sistemi religiosi più o meno organizzati.

Il brano ottenne un discreto successo, sia da parte del pubblico, sia dalla critica; il ritmo trainante delle linee melodiche divenne una sorta di tormentone, forse anche perché fu scelto come *track song* dagli autori del *trailer* dell'attesissimo film di Baz Luhrmann in uscita l'anno seguente: *The Great Gatsby*, così come per il *trailer* di *Safe House* di Daniel Espinosa e per il promo del match del campionato mondiale dei pesi piuma *UFC 189 - Mendes vs. McGregor* tenutosi a Las Vegas nel 2015. Il brano venne anche premiato in occasione dei Grammy Awards 2013 nella sezione "Miglior collaborazione con un artista rap".

La regia del video di *No Church in the Wild* è affidata a un giovane regista francese di origini greche, Romain Gavras; produttore è Mourad Belkeddar. Le riprese del video si sono svolte nell'aprile del 2012 a Praga; le principali location sono state le strade nei pressi del Teatro Nazionale



1 | Still iniziale dal video *No Church in the Wild* (USA 2012).

e di piazza Jan Palach, con oltre duecento comparse, divise in due gruppi in lotta tra loro. Del *making of* del videoclip esistono numerosi contributi online, dove si può riconoscere il *setting* della capitale ceca.

La trama del videoclip non segue un filo narrativo definito: non compare nessuno dei musicisti che hanno collaborato al brano, e nemmeno traduce in immagini il testo della canzone; presenta unicamente due schieramenti in lotta tra loro. Il tempo del racconto si svolge verosimilmente lungo un'intera giornata, dalle luci del giorno alla notte. Nelle sequenze video sono raccontati alcuni momenti dello scontro tra il gruppo dei manifestanti e la polizia – una cruenta guerriglia urbana nel suo svolgersi, in un crescendo di violenza brutale. Nello svolgimento dello scontro, dove i poliziotti sono in tenuta antisommossa e i manifestanti prevalentemente a viso coperto, compaiono una dopo l'altra tutte le forme di guerriglia urbana: lancio di molotov, sassaiole, fumogeni, gas urticanti, scontri diretti a colpi di manganelli e spranghe, distruzione di auto, vetrine. La polizia impiega persino cani e cavalli per sedare la rivolta. Gli scontri nel video sono così brutali che i volti tumefatti e insanguinati assumono espressioni deformi, i corpi si articolano in posture scomposte, il sangue appare così realistico da sembrare vero.

Lo scontro tra le due parti alterna momenti in cui paiono prevalere prima i poliziotti, poi i manifestanti; lo svolgimento di ogni singola scena di combattimento è realisticamente presentato nel suo essere, senza alcuna forma di presa di posizione, nessun intento di critica o denuncia. Nel finale, quando ormai è buio pesto, la polizia è dotata di una nuova arma: pistole a raggi laser verdi, in grado di emanare un raggio accecante (oggi in dotazione presso alcuni distretti di polizia in Nord America), ma i ma-

nifestanti ancora in lotta paiono avere la meglio: conquistano le guglie del Teatro Nazionale e dall'imponente scultura raffigurante la Triga, scagliano di sotto l'ultimo poliziotto che vi si era arroccato. Le mani alzate in segno di vittoria sembrano quindi decretare la loro vittoria quando, in un ulteriore cambio di scena, si riaccendono le sorti della guerriglia: il lancio dell'ennesima molotov e un uomo in fiamme (forse un poliziotto, ma potrebbe trattarsi anche di un manifestante) che si scaglia nel caos del combattimento (significativamente proprio nella piazza dedicata a Jan Palach); infine un elefante che si erge sulle zampe posteriori proprio nel mezzo dei due schieramenti. Il video si conclude con gli scontri ancora in corso.

Anche il videoclip è stato apprezzato dalla critica e ha ricevuto una nomination ai Grammy Awards 2013 per la sezione "Miglior video musicale".

2. PARIGI

Ma, oltre la musica e il testo, cosa rende le sequenze del video di *No Church in the Wild* così efficaci e potenti? L'assenza di trama, lo sviluppo sequenziale di azioni riportate in una chiave realistica, il mantenimento di un'estetica lineare sono elementi che conferiscono coerenza al video, ma che da soli rischiano di condurre a una noiosa trasposizione di vicende già viste nei servizi di cronaca giornalistica televisiva su rivolte e scontri armati. Ciò che differenzia il videoclip da un servizio giornalistico è la presenza nel montaggio di immagini di sculture classicheggianti, a contrappunto dello svolgimento delle singole azioni. Gavras inserisce nella lineare narrazione che descrive gli scontri tra polizia e manifestanti alcuni particolari di opere d'arte che appaiono in figure evocative – fantasmi di un passato che pare rivivere nella cruenta azione contemporanea.

Dalla lettura iconografica delle sculture citate – interamente o *per fragmenta* – si possono riconoscere alcune statue conservate a Parigi nel *Grand Carré* del Giardino delle Tuileries. Il giardino, divenuto parco pubblico dopo la rivoluzione francese, ha subito importanti interventi e ampliamenti sia nel XIX che nel XX secolo; il *Grand Carré* è la 'piazza' a est, dove tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento sono state collocate una quindicina di statue, per lo più di soggetto mitologico.

La prima scultura evocata nel video all'inizio degli scontri – nel momento in cui il rivoltoso sta per scagliare la molotov ai poliziotti schierati in assetto antisommossa – è un'opera di Charles Nanteuil del 1836:



2 | Still del video a confronto con Charles-François Nanteuil-Leboeuf, *Alessandro combattente*, 1836, Parigi, Giardino delle Tuileries.

Alessandro combattente. La figura di Alessandro appare per pochi secondi, avvolta da una nube di fumo; lo stesso fumo che si insinua nella strada che sarà teatro della battaglia. La scelta di Gavras è quella di riprendere la parte superiore della scultura [Fig. 2]: non si vedono il ginocchio destro puntato a terra e nemmeno il piede sinistro proteso in avanti; tutta l'attenzione è concentrata sul busto e sul movimento delle braccia (entrambe monche), con la sinistra sollevata e la destra a terra. La postura di Alessandro, nella ripresa tagliata di Gavras, anticipa la dinamica del gesto del rivoltoso nel movimento del lancio della bottiglia infuocata.

Due sequenze ravvicinate e molto rapide presentano in successione, in un'atmosfera sospesa tutta avvolta dal fumo, il particolare di una mano che affonda con i polpastrelli nella pelle di un torso e un'altra che si copre il volto. Anche in questo caso si tratta di due citazioni da sculture presenti nel Giardino delle Tuileries. Nel primo caso [Fig. 3] si tratta del gruppo scultoreo con il Centauro Nesso che rapisce Deianira di Laurent Honoré Marqueste; dell'opera, che risale al 1892, Gavras sceglie un'inquadratura che decontestualizza la scena, spostando il focus sul gesto prepotente di una mano virile eloquentemente forte. Nel video viene meno il riferimento alla figura femminile, ma la forza plastica del gesto permane.

La sequenza successiva è nuovamente una ripresa tagliata che isola un singolo gesto [Fig. 4]: il particolare, si tratta della parte superiore del busto della statua di Henry Vidal raffigurante Caino del 1896. Seguendo una



3 | Still del video a confronto con Laurent Honoré Marqueste, *Il Centauro Nesso rapisce Deianira*, 1892, Parigi, Giardino delle Tuileries.

4 | Still del video a confronto con Henry Vidal, *Caino*, 1896, Paris, Giardino delle Tuileries.

linea estetica che propone le due mani virili in una sorta di sequenza iconografica, Gavras pare qui sottolineare e percepire la brutalità degli scontri violenti che seguono nella tessitura drammatica del video, con un crescendo di violenza brutale.

Nel video lo scontro diretto tra le due parti è nel vivo quando compare un'altra citazione scultorea: nella medesima luce sospesa imperniata di nuvole di fumo, Gavras inserisce il particolare del gruppo scultoreo di Étienne-Jules Ramey, sempre del Giardino delle Tuileries, raffigurante Teseo mentre colpisce con una clava il Minotauro [Fig. 5]. Della scultura – datata 1821 – anche qui è utilizzata un'inquadratura della parte superiore del corpo dell'eroe ateniese, dove è posta in evidenza la posizione di sopraffazione sull'ibrido mostro cretese e il gesto violento che sta per compiersi. Nelle sequenze successive del video l'azione in potenza diviene atto quando un poliziotto colpisce a colpi di manganello un ragazzo.

Il dialogo tra *fiction* e citazioni iconografiche continua nella narrazione della guerriglia: quando il gruppo dei poliziotti sembra avere quasi sedato i rivoltosi immobilizzando qualcuno di loro, ecco riemergere un altro fantasma marmoreo dai tratti classicheggianti. Gavras inserisce il busto di una donna avvolta da una luce rossa, raffigurata con bocca e braccia spa-



5 | Still del video a confronto con Étienne-Jules Ramey, *Teseo uccide il Minotauro*, 1821, Paris, Giardino delle Tuileries.

6 | Still del video a confronto con François Rude, *La Marsigliese*, o *La partenza dei volontari del 1792*, 1833-1836, altorilievo, Paris, Arco di Trionfo (lato est).

lancate; si tratta del particolare della parte superiore dell'altorilievo che François Rude scolpisce tra il 1833 e il 1836 per l'Arco di Trionfo a Parigi [Fig. 6]. L'imponente gruppo scultoreo, alto oltre 10 metri rappresenta una Vittoria alata che incita e indirizza con la spada un gruppo di uomini, di età e condizioni diverse, composti nella porzione inferiore del rilievo. *La Marsigliese*, o *La partenza dei volontari del 1792*, è nell'insieme un'opera carica di retorica patriottica: dopo la sua apprizione nel video le schiere dei rivoltosi riaccendono il combattimento come ispirati dall'imperioso gesto allegorico.

Dall'Arco di Trionfo, che visivamente è la chiusa scenografica delle Tuileries, spunta un'altra citazione allegorica avvolta dalla medesima, irreal, luce rossa, poi nuovamente illuminata di verde nelle ultime battute del video; Gavras riprende due particolari della raffigurazione allegorica della Pace, che Antoine Étex realizza negli stessi anni dell'opera di Rude per il lato ovest dell'Arco di Trionfo [Fig. 7]. Il taglio registico si focalizza prima sull'intero, poi, separatamente, sulle due figure: quella femminile con gli attributi della dea Atena e il volto del soldato che ha appena inguainato la spada.

L'austera immagine allegorica della Pace e il gesto eloquente di riporre le armi nella *factio* non preludono alla cessazione delle ostilità, che non



7 | Still del video a confronto con Antoine Étex, *La Pace del 1815*, 1833–1837, altorilievo, Paris, Arco di Trionfo (lato ovest).

8 | Still del video a confronto con Bohuslav Schnirch, *Triga*, 1885 ca., Praga, Teatro Nazionale.

si placano nemmeno col sopraggiungere della notte. Il velo di fumo che accompagnava le prime apparizioni fantasmatiche delle opere parigine, ritratte sotto luci notturne, aumenta la tensione drammatica dell'ultima parte del videoclip. Lo scenario non è più solo quello della strada e lo scontro non è più solo frontale: polizia e rivoltosi ora si battono per assicurarsi la Vittoria. Del tutto inaspettatamente nel *setting* praghese è incluso nella narrazione un edificio noto, il Teatro Nazionale: il profilo della costruzione è riconoscibile grazie soprattutto alla grande scultura che diviene obiettivo strategico nel combattimento.

L'azione di guerriglia ha ora due fuochi: la strada e la balconata del Teatro Nazionale. I rivoltosi hanno la meglio quando riescono a conquistare la Triga, una delle dieci imponenti sculture allegoriche collocate agli angoli della facciata e lungo il perimetro dell'edificio. La Vittoria alata, realizzata nel 1885 dallo scultore ceco Bohuslav Schnirch, è raffigurata mentre guida una triga: con la mano destra tiene le redini e con la sinistra solleva una corona di alloro. È proprio qui che i rivoltosi si aggrappano subito dopo aver conquistato il tetto dell'edificio; conquistano Vittoria ma non ottengono vittoria perché gli scontri proseguono ancora più violenti nella strada sottostante.

La scelta delle opere inserite nel montaggio – tutte parigine ad eccezione della Triga del Teatro Nazionale di Praga, e provenienti tutte dal

Giardino delle Tuileries e dall'Arco di Trionfo – sottolinea in chiave retorica la bellezza del gesto marziale al servizio dell'eroismo del combattente. Originariamente le sculture, nel loro contesto tardo neoclassico e romantico, rispondevano alle esigenze storiche di chiamata alle armi e di sacrificio per la patria. Il recupero della plasticità e del soggetto classico conferiva la 'giusta' *auctoritas* e ribadiva l'immortalità di Ares.

Nel video le colte citazioni classiche (o pseudo-tali) conferiscono forza e caricano di senso la crudezza degli eventi, ma la scelta del contrappunto con citazioni di opere scultoree in cui l'ipostasi marziale sottolinea l'andamento del conflitto non è fine a se stessa: lo stimolo all'approfondimento analitico con il confronto iconografico, sposta la dinamica percettiva e conduce a una riflessione sulle scelte plastiche delle posture su cui Gavras rallenta il ritmo delle scene, soffermandosi su alcune particolari dinamiche espressive. Così come accade con l'apparizione delle opere scultoree, la scelta di rallentare l'immagine costringe lo spettatore a staccarsi per un momento dal movimento concitato degli scontri; Gavras, con lo stesso espediente, sposta quindi il focus dall'azione alla 'forma' che il *pathos* assume nelle comparse nel video. Non più solo citazioni quindi, ma *Pathosformeln* che si innescano nello svolgersi dell'azione drammatica.

Nel crescendo degli scontri – in alcuni fotogrammi del video – si vedono alcuni poliziotti a cavallo, che caricano un rivoltoso in fuga travolgendolo [Fig. 9]. L'azione del 'travolgere cavalcando' su cui Gavras indugia in due riprese rallentate, è qui sottolineato il gesto plastico che imprime un forte



9 | Still del video a confronto con: *Traiano in guerra contro i Daci* (in alto) e *I soldati mostrano le teste mozzate dei barbari* (in basso), bassorilievi in marmo (dal foro di Traiano), 113 d.C. ca., Roma, Arco di Costantino.

accento patetico alla scena. L'*Überreitens* warburghiano, presente come snodo tematico in Tavola 7 e Tavola 52 dell'Atlante Mnemosyne, appare qui come una riemersione engrammatica.

Alcuni *exempla* scultorei dal mondo classico raffiguranti le gesta militari di Traiano alla conquista dei Daci, presenti come reimpiego sull'Arco di Costantino, sono inseriti da Warburg in Tavola 7 di Mnemosyne per evidenziare alcune *Pathosformeln* che celebrano ufficialmente la supremazia del vincitore sul vinto, che migrano dall'arte imperiale romana fino a Napoleone. Il *pathos* del vincitore e del vinto trovano qui diverse declinazioni: oltre al 'travolgere cavalcando', Warburg inserisce l'afferrare per la testa e l'esaltazione attraverso l'esibizione dell'arco trionfale e del carro in ascesa: "preconiazioni antiche" dell'apoteosi imperiale.

Anche in Tavola 52 di Mnemosyne l'arte celebrativa traiana – e, di nuovo, il travolgere cavalcando – ritorna per Warburg come esempio di "inversione energetica" e del "rovesciamento etico del *pathos* del vincitore".

Un'altra *Pathosformel* ricorrente nel video diretto da Gavras è quella del gesto dell'afferrare: per la testa, per il collo, per i capelli. Numerose scene di guerriglia esibiscono la brutalità del gesto dell'afferrare e trascinare per il capo come atto finale di supremazia sul vinto. Alcune dei rivoltosi sono così puniti con infinita violenza. "Griff nach dem Kopf" è per Warburg un'altra delle "preconiazioni antiche" in cui il *pathos* del vincitore si manifesta nelle opere d'arte che poi migreranno nella modernità come nel montaggio ancora di Tavola 7 di Mnemosyne, ma anche di Tavola 5, dove le "impronte del *pathos*" riflettono una gamma importante di sentimenti: panico, difesa, furia, disperazione.

In generale, i primi modelli antichi di riferimento per le rappresentazioni di queste *Pathosformeln* si trovano nelle metope del fregio sud del Partenone, che raffigurano lo scontro tra centauri e lapiti, ma anche i rilievi che rappresentano la sottomissione di Alcioneo nel fregio dell'Altare di Pergamo [Fig. 10].

Altri puntuali raffronti si possono evidenziare tra le soluzioni sceniche adottate da Gavras e alcune celebri opere dell'antico: il muro degli scudi levati dai poliziotti richiama lo schieramento a testuggine della fanteria dell'esercito romano in battaglia, come nella decorazione della Colonna Traiana, e in particolare nelle scene della campagna del 106; ma ancora alcune dinamiche posturali nei rilievi del Partenone, come ad esempio



10 | Still del video a confronto con (dall'alto verso il basso): *Centauro contro un lapite*, metope XXX e XXXI dal fregio sud del Partenone, seconda metà del V sec. a.C., London, British Museum; *Atena contro Alcioneo*, altorilievo in marmo, 166-156 a.C., fregio est dell'Altare di Pergamo, Berlin, Pergamonmuseum.

la metope XXVI con il lapite che si scaglia con braccio e gamba protesa contro il petto di un centauro [Fig. 11].

Una sequenza piuttosto lunga indugia sul fianco e sul petto nudo di un rivoltoso stratonato dai poliziotti: nella torsione del busto la muscolatura è tesa come in alcuni esempi della statuaria di età ellenistica: nel corpo di Alcioneo dall'Altare di Pergamo, nelle membra di uno dei figli di Laocoonte



11 | Still del video a confronto con: *Guarnigioni romane contro i Daci*, 113 d.C., bassorilievo, Roma, Colonna Traiana (in alto) e *Lapite contro un centauro*, metope XXVI dal fregio sud del Partenone, seconda metà del V sec. a.C., London, British Museum (in basso).



12 | Still del video a confronto con (da sinistra a destra) *Atena contro Alcioneo* (particolare), altorilievo in marmo, 166-156 a.C., fregio est dell'Altare di Pergamo, Berlin, Pergamonmuseum; *Laocöone*, gruppo scultore (particolare), I sec. a.C. - I sec. d.C., Roma, Musei Vaticani; Apollonio di Atene, *Torso del Belvedere*, I sec. a.C., scultura mutila in marmo, Roma, Musei Vaticani.

dal gruppo dei Musei vaticani e infine nel Torso del Belvedere [Fig. 12]. Volendo continuare la ricerca nel video di *Pathosformeln* o suggestioni dall'arte antica, numerosi sarebbero i raffronti che si potrebbero proporre.

3. ATENE

La narrazione degli scontri diviene sempre più serrata nella parte finale del video. Non compaiono più citazione dalla statuaria ottocentesca né altre ipostasi marziali. Lo scontro tra polizia e manifestanti si riaccende dopo che una molotov colpisce un poliziotto e l'uomo prende fuoco. Il corpo avvolto dalle fiamme compie movenze disperate nel tentativo di salvarsi. Anche in questo caso si tratta di una citazione che Gavras inserisce nel tessuto narrativo del video, ma non più derivandola dall'immaginario iconografico del classico – più o meno antico – bensì dalla contemporaneità [Fig. 13].

In questa particolare sequenza il giovane regista – che è francese ma di origini greche – ricrea quanto avvenuto realmente nelle manifestazioni del dicembre nel 2008 in Grecia, quando le fotografie degli scontri tra polizia e manifestanti fecero il giro del mondo. L'immagine è così potente che anche nella *fiction* crea una *climax* che arriva fino alla conclusione del video. La sequenza è ancora più impressionante se si considera che la scena è stata ricreata attorno alla piazza dedicata a Jan Palach.

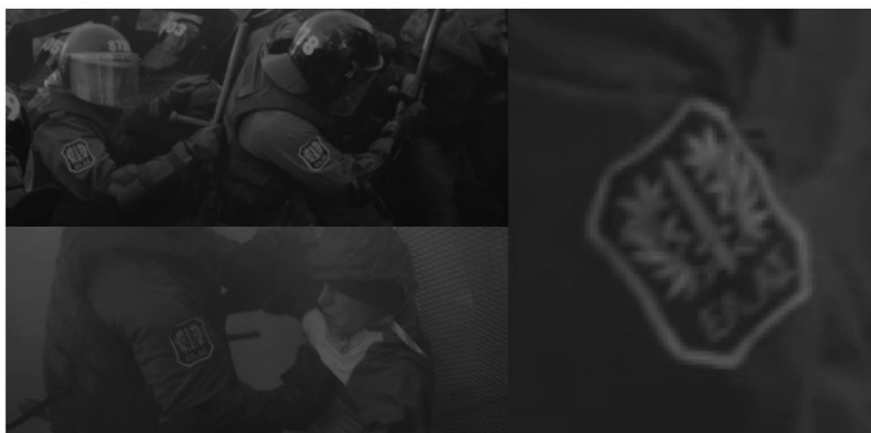
Gli anni che precedono la realizzazione del video registrano numerosi scontri violenti tra polizia e manifestanti: oltre al già citato episodio del



13 | Still del video a confronto con immagini di cronaca degli scontri in Grecia nel dicembre del 2008.

2008, cruente guerriglie urbane, che si prolungano anche per più giorni, si verificano a Londra nel 2011, poi a Roma sempre nel 2011 e, infine, ad Atene nel marzo 2012, due mesi prima della pubblicazione del video e un mese prima delle riprese a Praga. La diffusione di video e immagini degli scontri, amplificata dai *social media*, è stata tanto dirompente quanto capillare.

Il riferimento diretto alla Grecia – e l'esplicita denuncia dei fatti avvenuti proprio pochi giorni prima delle riprese – emerge chiaramente dal particolare dello stemma sulle divise dei poliziotti, sul quale la camera di Gavras torna frequentemente. L'immagine, pur non essendo realmente quella della polizia greca, riporta una spada tra due rami di ulivo e una scritta in caratteri greci con il (parzialmente distorto) nome del pae-



14 | Still del video di *No Church in the Wild*.



15 | Still finale del video di *No Church in the Wild*.

se: ΕΛΛΑΣ. La contestualizzazione rende ancora più efficace la sovrapposizione di realtà, finzione e rimando al passato.

Significativamente le due città che prestano la propria immagine al racconto degli scontri in *No church in the Wild* sono Parigi, con le citazioni fantasmatiche di alcune opere d'arte, e Praga con il setting nelle sue strade; sono proprio le due città simbolo della protesta nel 1968, all'epoca teatro di scontri violentissimi (si veda in Engramma n. 68: *Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*).

Un altro elemento suggestivo nel video di *No Church in the Wild* è la totale assenza di figure femminili: fanno eccezione soltanto le due fugaci apparizioni delle personificazioni della Vittoria e della Pace nei rilievi dell'Arco di Trionfo. Nel montaggio si manifesta un'epica esibizione della forza di Ares, che non lascia spazio a nient'altro che alla violenza. Violenza, rabbia, ferocia, che non accennano a placarsi, che non si lasciano domare – proprio come la maestosa figura dell'elefante che appare nella chiusa del videoclip.

ENGLISH ABSTRACT

The music video *No Church in the Wild* by Jay-Z and Kanye West directed by Greek-French director Romain Gavras was released on May 29, 2012. It features neither Kanye West or Jay Z but shows two groups - police and rioters - fighting each other. There is no plot or story within the violence and the guerrilla images are similar to a news broadcast. The article discusses Graeco-Roman reliefs shown in the film-editing as quotations of the classical tradition into late Neoclassicism and Romanticism; they focus on some specific *Pathosformeln* in the video as the fight with no end.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra