

UN CINEMA DI CRUELTA DI FRONTE A LO SPETTACOLO VIRTUALE: BRUCE ELDER'S *CRACK, BRUTAL, GRIEF* UN VIAGGIO NEL MONDO SOTTERRANEO

Christian Roy

R. Bruce Elder divenne famoso come maestro di cinema d'avanguardia con una serie di film ispirati dalla *Divina Comedia di Dante* ed il libro di Ezra Pound *Cantos: The Book of All the Dead* (1975-1994), il quale mostrava la discesa del Ovest verso l'inferno nihilista della tecnologia ed inoltre indicava un passaggio verso il paradiso, ottenuto, per via del film, attraverso l'unione del corpo e della mente. Elder fece un somario delle presuposte del suo lavoro come artista e filosofo, nell'anno in cui finì l'opera, in un'intervista concessa allo studioso del cinema Antonio Bisaccia, per il quotidiano di Bologna *Il Manifesto*:

La tecnologia è anche dentro di noi, si è interiorizzata. Essa è entrata nei mondi più profondi del nostro essere. La nostra concezione del valore è realmente quella della tecnologia. La situazione si è come ribaltata. Noi siamo divenuti i suoi mezzi e non il contrario. Essa erige il nostro mondo. ... Quella tecnologia dispenserà i corpi. Noi stiamo per essere cambiati, come ha predetto il filosofo canadese George Grant, da creature di carne ad oggetti di metallo. Io con i miei film, nel mio piccolissimo orto, cerco di sviluppare un'estrema carità verso il corpo umano, cercando di sfuggire a questo destino.¹

Tuttavia la sventura la doveva colpire, quando il suo collega ed amico del Ryerson University, James D. Smith, avvilito dalla demenza senile della moglie, si toglieva la vita, tagliandosi il collo con una sega elettrica, in una realizzazione alla lettera delle peggiori paure di Elder del' abuso della tecnologia sulla nostra natura umana. Jim Smith ha preso parte in molti dei intermezzi comici introdotti come contrappunto al umore tetto, in molti film di Elder, includendo il primo di un ciclo di proporzioni modeste, *The Book of Praise*, cominciato a 1997 con *A Man Whose Life Was Full of Woe Has Been Surprised by Joy*. L'altro, *Crack, Brutal, Grief*, dedicato a la memoria di Smith, ed ispirato dalla sua morte, e uscito nel 2000. Un film di 130-minuti, che prese il suo spunto quando lui era sotto l'influenza orrenda del suicidio del amico, Elder ricerca al Internet le parole "suicidio" e "sega elettrica". E viene immerso nelle immagini scandalosi del degrado del corpo umano dalla violenza, le malattie e l'immoralità – un' infinita di rappresentazioni di media ed un odio totale per le condizioni umane trattate. Il film *Crack, Brutal, Grief* e il risultato de la amara raccolta di queste immagini e la colonna sonora ideata con suoni prestati dalla cultura pop del XX secolo, includendo allusioni erotici dei primi film muti fino a la porno cruda che sta soffocando l'Internet, facendo uso del material d'archivio della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra Fredda, eppure di frammenti di commedie grottesche di tutti i tempi, quando Hollywood e la televisione con le sue cliché cercano di arrangiarsi con la sensazionalità dei film di orrore, una cultura senza contenuto e col giornalismo della sensazione.

Comunque, c'è molto di più in giuoco che uno stravagante catharsis personale. Elder vuole "dare a queste immagini la dignità del loro orrore totale"² estraendoli dalla s(t)imulazione della loro trivialità nel bel mezzo del Internet, e concentrare l'incandescente autenticità della loro energia elementale di fronte alla *camera obscura*, una camera oscura che pare sia concepita per una distillazione simile. Mentre il *Book of All the Dead* è eretto secondo la sequenza Biblica di Eden-Caduta-Essodo-Redenzione che il critico letterario Northrop Frye discerne in tutti i lavori compiuti secondo il canone Occidentale, il *Book of Praise* spiega un processo di alchimia di

¹ Antonio Bisaccia, "La pellicola nel corpo. Intervista a Bruce Elder, regista che usa la computer grafica per creare una nuova bellezza, con suoni frattali e colori," *Il Manifesto*, Saturday, November 26, 1994, pp. 24-25.

² Elder, citazione nella pubblicità del premiere a Toronto del *Crack, Brutal, Grief* in *Cinematheque Ontario*, Autunno 2000, p. 39.

mutazioni progressive dei materiali semplici a metalli preziosi in tre fasi. Questo vale anche per il modo comune in cui si sviluppa questo nuovo ciclo: da Black Work (che prevale il nero - N.d.tr) di *nigredo* a *A Man Whose Life Was Full of Woe Has Been Surprised by Joy and Crack, Brutal, Grief*, attraverso White Work (che prevale il bianco - N.d.tr) di *albedo* con *Eros and Wonder* ed il film di 20-minuti *Infunde Lumen Cordibus*, completati rispettivamente nel 2003 e 2004, a Red Work (che prevale il rosso - N.d.tr) di *rubedo* nel *The Young Prince* che è apparso recentemente nel 2008, lasciando aperto la questione se si e come verrà utilizzato il modello dell'alchimia nelle puntate del ciclo che si possono sviluppare nel futuro.

Ma anche il *Book of Praise* e di ispirazione Cristiana³, e *Crack, Brutal, Grief* in modo specifico evoca il Tormento del Inferno, in mezzo a la Passione di Cristo e la Resurrezione, quando il Redentore viaggia nel mondo dei morti per prendere via Adamo ed Eva dal loro esilio nelle tenebre, alla sua resurrezione per diventare la Luce del mondo, tante, come immagini filmiche delle parti del corpo non sono alienate nel formato digitale e la loro oggettività nella cultura pop. Questo non è che un altro caso di nekuisia, l'eroe viaggia nel mondo dei morti come una prova per apprendere la saggezza di salvare, un modello comune nella letteratura Occidentale dal *Odisea* di Omero, che è già una parte centrale del *Book of All the Dead*. È indicato che nel *Crack, Brutal, Grief* attraverso passaggi rallentati da un vecchio film muto,⁴ lo spettatore si avvia dal interno di una galleria oscura a la luce del giorno che finalmente appare come una stazione di metro, per marcare una fase nel viaggio del eroe. Questo filo conduttore permette ad Elder di accentuare la mitologia latente secondo il materiale della cultura pop, nel modo di Kenneth Anger al film *Scorpio Rising*. Riflette il ruolo fondamentale che lui dà a l'esperienza fisica di un film come parallelo ad un mistero antico, dove l'eroe permette a se stesso di essere introdotto in un mondo sconosciuto e oscuro per ricevere la rivelazione di una cosa più grande che la vita, che ti attira dentro e ti porta lontano in un mondo sconosciuto.

Questa è stata una considerazione particolarmente importante nel caso di *Crack, Brutal, Grief*, visto che il film cerca di provocare un *mysterium tremendum*, poiché lo spettatore si trova davanti alla morte e la distruzione nel loro stato crudo. In una breve presentazione scritta per la premiere del film, Elder spiega che cerca di ottenere reazioni viscerali, nel senso che “la spontaneità fa esplodere i muri della falsa coscienza...che rivolge lo spettatore contro i suoi interessi reali. Rompe a pezzi le sedimentazioni del ego nel' interno delle proiezioni pietrificate dello spettacolo” cioè spoglie dai piaceri comuni dell'esistenza e nel mondo reale fa perdere valori tramite i sostituti virtuali. Essere in gado di nuotare con il corrente delle nostre passioni autentiche dopo aver sfidato “la neurotica *méconnaissance* de la *société du spectacle*” (secondo Guy Debord) che ha danneggiato la nostra abilità di gustare il mondo attraverso i nostri sensi, “noi dobbiamo creare un'immagine più intensa...guidandola verso una percezione immediata” che “si concentra verso ciò che esiste, verso ciò che è stato dato.”⁵ Questa è una allusione verso “l'idea che la natura è il prodotto della Divinità,” di un “ordine soprannaturale della provvidenza,” che l'epoca moderna abbandona “in quanto tutto ciò che prima appariva sacra diventa sacrilegio, tutta la natura sparisce nell'aria.” Affirmando così “la profezia tenebrosa di George Grant” concernente la morte della carne, “una mente umana viene considerata quasi come un fenomeno extracorporeo, un fantasma vagante proiettata su una mente-schermo non materiale

³ Il titolo è quello dell'inno della Chiesa Presbiteriana di Canada, dove Elder si è cresciuto. Cf. C. Roy, “The Redemptive Translation of Cyberspace Trash in Bruce Elder's Film *Crack, Brutal, Grief*,” on www.helsinki.fi/carhu.

⁴ *Interior N.Y. subway, 14th St. to 42nd St.*, photographed by G. W. “Billy” Bitzer, un cinematografo in molti film di D. W. Griffith. Questo film è stato fatto dal American Mutoscope and Biograph Company in 1905, e parte della Library of Congress' collana “Paper Prints”, e si può trovare sul sito Web del *American Memory*. L'autore deve questa informazione ad un e-mail da Bruce Elder di 6/01/08, con indicazioni importanti sul ruolo delle idee di Frye nel suo lavoro.

⁵ R. Bruce Elder, “Fascinated by the Web? How to get over it...,” non pubblicato.

– un'immagine virtuale sopra un riflettore non-materiale, "il quale nello spazio di internet stava a punto di fornire un modello quando Elder concepì queste linee per un libro che scrisse nel intervallo tra due serie o cicli dei suoi film.⁶ Per ciò il bisogno di intensificare le immagini scelte dalla mente-schermo del Internet, sia deformandole in forme complesse, sovrapposizioni eterogenee, primi piani estremamente vicini e zooms ultraveloci, fondendoli su un schermo vibrante di attacchi di sensazioni penibili e pungenti ed un ritmo incessante a causa delle varie combinazioni di materie abrasive e contenuti sciocanti, colori strabilianti e buchi neri che ingolfano lo spettatore per la maggior parte del *Crack, Brutal, Grief*.

Il collage delle immagini in questo film risuona in grande parte al principio Situazionista del *détournement*, la loro deformazione e amplificazione si è dovuta invece al componente Nordico di questo movimento, che deriva dal gruppo di artisti denominati CoBrA. Tra loro, Asger Jorn contribuì con i fulgori e sapori dei colori strabilianti che hanno costituito le *structures portantes* di *Mémoires* (1958), di Guy Debord, una pietra miliare, fatto totalmente di pezzetti visivi e citazioni verbali da libri o giornali, che si può chiaramente vedere come un modello del collage del materiale audio-visivo di *Crack, Brutal, Grief*, insieme con gli ultimi film di Debord fatti sullo stesso principio, come *La Société du spectacle* che fa uso del materiale di Hollywood. Le rappresentazioni aggressive pittoriche che Jorn aggiunge all'arte kitsch, oppure i tetri e minacciosi disegni di "aquile" pelose e dentate possono risuonare nel *Crack, Brutal, Grief* nelle macchie dei colori che si scontrano dentro un'area di grana gelida, con i loro orli a forma di sega schizzando fiamme e scintille elettriche mentre i loro limiti neri si scontrano, e nel quale sono intromesse frammenti di Nuremberg dal film di Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* come un attacco in tutti i sensi, al principio della seconda rotola. Un poco prima, una sequenza di immagini e suoni *détourné* esamina più da vicino il modo in cui tramite le metafore visuali si trasmettono molte ansie importanti del film. La combinazione di sequenze di oggetti volanti dal *Olympia* di Riefenstahl, che volano su in spirali e forme allungate sfidando la gravitazione, e dopo sequenze del lancio dello sfortunato *Challenger* che giunge a una culminazione con l'esplosione nel cielo, tra nubi immense e fumo che si trascinano nell'area come un serpente composto di cifre carnivori di uno scienziato pazzo e mutante che allunga la mano nella sala d'attesa verso i poveri pazienti in un film schlock di orrore e annuncia: "Ecco il Dottore!", intanto una protagonista grida: "O merda!" Mentre il primo rotolo finisce in un sfondo pieno di fiamme, possiamo intravedere l'ombra di un uomo che danza che si è fatto vedere nelle prime sequenze, e che comincia a perdere controllo del corpo, e man mano le sue membra si deformano e si allungano attraverso lo schermo mentre il film continua, in una maniera che crea un paragone col l'esagerazione arrogante della techno-scienza (un *challenge* aperto Prometeo contro il Cielo pieno di associazioni mitiche come il naufragio della *Titanic*) e le sue tentative di creare un corpo bello senza peso tramite il controllo totale, anche se appena riusciamo a sentire un tipo di musica da Medio Oriente che accompagnerà la guarigione eventuale.

Questo "protagonista" di *Crack, Brutal, Grief* appare come testimone ad un principio chiave di Elder "tesi sul corpo — che la separazione tra il mondo interno e quello esterno, e la sopravvalutazione di quello interno, e paradossalmente, da tutti i risultati non-materiali, nella valorizzazione del corpo, quando il corpo diviene l'arena dell'ultimo confronto con la natura e comincia a sparire nell'abisso di non-esistenza,"⁷ coperto dal velo delle ansie della castrazione e delle ossessioni tenebrose che appaiono ad ogni angolo. Loro testimoniano "lo sforzo disperato, e la fallita, di anchorarsi nel proprio corpo — una fallita che anima la maggioranza dell'arte dei cinquanta ultimi anni," eppure "prima apparso nelle idee di Artaud, visto che è stata la sua

⁶ R. Bruce Elder, *A Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1997, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 211.

perniciosa fortuna di aver avuto l'esperienza del identità viscerale pure in un modo intenso" come quella che permea *Crack, Brutal, Grief*. I primi film sul *Book of Praise* devono molto a la ricerca parallela di Elder sul legato dal Surrealismo fino al Situationismo in un testo per studenti che sta per vedere la luce.⁸ Se *Surprised by Joy* era strutturato in una maniera evidentemente aperta secondo l'eterogeneità di Bataille (sulla sua tesi esposta nelle parodie mute con Jim Smith che impersona l'ufficiale di polizia Keystone fino alle sovrapposizioni sullo schermo diviso che hanno la reminiscenza del *Documents*), *Crack, Brutal, Grief* può essere considerato come un trasferimento sistematico sul film dei principi di base del Teatro delle Crudeltà di Artaud. (In una maniera appropriata, come possa essere Artaud che ha creato l'espressione "réalité virtuelle," del teatro, che lui fa una connessione con l'alchimia nel *Le Théâtre et son double*.) Come una rappresentazione di una cyber-coscienza senza un corpo, *Crack, Brutal, Grief* mette in mostra le condizioni incarnate della personalità disturbata di Artaud, cominciando con "la logica della paranoia," mentre "il paranoico si sforza di mantenere pluri-possibilità di separazione, smembramento, desociazione e quelle successive di ricombinazione e ri-associazione. Non-essendo in grado di risolvere la discordia entro se stesso ed il proprio "io", il paranoico butta al mondo i frammenti che lui/lei prova,"⁹ contrapponendo e fussionando fantasie sopra sesso e morte, come nel film di Elder.

Come Elder sostiene, "l'eccitazione sessuale impedisce al corpo di sparire nel abisso di non-esistenza" quando le eresie Gnostiche che animano il moderno "diviserò i regni di interno e di esterno" favoreggiando il primo.¹⁰ "Spaccarsi coinvolge i sforzi per identificare se stesso con tutto ciò che è buono – oppure, lo sforzo più primitivo di incorporare tutto ciò che è buono nel se stesso – e lasciare tutto il male al di fuori. Buono e tutto ciò che fa risaltare l'essere – ciò è, l'Eros, il piacere sessuale, e l'energia sessuale. Da l'altro canto tutto ciò che è male proviene da Thanatos," ma, che si può essere tuttavia scaraventato contro di lui come la violenza ad una capra espiatoria vittima erotica, permettendoci di mantenere ambedue, in questa maniera paranoica "l'identificazione sbagliata che suppone l'origine del stesso nell'altro."¹¹ In questo modo, "la connessione tra analità (fase Freudiana dello sviluppo del bambino) ed aggressività"¹² aiuta a spiegare come nel *Crack, Brutal, Grief* come "ovunque attorno a noi, nei annunci pubblicitari dei prodotti di igiene, in pornografia, nelle barzellette da gabinetto/bagno che sono materia prima per i comici, possiamo trovare tracce del corpo che produce escrementi. Cosicché, diversi artisti poderosi hanno intrapreso di concepire e mostrare un corpo contrastante, il corpo trasformato in spirito tramite l'energia sessuale. Pensare al materiale che si trasforma in spirituale attraverso l'energia e pensare oltre alle coppie di termini opposti che la nostra cultura ha fornito per giudicare questi problemi – coppie di termini come 'corpo' e 'anima,' oppure 'carne' e 'spirito.' Questo vuol dire avanzare un nuovo paradigma per pensare su noi stessi,"¹³ probabilmente lo stesso "paradigma postmoderno – che propone un'armonia essenziale tra la natura e la coscienza," radicata "in un modello di realtà che assomiglia molto a le credenze pre-moderne della Cristianità Occidentale," che è stato messo su da "i cineasti e gli artisti Canadesi che hanno dato tanta importanza all'immagine fotografica" come il luogo dell'armonia tra i reami d'interno e d'esterno, come Jack Chambers e Michael Snow.¹⁴

⁸ R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, sta per uscire dalla stampa.

⁹ Bruce Elder, *A Body of Vision*, loc. cit., p. 227.

¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

¹² *Ibid.*, p. 226.

¹³ *Ibid.*, p. 227.

¹⁴ R. Bruce Elder, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1988, pp. 30-31.

Contaponendosi, Elder accetta l'identificazione del Gnosticismo dualista di Harold Bloom come la religione Americana del "avidio fino alla morte per la liberta: dalla natura, il tempo, la storia, la comunita, e tutto il conscio,"¹⁵ (s)membrato dalla sociata dello spettacolo, la (propria-) distruzione del quale, viene virtualmente identificata con il sesso maschile nel *Crack, Brutal, Grief*, ed e costantemente in mostra nelle numerose shows televisive e film-B (di scarsa qualita N.d.Tra) film dove un uomo viene sciaffeggiato da una dona, ed in molti casi viene dato un calcio all'inguine – l'ansia di castrazione sembra quasi diventare una decapitazione. Da l'altro canto, Elder non puo negare il suo debito verso i maestri Americani del cinema di avanguardia che rimangono grati a lo stesso dualismo Gnostico attraverso il quale il suo lavoro si sviluppa, ma che mai supera, quantunque sia spinto da un componente Cristiana del bene primario e della regola stabilita, anche se nessuna teologia non puo dissipare l'orrore della storia. "Il conflitto orribile tra il corpo smembrato, il corpo della vergogna e del disgusto – oppure, come nelle scritture, il corpo dei escrementi – ed il corpo Gnostico (cio e il corpo *gnosis*) e primordiale nei film di Stan Brakhage e Carolee Schneemann —primordiale nei loro film come pure nei miei."¹⁶ Il modello alchimico del *The Book of Praise* chiede come dice Artaud una "trasformazione del corpo" compiuto a *Crack, Brutal, Grief* come "un evento che si puo produrre facendo atti di crudelta al corpo che rilasciano energie trasformatrici poderose che possono convertire la nostra dimensione carnale in un "corpo senza organi," cioe in un non-corpo."¹⁷

Artaud brama il corpo energizzato. Lui si lamenta dei momenti quando la carne perde il carico elettrico e che non puo piu sentire l'attivita di pensare con le riccia dei nervi. Lui valorizza solo quei momenti in cui carne e materia diventano energia tramite l'alchimia. Lui proclama che il suo dovere majore e di formare un nuovo corpo, il corpo che ha fato la redenzione, il corpo che si e fatto spirito dal energia. Lui brama di diventare un angelo fatto di carne.¹⁸

Non e di caso che il film che apre la regione Paradiso nel *Book of All the Dead* e stato intitolato *Flesh Angels*, come se Elder, di nuovo come Artaud, "vide come il suo dovere nella vita la formazione del corpo angelico," "carne che e diventato comprensione immediata," "svelto come la fulmine,"¹⁹ sicome, e lui, cita Artaud, "l'eccitazione della carne coinvolge le alte sostanze della mente."²⁰ Questo e esattamente il significato della canzone di Fred Astaire *Heaven* a la fine del film *Crack, Brutal, Grief* ed e messo li per poter conferire ad un inondazione di primi piani di seni e sederi:

Heaven, I'm in Heaven,/ and my heart beats so that I can hardly speak;
And I seem to find the happiness I seek/ When we're out together dancing cheek to cheek.

(Cielo, io sto n'Cielo/e il mio cuore batte e non mi lascia sospirar;

E sembra che trovo la felicità che cerco/Quando insieme danziamo guancia a guancia.

Seguendo Artaud, Elder cerca di insegnare a l'uomo "di danzare di nuovo con tutto cio che sente dentro, come nel delirio delle sale di danza/ e che questo dentro che apparve fuori potra essere il suo vero lato esteriore."²¹ Le ballerine toples e altri immagini disgustosi del

¹⁵ Harold Bloom, *The American Religion : The Emergence of the Post-Christian Nation*. New York : Simon and Schuster, 1992, p. 49, citatto a Bruce Elder, *A Body of Vision*, loc. cit., p. 195.

¹⁶ Elder, *A Body of Vision*, loc. cit., p. 233.

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹ *Ibid.*, p. 230.

²⁰ Antonin Artaud, "Situation of the Flesh," in *Selected Writings*. Ed. Susan Sontag. Tr. Helen Weaver. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988, pp. 110-111, cited in *ibid.*, p. 230.

²¹ *To Have Done With the Judgment of God*, in *Watchfiends and Rack Screams: Works from the Final Period* by Antonin Artaud. Ed. & tr. C. Eshleman with B. Bador. Boston: Exact Change, 1995, p. 307, cited in *ibid.*, p. 231

(s)membramento del Occidente moderno, ed i pezzi barbarici di hard rock, sono portati avanti in un movimento che viene trasmessa sulla superficie dello schermo che ondula al ritmo di musiche di Medio Oriente. I loro tamburi svegliano una troupe di danza Carnale, folle Africane giubilanti, una scuola di dervish che girano, mentre si uniscono a belly dancers in una festa di corpi umani tramite la quale l'umanità si tiene in contatto per questo dono universale mutuo. "Perche il ritmo sempre si rivela nel lo stesso tempo come qualcosa aldila di noi, al quale noi ci rassegnamo, e come qualcosa del nostro profondo. Pensare-attraverso-il ritmo puo rivelare la mutazione dentro noi stessi e del Altro"²² in un modo organico che non e piu quello della funzione statica utilitare che serve a la propria-preservazione. Così, come nel interpretazione Cristiana di Frye per Blake, "la carne e una; tutte sorti di carne sono la stessa carne — che sie fata un pezo intero attraverso la reciprocita dei sensi, cioe, tramite una sensibilita comune ed interamente anonima che soggiorna nel umanita. Fin adesso, quando l'arte arriva verso la carne, giunge verso qualcosa che e commune per tutti, qualcosa che viene prima del stesso. Self-espressione concerne cio che separa un individuo da un altro; tagliando la carne si arriva ad una divinita che unisce tutto in una universalita anonima."²³ Questo vestito del umanita che e senza orli sembra che si veste come un abito di carne indossato da una ballerina che si muove e gradualmente occupa lo schermo mentre *Crack, Brutal, Grief* si avvia verso la culminazione, dimostrando cio che Elder vuol dire per via di un eruzione del reale nella percezione come una forma del pensiero autentico, mandando a malora i sforzi della volonta di imporsi su cio che e visuto come "electric sensation-in-and-of-flux".²⁴ Perche per quanto sia sconcertante questa percezione immediata per la violenza del flusso dei elementi di base, oppure il loro contenuto esplicito, allo stesso tempo ci insegnano carita in quanto senza condizioni riceviamo il dono che viene dato, se pure siano campioni di cio che si trova a gala nelle acque usate della cultura di masse del mondo informatico. Dalla parte delicata, vulnerabile e che non si puo predire, il pensare-attraverso-il ritmo diviene così una forma di *pensiero debole* come lo intende Gianni Vattimo, e così ha bisogno di un cinema umile, un *cinema povero*, una espressione modellata secondo *arte povera* che Elder preferisce piu del "experimental cinema," che e immersa nella metafisica della soggettivita che lui cerca di neutralizzare.²⁵

Nel suo proprio progetto kenosis-tico usando "ogni mezzo estremo per ristabilire la connessione con i nostri corpi"²⁶, visto che non ce Incarnazione senza Passione, fa uso di modelli mitici di musica Western come viene espresso nella critica literaria di Northrop Frye. *Crack, Brutal, Grief* indica chiaramente che fa di sostegno al *Book of Praise* così che al *Book of All the Dead*, visto che secondo Frye "per l'eroe o l'eroina che scende giu nell'labirinto oscuro delle grotte e delle ombre che e nel lo stesso tempo sia le viscere di un mostro-terrestre, oppure il grembo di una madre-terra o ambedue," come nel film di Elder, dove il secondo aspetto eventualmente supera il primo. "Cio che e solido, oppure morte-e-rinascita, forma del viaggio dentro il drago e una discesa attraverso la sua bocca dentro il suo ventre e ritorno, un tema che appare nella storia Biblica di Jonah e che piu tardi si attribuisce a Jesu che scende al Inferno." Di piu c'e che, "l'universo mitologico e, in uno dei suoi aspetti, un corpo gigantesco o macrocosmico, con analogie al corpo umano. ... Al fondo di questo mondo macrocosmico troviamo gli organi di riproduzione e di evacuazione degli escrementi, che sono accentuati proporzionalmente a quanto questa parte del universo mitico diviene demoniaca." E per questo

²² *Ibid.*, p. 463.

²³ *Ibid.*, pp. 476-477.

²⁴ Elder, "The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception," in Atom Egoyan & Ian Balfour, *Subtitles. On the Foreignness of Film*, Cambridge MA & London: Alphabet City/MIT Press, 2003, p. 449.

²⁵ *Loc. cit.*, p. 466.

²⁶ Elder, "Fascinated by the Web? How to get over it..."

che il bottino riempie lo schermo a la fine di questa “narrativa decente, dove noi entriamo in un mondo sotterraneo che mostra le origini dell’assurdità e della follia umana,” sempre collocata dalla Satire nelle regioni addominali, “come chiarisce l’etimologia delle parole hypochondria e isteria. *Gulliver’s Travels* ricorda che in un modo ricorrente troviamo in questo mondo sotterraneo piccola gente e gente che è veramente grande,”²⁷ così come la poco vestita “Courtesy Lady 70-piedi alta” che terrorizza una città in una parodia di 50 secondi nel primo rotolo, eppure anticipa i primi piani di una danzatrice esotica verso la fine, che fa rimpicciolire il danzatore protagonista di ombra mentre lui segue felice il ritmo di essa. Unendosi a la danzatrice che balla che si facilita da le risa scaturate da la mescolazione finale di una danza volgare attorno al palo con un gemito innocente, anticipato al secondo rotolo dalla interpolazione di immagini simili in mezzo, parti originali, fatte in una classe di danzatori amatori al ritmo rilassante di *Rhum and Coca-Cola*.

Perché, “come l’eroe oppure l’eroina entra nel labirinto del mondo sotterraneo, ciò che si sente e l’orrore o il rispetto profondo,” “ad un certo punto, forse quando il peso...diventa insopportabile, una rivolta del cervello può accadere, un legame ricoverato, la cui tipica espressione sono le risa. L’ambiguità del oracolo diviene l’ambiguità dell’intelligenza, qualcosa che si dirige a la comprensione verbale che libera la mente. Questo punto è marcato anche da cambi generici dal tragico al comico o satirico,” come nei misteri di Demetrio ed Eleusis, dove “I gesti osceni e le burlate della serva lambe e la vecchia infermiera finalmente lo convincono a sorridere” — quest’ultimo da una danzatrice esibizionista. Nello stesso modo “secondo Plutarco, quelli che scendono nella grotta oscura del oracolo di Trophonius possono, dopo tre giorni, ricoverare il potere delle risa,”²⁸ come il punto di vista di Elder può spaccarsi dopo tanto dolore: quello di aver fatto l’esperienza del Internet come un ricordo demoniaca che “ci porta a la conoscenza più oscura a i bassifondi del mondo, la visione dell’assurdo, la comprensione che solo la morte è certa, e che niente prima o dopo della morte ha un significato...Ma anche in un mondo di morte, nulla è più assurdo che la vita, la vita a la contro-assurdità che finalmente vince la morte” trovando “l’identità nel corpo del dio o degli dei che contiene l’universo,”²⁹ fosse il Krishna danzante al cui Frye si riferisce qui, il Cristo eucaristico che Elder sembra che ha in mente, oppure la radiante Persephone che viene mostrata finalmente saltando fuori da Hades.

In questo modo, “quando si tratta di cercare sapienza nel mondo sotterraneo, e sempre sapienza connessa a l’ansia della morte in un modo o nell’altro, insieme col desiderio di sapere che cosa si trova dopo. Tale sapienza di consueto viene comunicata tramite qualche detto oscuro, e enigmi e cifre e attorno a noi sospiri d’oracoli di ogni sorta, verso la fine del viaggio della discesa,” così che in “in un’atmosfera da commedia” le Maggie nere si sciolgono da “una spiegazione del mistero.”³⁰ È appropriato che dopo una sequenza burlesca ed ironica che le anagramme che hanno circolato in una maniera illeggibile durante il film vengono in luce come una famosa palindroma: *in gyrum immus noctes et consumimur igni*. Questa frase Latina che appartiene al processo di *nigredo*, vogliono dire “di notte andiamo di sotto girando ed il fuoco ci consuma,” sono state usate da Debord come il titolo di uno dei suoi ultimi film, e che sembra riferirsi a la frustrazione senza fine del desiderio ripetuto nella società del consumo, che fa la rivolta contro questo sistema un dovere da Sisifo e di ripetizioni inutili. In un tal contesto pessimista, come il circolo infernale delle fiamme dei desideri, il palindroma evoca il ouroboros, il serpente che continua a rosicchiare la propria coda in un simbolismo universale ermetico. Ma la fine del *Crack, Brutal, Grief* rivela un altro aspetto positivo, la “contra-assurdità” implicita nella

²⁷ *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, in Joseph Adamson & Jean Wilson, eds., *Collected Works of Northrop Frye*, Vol. 18, Toronto/Buffalo/London : University of Toronto Press, 2006, pp. 79-80.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

sua metafora visuale/verbale del film che gira attorno ad un rottolo come il filo di Ariana, per guidarci fuori dal labirinto delle media elettroniche con un puro ritmo di fisicalità ed il suo movimento circolare tale come il messaggio intrinseco nello film stesso. Perché come dice Northrop Frye, “in alchimia gli ouroboros contano sia per la *materia prima* che per il *lapis*, cioè, per ambedue il principio e la fine di qualunque processo che gli alchimisti stavano cercando di compiere. Come tutte le immagini del suo tipo, è binaria; ha due significati, uno e l’opposto dell’altro”³¹ In questa comprensione ermetica del uso ambivalente di Bruce Elder delle immagini avviliti del corpo, *détournement* ci guida a *retournement*: *metanoia* come conversione verso l’autentico, essere senza l’io, seguendo “l’idea dell’alchimia che la distruzione del stesso (*mortificatio*) è una fase nel viaggio della redenzione.”³² Dunque non è una grande perdita, ma una liberazione che si consuma al fuoco, e per liberarci dalle scorie del nostro stesso inferiore, lasciando solo il fuoco per identificare la nostra vera natura: l’energia luminosa che spinge le immagini che si muovono nel lo schermo del film come carne che viene dalla resurrezione del mondo, anche quando caccia via le ombre illusorie provenienti dallo spettacolo tecnologico all’occhio virtuale della mente.

³¹ “The Ouroboros,” da *Ethos* 1 (Summer 1983), in *ibid.*, p. 288.

³² R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent. Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2008, p. 314.