

ANGELICA ROCCA

SOTTARRE LE IMMAGINI ALLA VIOLENZA  
AKI KAURISMÄKI E IL MARGINE*Una poetica del margine*

La poetica di Aki Kaurismäki, regista finlandese in attività dagli anni '80, non solo rappresenta per diversi motivi l'antitesi radicale rispetto a una precisa tradizione cinematografica, bensì costituisce anche un *unicum* nel contesto mediale contemporaneo, caratterizzato da una stratificazione sempre più densa di narrazioni visive e da un'anestizzazione senza precedenti alla violenza del visuale<sup>1</sup>.

Il nucleo di questa poetica, la cui cifra distintiva è un'estetica scarna ed essenziale, che trae ispirazione dal cinema muto di Chaplin, ma anche da autori come Bresson e Ozu, può essere individuato nel concetto di *margine*. Nell'opera kaurismäkiana, più precisamente, si possono rinvenire almeno due declinazioni di *margine*. Da un lato, le sue storie eleggono a protagonisti figure del margine. Le pellicole della 'trilogia del proletariato' (*Ombre nel paradiso*, 1986; *Ariel*, 1988; *La fiammiferaia*, 1990), così come quelle della 'trilogia dei perdenti' (*Nuvole in viaggio*, 1996; *L'uomo senza passato*, 2002; *Le luci della sera*, 2006), ma anche *Ho affittato un killer* (1990), *Miracolo a Le Havre* (2011) e *L'altro volto della speranza* (2017), in quanto messa in scena di

<sup>1</sup> Per una panoramica generale sull'opera di Kaurismäki, si vedano almeno P. VON BAGH, *Aki Kaurismäki*, Helsinki 2006; A. NESTINGEN, *The Cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian Stories*, New York 2014; *The Films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*, a cura di T. AUSTIN, New York 2018. Nel panorama italiano segnaliamo *Ai margini della notte. Il cinema di Aki Kaurismäki*, a cura di G. RIZZA - G. M. ROSSI, Firenze 2006 e il più recente G. SOLLA, *La vita sghemba. Aki Kaurismäki e la fine del mondo*, Napoli 2025.

«un'umanità residuale, sottoproletaria e marginale», «un'umanità di falliti, sconfitti, decaduti, di gente che si arrabatta per campare»<sup>2</sup>, giungono a concepire un nuovo statuto di soggetto, un «soggetto post-cartesiano e post-hegeliano» definibile come «soggetto abietto»<sup>3</sup>.

Il soggetto abietto, ad esempio, si materializza in particolar modo nel 'senza nome' del film *L'uomo senza passato*: un operaio di Helsinki che scampato – o ancor meglio sopravvissuto – alla propria morte per aggressione violenta, in seguito a un'amnesia totale causata dal trauma subito, è costretto a ricominciare tutto da capo. Si tratta di una soggettività che abita la condizione inedita di una sopravvivenza alla propria fine, antitetica rispetto al soggetto della tradizione filosofica moderna e quindi sconosciuta alla rappresentazione del cinema classico; piuttosto è figura relegata al fondo della gerarchia economico-sociale, espropriata di tutto, persino del proprio passato<sup>4</sup>. L'umanità al margine di Kaurismäki è dunque per definizione quell'umanità che vive nei bassifondi del progetto moderno che, come scrive Walter Benjamin, è ormai «povera d'esperienza» e pertanto costretta a «ricominciare da capo»<sup>5</sup>.

Vi è anche un livello formale del problema del margine; un'altra declinazione peculiare, cinematografica, che in Kaurismäki può essere riconducibile alla natura dell'immagine e quindi a un'inquadratura che, sostenendosi su un gioco di allusioni e fuori campo, richiama costantemente un *al di là del margine*. Come avremo modo di vedere, attraverso l'analisi di alcune delle sequenze più note dei suoi film, l'utilizzo di queste figure marginali, silenti, anti-eroiche, ma allo stesso tempo *resistenti*, e quello del fuori campo, spazio virtuale in cui spesso viene spo-

<sup>2</sup> SOLLA, *La vita sghemba*, 20.

<sup>3</sup> T. ELSAESSER, *Hitting Bottom. Aki Kaurismäki and the Abject Subject*, «Journal of Scandinavian Cinema», 1, 1 (2010), 105-22 (traduzione mia).

<sup>4</sup> In questo senso sembrano convergere le letture di Solla ed Elsaesser. Se il primo vede nel cosmo dei personaggi di Kaurismäki l'immagine di un'umanità sopravvissuta alla fine del mondo e pertanto resistente, in un senso comico e assieme paradossale, a questa stessa fine, il secondo, rifacendosi alla riflessione sul concetto di «abiezione» di Julia Kristeva, rinviene nello sconosciuto de *L'uomo senza passato* l'esempio tipico di «un eroe *post-mortem*». Vd. SOLLA, *La vita sghemba*, cap. I; ELSAESSER, *Hitting Bottom*, 15.

<sup>5</sup> W. BENJAMIN, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc*, Torino 2012, 364-69.

stata l'attualità dei conflitti globali, convergono in una poetica della sottrazione che si declina nella forma specifica di una sottrazione alla violenza. Se «l'abiezione diventa [...] un modo per sfuggire/superare/resistere all'ordine sociale *attraverso il fondo*»<sup>6</sup>, nel cinema di Kaurismäki è possibile rinvenire un nesso sostanziale tra il carattere anti-epico e anti-narrativo dello stile e l'intrinseca vocazione anti-violenta dell'immagine.

### *Immagine e violenza*

Per definire lo statuto anti-violento del cinema di Kaurismäki può essere utile cercare di esplorare la filigrana del rapporto che sussiste tra immagine e violenza, attraverso un riferimento alla riflessione di Jean-Luc Nancy contenuta in *Tre saggi sull'immagine* (2002)<sup>7</sup>. Non è naturalmente questa la sede per trattare nel dettaglio le implicazioni delle tesi di Nancy; potrebbe essere sufficiente chiamare in causa alcune delle categorie fondamentali implicate in *Immagine e violenza*, il primo dei *Tre saggi*, per rintracciare le possibilità di un discorso sul rapporto inedito che si instaura tra immagine e violenza nel cinema di Kaurismäki.

Quando un'immagine si definisce violenta? Che rapporto sussiste tra immagine e violenza? La convinzione di Nancy è che il rapporto tra violenza e immagine non si presenti solo nella forma delle «immagini di violenza» di cui siamo «circondati», «violenza che si accende incessantemente da ogni parte del mondo», ma che vi sia anche una «violenza delle immagini» ravvisabile, ad esempio, nel «martellamento pubblicitario»<sup>8</sup>. Prendendo le mosse da queste premesse, l'intenzione di Nancy è di interrogare «ciò che lega specificamente l'immagine alla violenza e la violenza all'immagine»<sup>9</sup>. Se la violenza è «dimostrativa» e «mostrativa»<sup>10</sup>, nella misura in cui, come la verità, «il suo essere è

<sup>6</sup> ELSAESSER, *Hitting Bottom*, 15 (traduzione mia).

<sup>7</sup> J.-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli 2002.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, 12.

tutto nella mostrazione», coincidendo con il suo *effetto*, allo stesso modo l'immagine «ha un'essenza mostrativa o mostrante» e pertanto *mostruosa*:

Ogni immagine è una mostranza [...] L'immagine è dell'ordine del mostro: *monstrum* è un segno prodigioso che avvisa (*moneo*, *mone-strum*) di una minaccia divina. C'è così una mostruosità dell'immagine: essa è fuori del comune della presenza, perché ne è l'ostensione, la *manifestazione*, non l'apparenza ma l'*esibizione*, la messa in luce e la messa in avanti<sup>11</sup> (corsivi miei).

Tenendo conto della lezione di Nancy, si potrebbe dunque parlare di un'immagine *non violenta* soltanto in un senso problematico. Se il rapporto tra immagine e violenza è costitutivo e, in altre parole, la mostruosità definisce l'essenza stessa dell'immagine<sup>12</sup>, non è possibile pensare un'immagine che rinunci totalmente alla violenza.

Un'opposizione possibile tra immagine e violenza – e quindi un'immagine *anti-violenta* – è pensabile soltanto nella misura in cui essa si configurerà non come scontro *vis à vis*, il cui esito inevitabile sarebbe la 'sconfitta' per l'immagine, incapace di pervenire a una rimozione totale di quel tratto di violenza a essa costitutivo, ma in una lotta interna all'immagine stessa, un movimento strategico di rarefazione che procede nella direzione di una *sottrazione* al potere della violenza.

È bene sottolineare che questo movimento di sottrazione alla violenza, che si può rintracciare nell'arte di Kaurismäki, rimane comunque un'operazione radicale sul cinema che si sostanzia non in una presa di posizione esplicita nei confronti della guerra, bensì investe lo statuto ontologico dell'immagine stessa. Il cinema di Kaurismäki, in questo senso, non solo prenderebbe in carico il problema delle *immagini di violen-*

<sup>11</sup> NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, 13.

<sup>12</sup> Nancy ribadisce esplicitamente questo concetto nel saggio dedicato a Kiarostami: «Il tema della violenza dell'immagine va trattato cominciando con il dire che l'immagine è per se stessa violenta. [...] credo che l'immagine sia violenta di per sé perché si impone subito con la sua sola presenza, in tutta la sua verità. [...] nulla è spiegato, niente è detto, è la forza dell'immagine che comunica. [...] io resto davanti all'immagine e sta a me poi riprendere questa violenza e analizzarla, perché per esempio, la violenza dell'immagine non è per niente la stessa cosa dell'immagine della violenza». Vd. J.-L. NANCY, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Roma 2004, 99-100.

za, ma cercherebbe di rispondere anche a quello della *violenza dell'immagine*, assurgendo a emblema di un'immagine che si sottrae alla logica dell'immagine stessa, se è vero, come affermato da Nancy, che l'essenza dell'immagine è la *mostrazione* e quindi a essa appartiene necessariamente la *mostruosità*, ossia, la violenza. Se Kaurismäki non *mostra*, bensì allude a ciò che accade, proprio nel paradosso di un'immagine che sconfessa l'essenza più propria di ogni immagine, sarebbe dunque racchiusa l'operazione messa in campo dalla sua estetica.

### *Silenzio ed evento*

La poetica della sottrazione kaurismäkiana è definibile come sottrazione alla violenza dell'immagine nella misura in cui è capace di avvalersi di un'utilizzo originale del fuori campo<sup>13</sup>.

Quest'ultimo non svolge soltanto la funzione canonica di semplice delimitazione del quadro scenico<sup>14</sup>; costituisce piuttosto il luogo privilegiato in cui ricadono le azioni e gli accadimenti decisivi della trama<sup>15</sup>. La rilevanza che esso assume emerge, infatti, soltanto alla luce di una felice dialettica che instaura col suo elemento opposto: il campo. È proprio questo rapporto spesso irrisolvibile entro le dinamiche delle ellissi temporali e dell'interscambiabilità di campo/controcampo, visibile/invisibile del montaggio classico, a costituire l'essenza del suo cinema, essenza che risiede nella forma particolare di un'immagine che chiama in causa un invisibile irriducibile all'immagine stessa.

Se «la tensione costante tra ciò che è mostrato e ciò che è nascosto è

<sup>13</sup> Finora la lettura più esaustiva sul fuori campo in Kaurismäki come cifra distintiva di un'opera in cui «visibile e invisibile sono impegnati in un dialogo significativo» rimane quella di L. PERSKI, *Beyond the Edges of the Frame: the Invisible in Aki Kaurismäki's Films in The Films of Aki Kaurismäki*, 57-74 (traduzione mia).

<sup>14</sup> Per una definizione generale di 'fuori campo', si vedano almeno P. MONTANI, *Fuori campo*, in *Enciclopedia del Cinema*, Roma 2003, 677-79. Altra lettura imprescindibile sul 'fuori campo', come elemento che caratterizza l'arte cinematografica in quanto tale, distinguendola nettamente dalla rappresentazione teatrale, si veda naturalmente P. BONITZER, *Le champ-aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Parigi 1999<sup>2</sup> (1982'), 65-80.

<sup>15</sup> PERSKI, *Beyond the Edges*, 58.

radicata nel tessuto stesso del cinema», l'operazione di Kaurismäki è radicale nella misura in cui si configura come «autoriflessione» di quest'ultimo, come «arte dell'assenza, della visione parziale»<sup>16</sup>, o ancora, discorso che «inventa» e reinventa il cinema nella sua forma originaria fatta di «immagini frammentate, recuperate e tessute assieme» senza mai «giungere a una visione panoramica, a un quadro totale»<sup>17</sup>. In Kaurismäki il fuori campo corrode la rappresentazione, desatura l'immagine, tradendo, in molteplici modi, il carattere inevitabilmente parziale della visione cinematografica.

L'inquadratura diviene a tal punto rarefatta da lasciarsi persino abbandonare dai suoi personaggi e dal loro movimento<sup>18</sup>: il tono anti-epico di Kaurismäki si tradurrà allora nell'audace messa in forma di un cinema anti-eroico e 'anti-umano'. Ad esempio, nelle sequenze iniziali di due film, *La fiammiferaia* (1990) e *L'altro volto della speranza* (2017), il campo è dominato esclusivamente dalla 'viva' presenza di oggetti inanimati come dettagli dei macchinari ripresi nella produzione di fiammiferi (fig. 1), o navi da carico che riversano carbone. In altri casi il fuori campo è lo spazio intangibile che erode la narrazione tipicamente

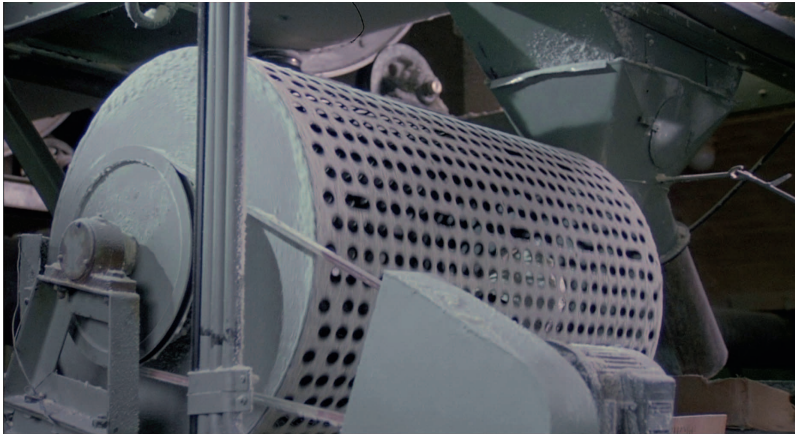


Fig. 1

<sup>16</sup> PERSKI, *Beyond the Edges*, 58.

<sup>17</sup> SOLLA, *La vita sghemba*, 29-35.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 40.

classica dell'evento straordinario: amore e morte divengono così «l'elementare» che si sottrae agli sguardi»<sup>19</sup>.

In *Ariel*, un momento cruciale, ossia l'uccisione del compagno di avventure del protagonista, Mikkonen (Matti Pellonpää), da parte dei falsari è sottratto agli occhi dello spettatore. La camera mostra l'omicida che si avventa col coltello sulla vittima per poi staccare e passare al primo piano della mano di quest'ultimo che, abbandonata dalla forza vitale, allenta la presa sulle banconote. In *Ombre del Paradiso*, storia d'amore tra la cassiera Ilona (Kati Outinen) e il camionista Nikander (Matti Pellonpää), secondo uno schema che ribalta la narrazione tipicamente enfatica del cinema classico<sup>20</sup>, il bacio tra i protagonisti rimane nel fuori campo, sostituito da un'allusiva metonimia<sup>21</sup>: il primo piano della mano di lei che stringe una sigaretta fumante (figg. 2 e 3).



Fig. 2

<sup>19</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>20</sup> Perski contrappone all'ellissi di Kaurismäki il crescendo che caratterizza «l'apoteosi» esemplare del bacio hitchcockiano in *Vertigo* (1958), sottolineata dal movimento circolare di camera attorno alla coppia. Vd. PERSKI, *Beyond the Edges*, 65 (traduzione mia).

<sup>21</sup> T. AUSTIN, *Introduzione a The Films of Aki Kaurismäki*, 4.





Fig. 3

In questi casi, l'intenzione di Kaurismäki potrebbe costituire un tentativo di preservare l'aura dell'evento sottraendolo totalmente all'immagine e affidandolo all'immaginazione dello spettatore. Ponendo l'evento «oltre i confini dell'inquadratura» anziché al centro, e quindi negandone la visibilità, il fuori campo kaurismäkiano non diminuirebbe la sua rilevanza, ma anzi ne accrescerebbe la carica significativa<sup>22</sup>.

Tuttavia, anche qui Kaurismäki si misura col problema della violenza dell'immagine. Come scrive Nancy, «esiste una violenza dell'immagine che può esistere anche in un'immagine estremamente dolce, inoffensiva, come l'immagine di un bacio in un film d'amore; un primissimo piano, per esempio, io credo sia sempre violento»<sup>23</sup>. La violenza risiederebbe infatti non nel contenuto dell'immagine, bensì nel pericolo di una sua *saturazione* che si tradurrebbe «nella volontà di una rappresentazione senza resti, senza scarti, senza linee di fuga»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> PERSKI, *Beyond the Edges*, 67.

<sup>23</sup> NANCY, *Abbas Kiarostami*, 99.

<sup>24</sup> Id., *Tre saggi*, 76.



*La guerra al margine?*

Il processo di *rarefazione* che coinvolge l'immagine in Kaurismäki si radicalizza necessariamente nella rappresentazione dell'evento guerra. Quale forma assume la guerra nei suoi film? Che rappresentazione può o non può dare della guerra questo cinema?

Mettendo in luce le dinamiche di interdipendenza di un mondo globalizzato, la guerra diviene l'eco che risuona anche da lontano, attraverso la voce dell'*altro* per eccellenza: il migrante, il richiedente asilo. È proprio la guerra a determinare nuove marginalità e soprattutto incontri tra queste marginalità, incontri che preludono a forme di comunità e di solidarietà inedite nel contesto sovranazionale dell'Unione Europea. È ciò che accade, ad esempio, in *Miracolo a Le Havre*, in cui il giovanissimo Idrissa (Blondin Miguel), profugo africano giunto in terra francese, trova sostegno e amicizia nella figura del lustrascarpe Marcel Marx (André Wilms).

D'altro canto, dei molteplici conflitti globali collocati sullo sfondo delle vite dei suoi personaggi marginali, Kaurismäki rinuncia a dare una narrazione diretta: la rappresentazione della guerra nel suo cinema è quindi spesso relegata al racconto diegetico di altri media. Nel già menzionato *L'altro volto della speranza*, immagini del conflitto in Siria scorrono alla televisione davanti agli occhi di Khaled, che dai luoghi di quel conflitto è scappato. Anche ne *La fiammiferia* il massacro di piazza Tienanmen è affidato alla cronaca televisiva il cui racconto prosegue in sottofondo mentre Iris, la protagonista, prepara la cena.

In *Foglie al vento* (2023), ad oggi ultimo film del regista finlandese, quest'approccio intermediale si radicalizza nel ricorso a un *medium caldo* in cui l'immagine scompare. La scelta di affidare il racconto del conflitto in Ucraina al fuori campo diegetico della cronaca radiofonica si configurerà come la messa in forma più audace di una resistenza quotidiana alla violenza della guerra, nel rifiuto di una sua rappresentazione realistica, totale, nell'estetizzazione e nell'epica cui spesso rischia di cedere anche il racconto di aperta denuncia.

*Foglie al vento* è il film in cui il fuori campo assume un ruolo decisivo in rapporto a una 'im-possibile' rappresentazione dell'attualità del conflitto. In quanto sintesi di molteplici elementi che convergono nel-

l'utilizzo anti-violento di un'immagine che si scontra col suo stesso silenzio, si può considerare il manifesto della poetica del regista. Si tratta, come ha ammesso lo stesso Kaurismäki, dell'esplicita prosecuzione della trilogia del proletariato, e pertanto di un felice ritorno alle storie degli ultimi che hanno caratterizzato i suoi lavori più noti. Da un lato, si pone la marginalità di figure come Ansa (Alma Pöysti) e Holappa (Jussi Vatanen), nella dignità statuaria che abbraccia tutti gli 'abietti' kaurismakiani<sup>25</sup>, al centro di un'inquadratura che si caratterizza per la perfezione tipicamente classica del suo equilibrio compositivo (fig. 4). Dall'altro, alla *marginalità* di questi abietti si contrappone la grandezza pur invisibile di una minaccia bellica che incombe e li circonda, spostata nella virtualità anch'essa *marginale* del fuori campo, attraverso la soluzione della voce alla radio che annuncia quotidianamente le notizie del conflitto in Ucraina (fig. 5). La storia d'amore tra una giovane cas-



Fig. 4

<sup>25</sup> A questo proposito Rascaroli individua un'interessante affinità tra l'attenzione al volto degli abietti nell'inquadratura statica di Kaurismäki e il registro dell'icona sacra che caratterizza la raffigurazione del sottoproletariato nei primi piani di Pasolini. Vd. L. RASCAROLI, *Becoming Minor in a Sustainable Europe: The Contemporary European Art Film*, «Screen», 54, 3 (2013), 329.



Fig. 5

siera e un operaio alcolizzato, che faticano a ricongiungersi dopo un insolito incontro, non è qui il pretesto per confezionare un'opera che si scrolli dalla responsabilità di prendere in carico l'urgenza attuale della guerra e della violenza dell'immagine. Né elude la gravità della minaccia bellica e il peso che questa minaccia assume nelle vite dei *senza nome*. Il conflitto che Kaurismäki non mostra non è per questo meno innocuo: il suo cinema è a tutti gli effetti *diserzione* da una guerra che nelle dinamiche del mondo globalizzato non è più possibile circoscrivere in un luogo preciso e, pertanto, elude ogni possibilità di rappresentazione diretta. Nello spazio *virtuale* del fuori campo la guerra si configura come *possibilità* sempre a venire che minaccia il futuro dei protagonisti, per quanto questi possano trovarsi lontani dalle sue bombe.

Come disertare una guerra che si dissemina ormai dappertutto? Come abbandonare il campo di battaglia se questo non ha più confini circoscritti? Come dare forma nel cinema a una guerra per cui le stesse definizioni di fronte e campo di battaglia si rivelano ormai obsolete? Come dare forma all'informe? Un tentativo di risposta a questi interrogativi è dare voce alla guerra nell'intangibilità del sonoro, aprirle uno spazio nel fuori campo, spazio che è tale solo in un senso problematico. Il conflitto tra immagine e violenza si giocherà allora *entro* l'immagine stessa attraverso la dialettica campo/fuori campo, silenzio/rumore. Nel

rumore della voce alla radio, le cui notizie sulla guerra in Ucraina scandiscono le giornate di Ansa e Holappa, si condensa il frastuono della violenza delle immagini e delle immagini di violenza che caratterizzano gli ambienti medialti in cui è immersa la nostra esistenza quotidiana. A opporsi a questo frastuono vi è il silenzio costitutivo di un'inquadratura povera come quella del cinema di Kaurismäki, che si interseca a sua volta col silenzio gestuale dei suoi protagonisti, figure marginali che rappresentano nuove forme di soggettività resistenti al paradigma del personaggio-eroe dell'immagine-azione in cui spesso si sostanzia un'epica della guerra.

Ricorrendo al fuori campo, non è pertanto la guerra ad essere relegata al margine, piuttosto è l'immagine di Kaurismäki, 'piccola', 'povera', *residuale* e *resistente* come i suoi personaggi, ad abbandonare la guerra nel grande spazio impalpabile e pervasivo della voce disturbante della radio e a scegliere volutamente di collocarsi *al margine* della guerra stessa per raccontarla alludendovi soltanto, in quello che è a tutti gli effetti non un cinema di evasione, ma un atto di *diserzione* poetica.

Se in *Foglie al vento* l'evento nelle sue diverse forme – l'appuntamento mancato, l'attesa degli innamorati alla finestra, le guerre e le crisi globali – rimane nel fuori campo, quale posto allora sarà riservato



Fig. 6

in questo cinema alla speranza, la virtù che *resta* sul fondo del vaso di Pandora?

Se come pensa Benjamin nel suo saggio sulle *Affinità Elettive* (1922), «è indicata nell'attitudine ad allontanarsi e a scomparire, la beatitudine»<sup>26</sup>, nell'ultima scena di ispirazione chapliniana, Ansa e Holappa, proprio come i personaggi di una fiaba, abbandonando l'inquadratura, si allontanano dal nostro sguardo diretti verso un punto di fuga lontano che ci è dato solo immaginare (fig. 6). Dove si dirigono dunque queste *figure del margine*, queste foglie al vento dell'universo poetico kaurismäkiano?

<sup>26</sup> W. BENJAMIN, *Affinità Elettive*, in ID., *Opera Completa, I. Scritti 1906-1922*, Torino 2008, 563.

Il presente saggio intende considerare il silenzio dell'immagine di Kaurismäki in netto contrasto con l'attuale panorama mediatico, caratterizzato da una stratificazione sempre più densa di narrazioni visive e da un'anestesia senza precedenti nei confronti della violenza del visivo, anche alla luce del rifiuto di una rappresentazione diretta della guerra. L'intenzione è quella di definire il cinema di Kaurismäki come una 'poetica del margine' che si esprime sia nell'uso di 'figure del margine' (personaggi collocati ai livelli più bassi della gerarchia economico-sociale), sia nella peculiare funzione narrativa del fuori campo come spazio 'oltre il margine' dell'inquadratura, nel quale viene spostato l'evento significativo, in particolare la guerra. L'obiettivo è far sì che il silenzio gestuale di queste figure del margine, intese come nuove forme di soggettività resistenti al paradigma dell'immagine-azione, e il silenzio dell'immagine convergano in una poetica della sottrazione che può essere considerata soprattutto come sottrazione dalla violenza.

*This essay means to regard the silence of Kaurismäki's image in clear opposition with the current media scenario, characterised by an increasingly dense stratification of visual narratives and an unprecedented anesthetisation to the violence of the visual, also in light of a refusal of a direct representation of war. We want to describe Kaurismäki's cinema as 'poetics of margin' which expresses itself in the use of 'figures from the margin' (characters located at the bottom of the economic-social hierarchy) and in the peculiar narrative function of the off-screen as the space 'beyond the margin' of the frame, in which the significant event is moved, especially the war. The aim is to make the gestural silence of those figures of the margin, as new forms of subjectivity resistant to the paradigm of the image-action, and the silence of the image converge in poetics of subtraction which can be considered above all a subtraction from violence.*

Articolo presentato nel giugno 2026. Pubblicato online a luglio 2026.

© 2026 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia

Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative

Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0

Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno XI, 1 - 2026

DOI: 10.13129/2499-8923/2026/1/5556