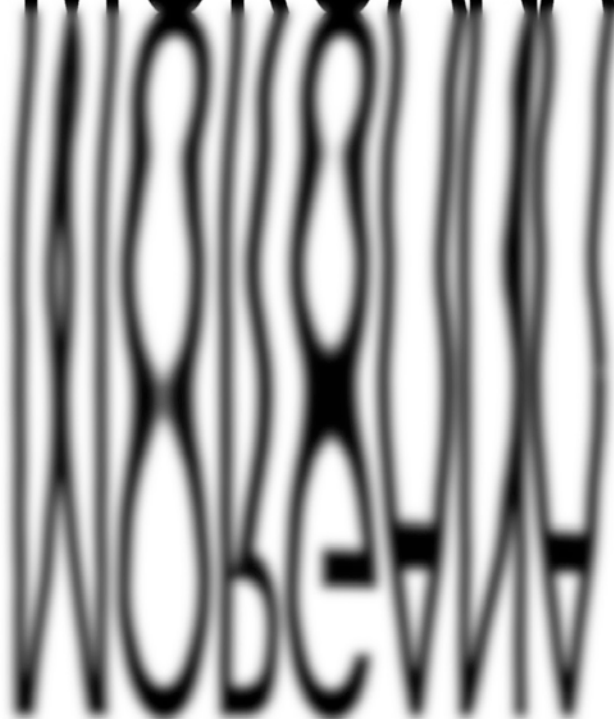


FATA

MORGANA



FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour, Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa, Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Annette Kuhn, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Alessia Cervini, Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Francesco Ceraolo, Massimiliano Coviello, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello, Emiliano Morreale, Antonella Moscati, Ivelise Perniola, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (resp.), Simona Busni

Segreteria di redazione Raffaello Alberti, Andreina Campagna, Giovanni Festa, Greta Himmelspach, Caterina Martino, Clio Nicastro, Antonietta Petrelli, Annunziata Procida, Antonio Russo

Progetto grafico Bruno La Vergata

Webmaster Alessandra Fucilla

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

DAMS, Università della Calabria
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@yahoo.it
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrinieditore.it
Sito internet www.pellegrinieditore.com

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 35,00; estero € 47,00; un numero € 15,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrinieditore.com

SOMMARIO

PAS UNE IMAGE JUSTE

- 9 **Francesco Casetti**
La questione del dispositivo
- 39 **Roberto De Gaetano**
Un sentimento scettico del mondo
- 55 **Massimo Donà**
Cinema e menzogna. Cos'è il cinema?
- 69 **Ruggero Eugeni**
Il cinema, la stanchezza del ricordo
- 77 **Vittorio Gallese e Michele Guerra**
Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film
- 93 **Paolo Jedlowski**
Per favore, riavvolgi
- 105 **Annette Kuhn**
La memoria del cinema e il suo futuro
- 117 **Antonio Somaini**
*«L'oggetto attualmente più importante dell'estetica».
Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*
- 147 **Salvatore Tedesco**
L'arte di Orfeo, l'arte di Euridice

JUSTE UNE IMAGE

- 156 **Gianni Amelio**
Ladri di biciclette
- 158 **Marco Bellocchio**
L'Atalante
- 160 **Bernardo Bertolucci**
Il piacere
- 162 **Julio Bressane**
Ecce Film
- 164 **Pedro Costa**
Luci della città

- 166 **Atom Egoyan**
Questa è la mia vita
- 168 **Victor Erice**
Nanuk l'eschimese, Giglio infranto
- 170 **Abel Ferrara**
Ultimo tango a Parigi
- 172 **Alexey German Jr.**
La dolce vita
- 174 **Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi**
Au hazard Balthazar
- 176 **Amos Gitai**
Tzili
- 178 **Werner Herzog**
Follie d'inverno
- 180 **Otar Ioseliani**
L'Atalante
- 182 **Ermanno Olmi**
Paisà
- 184 **Franco Maresco**
L'uomo che uccise Liberty Valance
- 186 **Mario Martone**
La luna
- 188 **Amir Naderi**
I racconti della luna pallida d'agosto
- 190 **Edgar Reitz**
L'albero degli zoccoli
- 192 **Volker Schlöndorff**
Vivere
- 194 **Jean-Marie Straub**
Il monello
- 196 **Tsukamoto Shin'ya**
Seishun no Satetsu
- 198 **Paul Vecchiali**
Cronaca familiare

Numero 20 di “Fata Morgana” (di fatto ventunesimo fascicolo, essendoci stato un numero 0), numero speciale, numero su *Cinema*, a cui partecipano anche molti cineasti. Questi ultimi hanno scelto, o disegnato, l’immagine di un film rappresentativo della loro idea di cinema, associandola ad un breve testo, talvolta poche parole. Numero a cui partecipano studiosi di prestigio, alcuni dei quali accompagnano la rivista fin dalla sua nascita.

Numero che esula dalla normale articolazione della rivista, con un indice solo ritmato dal godardiano: *Pas une image juste, juste une image*.

I discorsi e le immagini, giusti o meno essi siano, comunque necessari (così crediamo). Aprire un campo nuovo di discorsività sul cinema, secondo quella *specificità non specifica* che è l’idea propria di un pensiero sul cinema che esclude la dicotomia irrisolvibile fra specialisti e non specialisti: è ciò che in questi anni (siamo nati nel 2006) abbiamo provato a fare con importanti riconoscimenti.

Questo campo nuovo è in primo luogo un campo aperto. Hanno scritto e partecipato alla rivista centinaia di studiosi, cineasti ed artisti che si sono misurati, e hanno misurato un territorio modulabile, aperto dalle immagini e dai concetti, dal sensibile e dal noetico; senza alcuna tutela disciplinare, se non quella di concepire il cinema come una forma di vita, e dunque come una pratica, una sensibilità, una credenza, un pensiero.

“ pas une
image
juste

La questione del dispositivo

Francesco Casetti

A Raymond Bellour

La scomparsa del buio

Iniziazione alle delizie del cinema è uno straordinario testo di Antonello Gerbi del 1926¹. L'esperienza cinematografica è descritta in tutti i suoi aspetti, con molti richiami colti e insieme con grande ironia. Tra gli elementi che entrano in gioco, c'è il buio. Lo incontriamo già nelle prime righe del saggio, quando Gerbi segue lo spettatore che paga il biglietto, attraversa il foyer e si avvicina alla portiera di velluto per entrare in sala.

Discreto e pronto, [il custode] dischiude le fauci delle tenebre sul sopraggiunto; e le dischiude pochino pochino non saprei se per il timore che la luce esterna turbi e ferisca il sacro buio, o che l'oscurità raccolta nella sala, trovato quello spiraglio, dilaghi nell'antisala, impedisca un attento controllo dei biglietti, si riversi nella via e in breve sommerga tutta la città².

Dunque il “sacro buio” non è una cancellazione del giorno, non è una privazione della luce naturale. Al contrario, è uno stato che caratterizza positivamente la sala; è la qualità propria di un ambiente che si oppone, nero contro bianco, all'universo in cui solitamente viviamo.

Il buio ritorna poco più avanti, quando Gerbi descrive il pubblico raccolto

¹ A. Gerbi, *Iniziazione alle delizie del cinema*, in “Il Convegno”, n. 11-12 (1926), pp. 836-848.

² *Ivi*, p. 837.

davanti allo schermo. «Gli spettatori, soppressi dalle tenebre, senza luce dentro, opachi, lividi e pesanti, privi di uno spazio attorno e di un chiaro sfondo dietro, se ne stanno lì zitti e buoni, uno accanto all'altro, uno come l'altro»³. L'oscurità crea una condizione di sospensione: l'ambiente perde di spessore, e diventa un contenitore indistinto; gli individui perdono coscienza di sé, ed entrano in una sorta di stato ipnotico. Ma è proprio questa sospensione che permette agli spettatori di far corpo tra loro, fino a creare una piccola comunità, e insieme di far corpo con quanto stanno vedendo, immergendosi nelle vicende raccontate sullo schermo.

Infine il buio è evocato da Gerbi a proposito del mondo che prende vita sullo schermo. Questo mondo possiede una luminosità che sembra provenire dall'ambiente stesso della proiezione: «Pompata rapidamente dalla sala dov'era diffusa, e subito lanciata con ritmi d'onde veloci dal finestrino dell'operatore sul finestrone della tela, [la luce] si trasforma in luce d'apoteosi»⁴. C'è dunque una sorta di circolarità tra sala e schermo: se la prima è buia, è perché letteralmente regala quel poco di chiarore che possiede al secondo; in cambio, esso consente a una nuova realtà di sbocciare in tutto il suo splendore.

Fin qui Antonello Gerbi. Ma ritroviamo il tema del buio anche in altri numerosi contributi sul cinema, fin dai primi tempi. Jules Romains associa il buio allo statuto di sognatore tipico di chi segue un film⁵. Giovanni Papini parla di «wagneriana oscurità della sala» che impedisce ogni distrazione e rafforza il ruolo della vista⁶. Walter Serner parla di «dolcezza» del buio, in contrasto con la ferocia di quanto è spesso rappresentato sullo schermo (e al nostro stesso desiderio di vedere l'orrore)⁷. Emilio Scaglione ricorda che l'oscurità consente agli spettatori di avvicinare i loro corpi e trasforma la sala in un luogo di intimità⁸. È lungo questa linea che Roland Barthes, nel suo famoso testo *Uscendo dal cinema*, scritto in una fase in cui il cinema già

³ *Ivi*, p. 838.

⁴ *Ivi*, p. 840.

⁵ J. Romains, *La foule au cinématographe*, in Id., *Les Puissances de Paris*, Eugène Figuière, Paris 1911, pp. 118-20.

⁶ G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in "La Stampa", 18 maggio 1907, pp. 1-2.

⁷ W. Serner, *Kino und Schaulust*, in *Kino-Debatte*, a cura di A. Kaes, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munchen 1978, pp. 53-58.

⁸ «Il cinematografo, dimostrando alle donne che si può rimanere al buio a pochi centimetri da uomini non consanguinei, senza per questo dover svenire di paura, contribuisce all'educazione morale in provincia, irrobustisce la coscienza dei propri doveri, tempera i caratteri. Il buio cinematografico è uno scacco matto continuo dato alla gelosia», E. Scaglione, *Il cinematografo in provincia*, in "L'Arte Muta", n. 6-7 (1916-1917), pp. 14-16.

comincia ad affrontare le radicali trasformazioni che oggi lo caratterizzano, ci potrà parlare della qualità erotica del buio delle sale, della particolare atmosfera che esso crea, del piacere di immergersi – eguale e opposto al piacere di proiettarsi idealmente sullo schermo⁹.

Il buio insomma appare come un elemento essenziale dell'esperienza del cinema. In particolare, interviene in tre ambiti che ne costituiscono altrettanti assi portanti (e attorno a cui possiamo raccogliere molta della riflessione teorica classica). È ciò che sottolinea la separatezza del luogo di proiezione rispetto agli ambienti quotidiani; è ciò che consente allo spettatore di farsi pubblico e di immergersi nella storia raccontata; ed è ciò che alimenta la possibilità che l'immagine proiettata diventi un vero e proprio mondo.

Ebbene, se c'è un elemento che colpisce, nella rilocalizzazione del cinema verso nuovi ambienti e nuovi dispositivi, è la crescente assenza del buio¹⁰. La visione avviene sempre più spesso in piena luce: sui mezzi di trasporto, nelle piazze, persino a casa, quando ci apprestiamo a seguire delle immagini in movimento (e dei suoni) sul nostro computer, o sul tablet, o alla televisione, non ci preoccupiamo troppo che l'ambiente sia oscurato.

Non si tratta di un dettaglio, ma semmai di un sintomo. In realtà l'esperienza rilocalizzata è intrinsecamente imperfetta rispetto al suo modello, e sa di esserlo. Lo vediamo bene se pensiamo ai tre assi portanti di cui dicevo prima. Non siamo più vincolati a un ambiente chiuso; al contrario, i luoghi della visione sono spesso aperti, esposti, senza soglia. Le immagini filmiche non pretendono più di costruire un mondo: al contrario, ciò che arriva sui nostri schermi è un materiale spesso incerto, composito, di diversa natura e dotato di finalità differenti. Infine, non è più scontato trovare un pubblico immerso in una visione; al contrario, seguire un film è un atto sempre più solitario e superficiale. Scherzando un po', possiamo allora ben dire che la scomparsa del buio rischia di essere il segnale della fine dell'esperienza stessa di cinema.

In realtà, in queste situazioni imperfette, lo spettatore spesso reagisce. Ecco infatti che quando si trova in un ambiente aperto cerca anche di isolarsi rispetto a quanto lo circonda: crea delle barriere (indossando delle cuffie, focalizzando l'attenzione sullo schermo) fino a costruirsi una bolla personale entro cui rifugiarsi. Ecco ancora che quando si trova di fronte a una molteplicità di materiali, prova a selezionare quelli più propriamente filmici, e

⁹ R. Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Id., *Sul cinema*, tr. it., Il Melangolo, Genova 1994, pp. 145-150.

¹⁰ Gabriele Pedullà ha scritto un volume sull'uscita del cinema dalla sala buia, il cui titolo è, sintomaticamente, *In piena luce*, Bompiani, Milano 2008.

si sintonizza solo con essi. Ecco infine che mentre guarda qualcosa da solo crea attorno a sé un pubblico, magari andando in rete e dialogando con altri spettatori. Ciò che allora abbiamo è una serie di *strategie di riparazione* che cercano di porre un rimedio alla perdita di alcuni caratteri tradizionali della visione cinematografica.

Ma come si può “riparare” una situazione, quando i “pezzi” che la compongono non corrispondono più a quelli di una volta? La domanda ci porta al cuore del problema. E la risposta passa attraverso un profondo ripensamento della nozione di dispositivo cinematografico. Esso è stato visto, e molti continuano a vederlo, come una struttura precostituita, chiusa, vincolante; per avere una vera esperienza di cinema, bisogna essere in una sala buia, davanti ad un grande schermo, con un proiettore e una pellicola; ogni cambiamento degli elementi in gioco, porta a un diverso tipo di esperienza. Contro questa idea di dispositivo, tende oggi a emergere una visione diversa: ciò che abbiamo è piuttosto un complesso di elementi eterogenei, alcuni dei quali provengono addirittura da altri dispositivi, e che si aggregano e assumono una particolare configurazione di volta in volta; non è dunque la “macchina” che determina l’esperienza di cinema, ma è l’esperienza di cinema – il suo bisogno, il suo ricordo, la sua pervasività – a poter riconfigurare la “macchina”.

Questa seconda idea di dispositivo, che richiama più il concetto di *assemblage* che quello di *apparato*, apre un orizzonte nuovo. Anche nelle situazioni più controverse, il cinema può letteralmente re-instaurarsi come cinema. Anche quando si riloca, esso può ricostituire le condizioni di base perché l’esperienza che lo contraddistingue possa continuare. Fino a fornire, pur lontano dalla sala buia, nuove occasioni di re-incantamento.

Strategie di riparazione

Sofferamoci un attimo su quelle che abbiamo chiamato *strategie di riparazione*. Non c’è dubbio che in molte delle nuove situazioni di visione lo spettatore cerchi di minimizzare le differenze con il modello canonico, e si costruisca un’esperienza il più possibile “cinematografica”. La cosa si realizza persino nel caso di uso di dispositivi mobili.

Apparentemente, la visione individuale e in mobilità è l’esatto contrario della visione collettiva e immobile che il cinema ha adottato fin dalla sua nascita. L’avvento del cinema infatti ha disegnato un fronte netto: da un lato gli spettacoli basati su immagini fisse e spettatore libero di muoversi nello spazio secondo un percorso individuale, come nel Panorama, ma anche come nel Museo; dall’altro gli spettacoli basati su immagini mobili (o

semi-mobili) e spettatori fissi, raccolti in un pubblico davanti allo schermo, come nel teatro e nella Lanterna Magica. Il cinema, occupando il secondo fronte, ha inevitabilmente caratterizzato come non-cinematografico il primo.

Tuttavia oggi, nell'ambito dei nuovi media, sembrano emergere almeno tre possibilità che rendono questa contrapposizione meno radicale¹¹. La prima riguarda lo spazio in cui lo spettatore è collocato. Chi sta usando un dispositivo mobile per vedere dei materiali cinematografici o dei video, di solito si trova in mezzo ad ambienti che tendono a distrarlo. Pensiamo al *commuter* che vede un film sul suo laptop, o al passante che dà un'occhiata a un video sul suo smartphone, o all'impiegato che nella pausa di lavoro guarda del materiale sul suo tablet: qui la visione è sottoposta a infinite altre sollecitazioni. Ciò non impedisce tuttavia di staccarsi dal contesto circostante e immergersi meglio in quanto si sta vedendo. Un aiuto può venire dal fatto che il dispositivo sia dotato di uno schermo di discreta ampiezza, offra delle immagini ad alta definizione, o sia corredato da cuffie. Ma il vero elemento decisivo è che l'utente arrivi a costruirsi una vera e propria *bolla* nella quale rifugiarsi e trovare uno spazio personale di manovra¹². Questa bolla ha delle pareti assai fragili, che si possono infrangere a ogni istante. La privacy che assicura è del tutto precaria, visto che l'utente continua a essere esposto agli sguardi di chiunque gli passa accanto. Tuttavia questa bolla offre anche una sorta di riparo. Quando mi rintano in essa, abolisco ciò che mi circonda, e ricreo un senso d'intimità¹³. Grazie a essa, come è stato notato, allestisco «una casa mobile»¹⁴, una «casa lontano da casa»¹⁵, che posso sempre portare con me, e in cui ritrovo una dimensione di familiarità anche all'interno di

¹¹ Molte delle osservazioni che seguono si appoggiano a una ricerca etnografica che ho condotto in Italia nel primo semestre del 2010 assieme a Sara Sampietro, e che aveva come oggetto il consumo di materiali cinematografici sull'iPhone. I risultati sono stati pubblicati in F. Casetti, S. Sampietro, *With Eyes, With Hands: The Relocation of Cinema into the iPhone*, in *Moving Data. The iPhone and the Future of Media*, a cura di P. Snickars, P. Vonderau, Columbia University Press, New York 2012, pp. 19-32.

¹² Sulle "bolle", e più in generale sulle "sfere", si veda l'ampia ricerca di P. Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, tr. it., Meltemi, Roma 2009.

¹³ Uno dei soggetti della ricerca etnografica parla di «Mettersi in un angolino sul treno con le cuffie, così si è un po' protetti!». Un altro afferma: «Guardare i film in treno è anche un modo per far passare il tempo, se no fissi il finestrino per ore e ti annoi». Cfr. F. Casetti, S. Sampietro, *With Eyes, With Hands*, cit., p. 24.

¹⁴ M. Bull, *To Each Their Own Bubble. Mobile Spaces of Sound in the City*, in *Media/Space: Place, Scale and Culture in a Media Age*, a cura di N. Couldry, A. McCarthy, Routledge, London 2003, p. 285.

¹⁵ *Ivi*, p. 283.

uno spazio estraneo e spesso inospitale¹⁶. Questa “casa mobile” assomiglia in qualche modo non solo al salotto in cui ho il mio *home theatre*, ma anche alla sala buia del cinema. Lo ripeto: non ha muri, ma pareti immaginarie. Non è un vero recesso, ma un rifugio provvisorio. Però mi ospita e in questo modo mi aiuta a fare meglio quello che voglio fare – compresa la visione di un video o di un film. Metaforicamente, mi consente di arrestarmi, di sedermi, di raccogliermi. Del resto, anche nella sala buia spesso ho bisogno di costruirmi una bolla. Anche lì spesso sono circondato da elementi che mi possono disturbare: dei vicini vocianti, il venditore di coca-cola, la puzza del pop corn. La poltrona in cui sono rintanato e il soprattutto il buio mi aiutano in modo decisivo a isolarmi dal resto e a proiettarmi su quanto sto vedendo. Ma spesso devo fare uno sforzo supplementare per raggiungere la concentrazione¹⁷. La bolla che mi costruisco in ambienti aperti, per quanto del tutto precaria, e per quanto basata su uno sforzo mentale, riproduce gli stessi processi che vengono attivati negli ambienti più protetti. È grazie a essa che mi rimetto a tu per tu con l’oggetto della mia visione.

La seconda possibilità che i nuovi media ci offrono riguarda lo statuto dello spettatore. L’utente di un dispositivo mobile può trovare una certa intimità con quanto sta vedendo, ma in apparenza ha maggior difficoltà a far corpo con un pubblico. La bolla in cui si rifugia può essere condivisa da qualcuno che si siede accanto a lui e si fa partecipe della sua visione¹⁸, ma non può mai allargarsi oltre un certo limite. Tuttavia ci sono altri strumenti per far sì che una visione tendenzialmente individuale possa assumere un carattere più collettivo. Essi sono legati al fatto che i nuovi dispositivi funzionano come piattaforme mediali, e cioè come strumenti che aggregano più funzioni e più servizi. Di qui la possibilità di vedere un film o un video, ma anche di restare in contatto con altri individui che fanno la stessa cosa. Penso in particolare al mio laptop: posso seguire in streaming qualcosa che

¹⁶ Su questo tema cfr. D. Morley, *What’s “home” got to do with it? Contradictory Dynamics in the Domestication of Technology and the Dislocation of Domesticity*, in “European Journal of Cultural Studies”, n. 6 (2003); B. Scifo, *Culture Mobili. Ricerche sull’adozione giovanile della telefonia*, Vita e Pensiero, Milano 2005; G. Mascheroni, *Le comunità viaggianti. Società reticolare e mobile dei viaggiatori indipendenti*, Franco Angeli, Milano 2007.

¹⁷ Il percorso dello spettatore, dall’esposizione agli altri quando la luce è ancora accesa, al progressivo concentrarsi sul mondo narrato, è ben descritto da E. Feldmann, *Considérations sur la situation du spectateur au cinéma*, in “Revue Internationale de Filmologie”, n. 26 (1956), pp. 83-97.

¹⁸ Una glossa dalla ricerca etnografica: «Volendo puoi anche vedere in due, basta concentrarsi sullo schermo e stare vicini [...] io con le mie amiche ci siamo viste un sacco di cose», F. Casetti, S. Sampietro, *With Eyes, With Hands*, cit., p. 28.

voglio vedere e nello stesso tempo posso partecipare a un social network che ha quel qualcosa come oggetto di discussione. Vedo, e parlo di quello che vedo con qualcuno, che perciò diventa idealmente mio vicino di poltrona. Un sito come *Constellation TV*¹⁹, attivo per poco più di un anno tra il 2010 e il 2012, mirava proprio a offrire un servizio di questo tipo. Il suo modello era quello dei cineclub, o dei cineforum: l'utente pagava un *fee* per vedere un film di qualità a un'ora e in un giorno precisi; durante la proiezione, poteva anche rivolgere delle domande a un esperto, in generale un regista, un critico o un professore di cinema; al termine, poteva dialogare con altri spettatori che avevano visto il film. Per quanto di corta durata, l'esperimento è del tutto sintomatico della necessità di offrire agli spettatori non solo un oggetto da esperire, ma anche un contesto umano in cui farlo. Il cinema è sempre stato associato a un pubblico: il nuovo contesto mediale consente di costruire dei *pubblici immaginati* anche quando lo spettatore si ritrova da solo di fronte al display di un computer o di un tablet.

La terza possibilità riguarda l'oggetto della visione. Ci muoviamo in un ambiente saturo di immagini di tutti i tipi. E usiamo strumenti che ci permettono di catturare queste immagini senza alcuna distinzione interna. Qualcuno potrebbe dire che lo spettatore cinematografico ha sempre avuto a che fare con programmi compositi: dal nickelodeon alla sala popolare degli anni '50, al lungometraggio di finzione si è sempre associato un documentario, un cinegiornale, della pubblicità, ecc. Oggi tuttavia la situazione presenta una maggior radicalità: il cinema è solo una piccola parte del flusso continuo di immagini e suoni che ci raggiunge dai tanti schermi a cui siamo esposti; e questi schermi solo raramente si presentano come schermi cinematografici. Come allora essere sicuri di vedere del cinema, quando non si è più in una sala buia? La risposta sta nel particolare percorso che esso fa per arrivare ai nuovi punti di distribuzione, compresi i device mobili. Sul mio telefonino posso ricevere di tutto: ma se mi rivolgo a Netflix o Hulu, o se vado alla ricerca di video su siti come *Comingsoon*, o se acquisisco contenuti tramite store come iTunes, e persino se seleziono quanto voglio vedere grazie a YouTube, ecco che il materiale che ricevo ha per così dire la garanzia d'appartenere all'universo cinematografico. Il cinema mi arriva attraverso la mediazione di qualcun altro: ma mi arriva conservando la sua identità. Il percorso che esso fa è più lungo che nel caso della distribuzione in sala: prevede *due passi* anziché uno. Ma è un percorso di garanzia.

Dunque se è ben vero che i nuovi contesti di visione sono lontani dall'esperienza classica di cinema – e l'assenza di buio sintetizza bene questa

¹⁹ www.constellation.tv, ultimo accesso agosto 2012.

lontananza – è anche vero che possiamo “riparare” la situazione. Persino la visione in mobilità può riavvicinarsi al modello canonico. Le tre possibilità che abbiamo brevemente rammentato giocano un ruolo fondamentale: grazie alla costruzione di una *bolla esistenziale* possiamo sentirci come in uno spazio protetto, anche se siamo all’aperto; grazie alla presenza di un *pubblico immaginato* possiamo tornare a far corpo con una comunità, anche se siamo impegnati in una visione individuale; e grazie a un *percorso a due passi* possiamo continuare a godere dei grandi mondi che il cinema sa costruire, anche in mezzo al caos dei materiali disponibili.

Certo, le differenze rimangono, e pesano. L’ambiente aperto accentua le possibilità di distrazione, portando verso forme di fruizione, come la fruizione epidermica e quella multifocalizzata – ben analizzate da Mariagrazia Fanchi²⁰ – in cui lo spettatore è pronto a abbandonare quanto sta vedendo a favore di qualcosa d’altro. L’assenza di un pubblico reale e l’indeterminatezza del materiale a disposizione favoriscono – come ha sottolineato Lucilla Albano²¹ – un’«ipertrofia del narcisismo» e un’«instabilità del desiderio» che mettono in scacco lo spettatore: costui non sa cosa vuole, e finisce con il volere tutto. Infine, mescolato a dell’altro materiale, il film tende a prestarsi ad altri usi – in qualche modo si de-cinematografizza. Ma per quanto le diversità permangano, e spingano verso un’esperienza alternativa, noi proviamo a metterci nella condizione che è stata quella dello spettatore classico.

Il cinema incontra nuovi ambienti, e si confronta con nuove condizioni: ma non ci abbandona. Semplicemente, anche grazie a noi, si *riloca*.

La questione del dispositivo

Questa persistenza del cinema porta tuttavia alla luce una questione cruciale. Come è possibile emendare la situazione, fino a riportarla a quello

²⁰ M. Fanchi, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005, distingue tra fruizione *epidermica*, fruizione *multifocalizzata*, e una fruizione *intima*. La prima è caratterizzata da uno «sguardo mobile e insieme disattento, annoiato, volubile» (p. 41). La fruizione *multifocalizzata* consiste invece in «uno sguardo attento, ma insieme disperso, che non si concentra su un unico oggetto, ma che destina in modo equanime la propria attenzione su più elementi» (p. 43). Qui l’atto di visione si intreccia con altre svariate attività (chiacchierare con le persone accanto a sé, monitorare lo spazio circostante). Infine la fruizione *intima* è «un’esperienza centrata sullo schermo, caratterizzata da un rapporto esclusivo con il testo» (p. 39). F. Casetti, S. Sampietro, in *With Eyes, With Hands*, cit., hanno verificato l’esistenza di queste tre forme di fruizione nella visione in mobilità.

²¹ L. Albano, *Cinema and Psychoanalysis: Accross the Dispositif*, in “American Imago”, n. 2 (2013), in pubblicazione.

che essa non è? Come è possibile avere un'esperienza di cinema, anche là dove essa non potrebbe prendere piede?

Noi infatti tendiamo a pensare che le nostre esperienze dipendano dalle condizioni in cui ci troviamo. Ciò è particolarmente vero per i media: da McLuhan in poi è opinione corrente che i diversi mezzi di comunicazione, a seconda delle tecnologie usate, favoriscano diverse forme di percezione e di pensiero; ciascun mezzo attiva una particolare forma, e ciascun mezzo ci chiede di mettersi sul suo terreno²². Ciò significa che lontano da una sala buia, un proiettore, una pellicola e uno schermo, non si può avere una esperienza cinematografica. Fine della storia. Le strategie di riparazione sembrano invece suggerirci proprio l'inverso. Una forma di esperienza consolidata come quella cinematografica sarebbe in grado di agire sulle circostanze, fino a potersi affermare anche se queste ultime non sono tutte favorevoli. Il cinema resterebbe con noi, in modo ovviamente non completo, ma non per questo degradato. Qui la storia rimane aperta.

Ebbene, un modo di uscire dall'impasse è quello di riconsiderare il ruolo degli elementi di base con cui abbiamo a che fare. Si tratta insomma di ripensare la nozione di *dispositivo*. François Albera e Maria Tortajada hanno ben messo in luce come l'idea di dispositivo si riferisca storicamente ad almeno cinque aspetti: la presenza di una serie di componenti tecniche legate tra loro; la presenza di una macchina che tiene queste componenti assieme; il fatto che questa macchina possa includere in una unica situazione anche il suo utilizzatore; il fatto che questa macchina assegni a questo utilizzatore un ruolo preciso; e infine il fatto che essa lo assoggetti ad un ordine di comportamento ben definito²³. Ebbene, se nel pensare a questi aspetti noi assumiamo che le componenti di un dispositivo costituiscano un insieme compatto e stabile, se immaginiamo che questo insieme dia luogo a una e una sola forma di esperienza, irrealizzabile senza di esso, e se infine pensiamo che il soggetto non abbia alcuno spazio di manovra, arriviamo allora ad una e una sola conclusione: noi viviamo quello che la macchina vuole farci vivere, e abbiamo bisogno di questa macchina per viverlo. L'idea di dispositivo come *apparato*, che a partire dagli anni '70 ha largamente influenzato i film studies, è peraltro su questa posizione²⁴. Se invece consideriamo la base

²² «Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo», M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 2000, p. 55.

²³ F. Albera, M. Tortajada, *Le dispositif n'existe pas*, in *Ciné-dispositifs*, a cura di Id., L'Âge d'Homme, Lausanne 2011, pp. 13-38.

²⁴ Per la teoria dell'apparato, cfr. *The Cinematic Apparatus*, a cura di T. de Lauretis, S.

materiale come un complesso eterogeneo di elementi, che possono essere integrati, permutati, rifunzionalizzati – e se contemporaneamente pensiamo al soggetto come qualcosa che indubbiamente viene determinato dal meccanismo, ma che a sua volta, se non altro perché parte di questo meccanismo, può intervenire nel gioco – ecco che rendiamo il quadro assai più flessibile, e possiamo pensare che il cinema si ricrea anche in altri contesti, in altre circostanze. Qui l'esperienza non è direttamente determinata dalle condizioni di base; anzi, queste possono ristrutturarsi sulla base del tipo di esperienza che si pone come modello di riferimento. Il determinismo tecnologico lascia il posto a una dinamica a più vie.

Negli ultimi anni si è venuta facendo strada questa idea di dispositivo più flessibile e più aperta. Si tratta ora di metterla ulteriormente a fuoco.

Il dispositivo come apparato

Un piccolo flashback. Ritorniamo agli anni '70, e in particolare ai due testi di Jean-Louis Baudry che hanno dato avvio a quell'idea di dispositivo "rigido" su cui si è appoggiata nei due decenni successivi la "teoria dell'apparato". Nel primo saggio²⁵ Baudry utilizza il termine «appareil», con riferimento in particolare alla cinepresa e al proiettore; nel secondo²⁶ egli parla invece di «dispositif», con riferimento questa volta al proiettore, allo schermo e alla sala buia; ma nonostante la differenziazione terminologica, i due aspetti vengono considerati in una stessa ottica, e come parti di uno stesso meccanismo. Ora, cosa caratterizza questo meccanismo? Soprattutto il fatto di creare una serie di "effetti ideologici". Il primo consiste nell'occultamento del lavoro compiuto dalla cinepresa e dal proiettore. Se è vero che la cinepresa trascrive il reale in una serie di fotogrammi privi di luce e di movimento, e se è vero che il proiettore, reintroducendo luce e movimento, traduce questi stessi fotogrammi in un'immagine che ha sullo schermo lo stesso aspetto del reale, è anche vero che lo spettatore non è reso consapevole di questa doppia trasformazione; egli semplicemente gode della restituzione del mondo, vittima di un'allucinazione che gli fa prendere per una percezione diretta delle cose quella che è invece una semplice

Heath, MacMillan, London 1980, e *Narrative, Apparatus, Ideology*, a cura di P. Rosen, Columbia University Press, New York 1986.

²⁵ J.-L. Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in "Cinéthique", n. 7-8 (1970), pp. 1-8.

²⁶ Id., *Le Dispositif*, in "Communications", n. 23 (1975), pp. 56-72.

rappresentazione. Il secondo effetto ideologico consiste nella creazione di un soggetto – un soggetto trascendentale – in cui chi vede un film può immedesimarsi. La cinepresa riprende il modello della “camera oscura” quattrocentesca, e dunque propone uno spazio che nel punto di convergenza delle linee prospettiche suppone la presenza di un osservatore; in più, essa appare come disincarnata, pronta a muoversi dappertutto, e dunque dà a questo osservatore un senso di onnipotenza; infine essa carica immediatamente di significato quanto essa inquadra, e dunque fa dell’osservatore anche un interprete. Lo spettatore si identifica nell’occhio della cinepresa, acquista coscienza di sé e di quanto vede, ma anche si illude di essere la fonte del gioco. Il terzo effetto è quello di una regressione verso stati anteriori. Nella sala buia, di fronte allo schermo, lo spettatore è immobile e nello stesso tempo tutt’occhi, un po’ come il bambino davanti allo specchio descritto da Lacan, o come il prigioniero nella caverna descritto da Platone: ciò lo porta a rivivere, come il bambino, il percorso che porta alla formazione di un “io”, e, come il prigioniero, il percorso di una conoscenza mediata del mondo che si pretende immediata.

Questo, in estrema sintesi, Baudry. Ciò che in buona sostanza egli fa è collegare le componenti tecniche del cinema in un insieme estremamente omogeneo e chiuso, pensare che le componenti tecniche determinino direttamente quello che lo spettatore vive, e identificare la forma dell’esperienza con la struttura del dispositivo. La “teoria dell’apparato” si appoggerà su questi cardini ²⁷.

Negli anni in cui Baudry scrive i suoi due contributi, nel campo della riflessione sui media emergono delle posizioni che cercano di sfuggire al determinismo tecnologico. In particolare Raymond Williams, pur considerando i media delle forme culturali in grado di definire orientamenti e comportamenti diffusi, prova a disegnare un quadro di riferimento più articolato e dinamico²⁸. Nel campo del cinema invece questa sensibilità

²⁷ Tra i diversi elementi che contribuiranno alla “teoria dell’apparato”, è da ricordare anche l’idea di «appareil idéologique d’état»: cfr. L. Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d’État. (Notes pour une recherche)*, in “La Pensée”, n. 151 (1970), poi in *Positions (1964-1975)*, Les Éditions sociales, Paris 1976, pp. 67-125.

²⁸ R. Williams, *La televisione. Tecnologia e forma culturale*, a cura di E. Menduni, tr. it., Editori Riuniti, Roma 2000. In particolare Williams mette in relazione la tecnologia non solo con un soggetto, ma anche con i processi di produzione e con le strutture sociali – due elementi che chiaramente la influenzano e ne sono a loro volta influenzati. In secondo luogo per lui la tecnologia non offre mai delle singole soluzioni, ma una serie di possibilità, che a loro volta si misurano con dei bisogni sociali e individuali, in un confronto in cui nessuna delle due parti ha l’ultima parola. Infine il percorso che porta alla creazione di un dispositivo tecnico non è mai

critica nei confronti di un modello univoco e deterministico tarderà a manifestarsi: la “teoria dell’apparato” occuperà una posizione dominante per un ventennio, prima che David Bordwell e Noël Carroll provino a dismetterla con tutta la sua problematica, buttando però così via il bambino con l’acqua sporca²⁹. Due voci mi paiono rilevanti nel cammino di revisione dell’idea di dispositivo-apparato. La prima, all’inizio degli anni ’90, è quella di Jonathan Crary. In *Le tecniche dell’osservatore*³⁰ egli nota come il cinema in qualche modo si ponga all’incrocio di due strade: da un lato abbiamo la tradizione della visione prospettica, che pone l’accento sull’osservatore come destinatario e insieme organizzatore della rappresentazione; dall’altro lato però abbiamo anche la visione stereoscopica, che presuppone un osservatore non di fronte alla scena, ma al contrario immerso in essa. Quest’ultima strada si afferma soprattutto nel corso dell’Ottocento, ed è strettamente associata a un insieme di pratiche e di discorsi che si sviluppano nel corso del secolo – ad esempio le ricerche nel campo della fisiologia. È soprattutto essa che conduce a un’idea di visione e di spettatore moderni. Il fatto che il cinema, pur imparentato con la “camera oscura”, abbia a che fare anche con la visione stereoscopica, dimostra bene come una tecnologia non sia valutabile in sé, ma dipenda dal contesto in cui opera e dalla storia in cui si inserisce – con tutta la loro complessità e conflittualità.

La seconda voce, alla fine degli anni ’90, è quella di Rosalind Krauss. Nel suo *Voyage on the North Sea: Art in The Age of the Post-medium Condition*³¹ Krauss evidenzia come, a differenza della pittura, alla base del cinema non ci sia un semplice supporto, ma una macchina complessa, formata da diverse componenti, e aperta a diversi equilibri. Ciò che abbiamo è una struttura ricorsiva e autoregolata, piuttosto che un apparecchio predisposto per uno scopo preventivo; o anche qualcosa che si costruisce di volta in volta, piuttosto che qualcosa di dato. «L’apparato filmico [...] è un apparato aggregativo, una questione di supporti interconnessi e convenzioni

visto come immediato e lineare: da un lato esso è guidato da un’idea, basata sulle possibilità a disposizione; ma dall’altro lato dipende dalla contingenza politica e sociale, che fa emergere priorità via via differenti.

²⁹ D. Bordwell, N. Carroll, *Post-theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996.

³⁰ J. Crary, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, tr. it., Einaudi, Torino 2013.

³¹ R. Krauss, *Voyage on the North sea: Art in The Age of the Post-medium Condition*, Thames & Hudson, New York 2000.

stratificate»³². Non a caso gli artisti usano (o almeno si ispirano) sempre più spesso al cinema (o al video): è un modo per misurarsi con uno strumento di base che non li vincola ad andare in una sola direzione, né che li blocca in una sola dimensione.

Dunque Crary e Krauss non abbandonano l'idea di apparato, ma danno a questa idea una piegatura diversa: il dispositivo cinematografico è una realtà storica, caratterizzata da genealogie plurime e da assetti variabili; e il soggetto è preso nel gioco del meccanismo, ma trova in esso anche un proprio spazio di manovra. La rigidità e l'unidirezionalità lasciano il posto a una maggior complessità e flessibilità.

Dall'apparato all'assemblage

Credo che sia tempo di radicalizzare questa direzione, e di rinunciare alla nozione stessa di apparato; al suo posto, un concetto come quello di assemblaggio può restituire al dispositivo i suoi contorni più propri.

Due testi di impianto più filosofico, possono aiutarci in questo cammino. Il primo è un saggio di Giorgio Agamben, intitolato *Che cos'è un dispositivo?*³³. Agamben da un lato rilegge Foucault, in cui il termine *dispositif* ha una funzione centrale, dall'altra cerca di chiarire il significato della parola attraverso la sua radice etimologica. "Dispositio" è la traduzione latina di "oikonomia", che nella riflessione teologica tra il secondo e il sesto secolo sta a indicare la maniera in cui Dio "amministra" il mondo nel disegno della salvezza – e dunque il "fare" di Dio più che il suo "essere". In quest'ottica, emerge bene come un dispositivo sia uno strumento operativo: lo si può definire come «un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni il cui scopo è gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini»³⁴.

Questo compito si esplica in massima parte attraverso dei processi di soggettivazione: chi entra nel perimetro di un dispositivo, si vede assegnato un profilo preciso – una identità, un *self* – che inevitabilmente lo incasella, ma che però gli apre anche una sfera di azione. Tutti i dispositivi, si tratti di sistemi produttivi, di apparati statali o di discipline scientifiche, o si tratti di media come i computer o i cellulari, conducono sempre alla costruzione di una soggettività nella quale un individuo si cala, e a partire dalla

³² *Ivi*, p. 48.

³³ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

³⁴ *Ivi*, p. 20.

quale si muove. I dispositivi contemporanei accentuano questa direzione: essi diventano sempre più numerosi, e nel far questo offrono sempre più soggettività agli individui che passano dall'uno all'altro – con l'effetto di spingere «all'estremo l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato ogni identità personale»³⁵. Ma i dispositivi contemporanei – e tra di essi in particolare i media – si caratterizzano anche per un'operazione inversa: ciò che li definisce è il fatto che «essi non agiscono più tanto attraverso la produzione di un soggetto, quanto attraverso dei processi che possiamo chiamare di desoggettivazione»³⁶. Chi li utilizza perde il suo "io": come nel caso dell'utente del telefonino, che rischia di diventare un mero numero attraverso cui può essere controllato. Come sfuggire allora a una simile trappola? Agamben propone di lavorare sulla *profanazione*. Profanare significa restituire le cose all'uso comune, dopo che la consacrazione le aveva poste in una sfera separata. Nel caso dei dispositivi, una profanazione è allora ciò che consente di dissequestrare quanto essi hanno catturato e tengono separato, per renderlo in qualche modo di nuovo nostro.

Di qui l'apertura di uno scenario interessante. È ben vero che un soggetto non può muoversi liberamente – esso è comunque quello che il dispositivo lo fa essere³⁷. È però anche vero che esistono delle manovre che gli offrono una possibilità di emancipazione. Le pratiche di profanazione – che Agamben esplora più diffusamente in un altro suo saggio³⁸, e che includono attività come il gioco – consentono a un soggetto, per quanto determinato dalla situazione in cui si trova, di sforzare le circostanze e di riappropriarsi del terreno in cui si muove.

Questo senso di apertura emerge anche da un intervento di Gilles Deleuze, scritto dieci anni prima di quello di Agamben, e curiosamente con lo stesso titolo³⁹. Deleuze, rileggendo anche lui Foucault, ridefinisce il dispositivo come «una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa».

³⁵ *Ivi*, p. 23.

³⁶ *Ivi*, p. 30.

³⁷ Agamben polemizza contro l'idea di "buon uso" di un dispositivo. Se "buon uso" significa un facile affrancamento dai vincoli di un dispositivo, egli ha ragione. Ma se significa impossibilità del soggetto di muoversi fuori della posizione assegnatagli, egli si contraddice. Chi infatti può "profanare" il dispositivo, se questo genera integralmente il suo soggetto? La profanazione è introdotta dal dispositivo stesso, che così si auto-neutralizza? Dal sistema nel suo complesso, sotto il peso delle sue contraddizioni? O da un mitico individuo non-assoggettato – diciamo, un filosofo senza telefonino?

³⁸ Si veda G. Agamben, *Elogio della profanazione*, in Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 83-106.

³⁹ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, tr. it., Cronopio, Napoli 2010.

Queste linee «non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre»⁴⁰. Il dispositivo è dunque un complesso formato da elementi assai diversi tra loro, la cui caratteristica è quella d'essere in continua trasformazione e in continuo divenire. In questo quadro, «le linee di soggettivazione sembrano particolarmente adatte a tracciare percorsi di creazione che per lo più abortiscono, ma che anche ritornano, modificati, fino alla rottura del vecchio dispositivo»⁴¹. Se dunque è vero che una soggettività non è mai data, ma è un costruito, è anche vero che essa è sempre aperta al mutamento. «Noi apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi». Ma «in ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo: *ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale*»⁴². Il dispositivo si modifica, assieme e grazie al suo soggetto.

Tuttavia Deleuze aggiunge un secondo elemento importante. Se è vero che un dispositivo è formato da un complesso di elementi assai eterogenei e mai in perfetto equilibrio, è anche vero che esso è sempre in grado di tenere insieme tutte le diverse linee in un disegno unitario, che a sua volta cambia sotto la pressione delle dinamiche in atto. Ecco infatti che in esso entrano «linee di visibilità, di enunciazione, linee di forze, linee di soggettivazione, di fenditura, linee di incrinatura, di frattura che si intrecciano e si aggrovigliano tutte, e di cui le une ricostituiscono le altre o ne suscitano di nuove attraverso variazioni o addirittura mutazioni di concatenamento»⁴³. Abbiamo dunque diverse componenti, un loro continuo interferire reciproco, la presenza di punti di crisi, ma anche una sorta di struttura complessiva a cui tutte queste cose fanno riferimento – sia pur essa stessa mutevole.

La nozione di concatenamento, che conclude la citazione, è a questo proposito essenziale. Essa indica appunto il fatto che i diversi elementi si ricompongono tra loro, in una sorta di amalgama. Il termine è peraltro al centro di un'altra opera di Deleuze, *Mille plateaux*, scritta con Felix Guattari, in cui sostanzialmente designa «ce qui fait tenir ensemble des éléments très hétérogènes, un son, un couleur, un geste, une position, etc.»; dunque, ciò che dà consistenza a un complesso molto diversificato. Il termine francese utilizzato da Deleuze e Guattari è *agencement*: tradurlo con concatenamento aiuta a cogliere la presenza di un collegamento, di un legame, di una cuci-

⁴⁰ *Ivi*, p. 11.

⁴¹ *Ivi*, p. 26.

⁴² *Ivi*, p. 27.

⁴³ *Ivi*, p. 20.

tura. Forse non sottolinea abbastanza la natura eterogenea degli elementi in gioco, né il fatto che essi alla fine formino un nuovo complesso, una nuova unità, anche se mai del tutto omogenea. Nella traduzione inglese di Deleuze, *agencement* è stato reso con *assemblage*: un termine che ci ricorda una pratica artistica basata sulla combinazione di oggetti pre-esistenti con cui realizzare delle composizioni tridimensionali, e che attraverso questa via evoca meglio l'idea di una convocazione di elementi disparati e insieme l'idea di una loro riconfigurazione in una nuova entità. *L'assemblage* è fatto di tante componenti che hanno avuto una loro vita anche al di fuori dell'opera, e che riunendosi formano un nuovo aggregato che, come in ogni opera d'arte, assume l'aspetto di una unità. Gli aspetti che Deleuze e Guattari vogliono sottolineare sono proprio questi: una eterogeneità, un prelievo da altri contesti, una ricombinazione, e la formazione di una nuova entità.

Considerare il dispositivo come un *assemblage* è estremamente utile. Ci consente infatti di uscire dalle secche in cui lo mette il concetto di apparato. Non abbiamo più a che fare con una "macchina" precostituita in modo univoco, ma con qualcosa che si forma di volta in volta sotto le pressioni delle circostanze, e i cui elementi sono liberi di entrare anche in altre combinazioni. E non abbiamo più a che fare con una "macchina" che cattura chi entra nel suo raggio d'azione, ma che semmai fa entrare in tensione le sue componenti con l'insieme. *L'assemblage* è un'entità coerente e consistente, senza essere compatta; e determina le sue componenti, senza essere una trappola da cui non si può sfuggire. È una "macchina", ma anche un punto d'incontro – come ben sottolinea Roberto De Gaetano⁴⁴ – in cui diversi elementi trovano un arrangiamento.

L'assemblage-cinema

Proviamo allora a descrivere la base del cinema in termini di *assemblage*. È un'azione a cui ci invita anche un'ampia ricerca diretta recentemente da François Albera e Maria Tortajada, per i quali il dispositivo è essenzialmente una "rete di relazioni" che connette una serie di elementi concreti (la cinepresa, lo schermo, la pellicola, ecc.) e una serie di concetti a essi legati (ad esempio l'idea di una restituzione del reale differita, o di una continuità del movimento, ecc.)⁴⁵. Ma è anche un'azione a cui ci invitano altri studiosi,

⁴⁴ R. De Gaetano, *Dispositivi, concatenamenti, incontri*, in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012, pp. 181-189.

⁴⁵ *Cinema Beyond Film*, a cura di F. Albera, M. Tortajada, Amsterdam University Press,

come Thomas Elsaesser, che si muovono con decisione lungo questa stessa direzione⁴⁶.

Ciò che innanzitutto troviamo è una serie di elementi di diversa natura, che potremmo trovare anche altrove, ma che qui si aggregano in un insieme particolare. Tra questi elementi spiccano dei testi, delle pratiche, degli ambienti e dei bisogni simbolici.

Cominciamo con i *testi*. Si tratta innanzitutto dei film che costituiscono il corpo grosso del cinema. Ma si tratta anche di qualunque altro prodotto audiovisivo che segua, o anche che sfidi, le regole del linguaggio cinematografico. Dunque abbiamo a che fare con delle immagini e dei suoni destinati a uno schermo, che possono presentarsi nella forma di un archivio (i film già prodotti), di un laboratorio (i prodotti che via via si presentano) e di una matrice (i prodotti nella loro capacità di evidenziare la presenza di un linguaggio cinematografico). Del resto il cinema è proprio questo: l'insieme dei film, un campo di produzione discorsiva, e una grammatica.

Al secondo posto ci sono le *pratiche*: si tratta di gesti anche elementari, come pagare un biglietto, entrare in una sala, sedersi al proprio posto, ma anche accendere e spegnere dei device, attivare un'attenzione, entrare in un mondo possibile, sentirsi parte di un pubblico. Abbiamo dunque a che fare con pratiche percettive, pratiche cognitive, pratiche operative, pratiche relazionali. Ciò che esse mettono in gioco, basicamente, è il nostro corpo, la nostra mente, i rapporti con gli altri e i nostri "commerci" con la realtà. E lo fanno rispetto a un atto ben preciso – seguire delle immagini e dei suoni, e seguirle per un tempo determinato. Il cinema è un'esperienza che implica vista e udito in una situazione circoscritta.

Al terzo posto ho messo gli *ambienti*. La nostra esperienza, oltre che *embodied* (connessa a un corpo) ed *embedded* (connessa a una cultura), è anche sempre *grounded*, cioè si svolge in ambiti fisici precisi. Compresa l'esperienza mediale, che non è affatto de-territorializzata – ma semmai costantemente ri-territorializzata. Noi apparteniamo sempre a uno spazio e questo spazio ci determina. Dunque penso alla sala buia, ma anche al salotto, alle piazze o alle strade in cui incontriamo degli schermi, ai siti cui accediamo con il nostro computer, alle nostre bolle personali: tutti spazi che si caratterizzano per il fatto di offrire una superficie su cui delle immagini possono essere proiettate, e insieme per il fatto di costituire una sorta di

Amsterdam 2010. Si vedano in particolare *Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives*, pp. 9-22, e *The 1900 Episteme*, pp. 25-44.

⁴⁶ Vedi ad esempio Th. Elsaesser, *Entre savoir et croire: le dispositif cinématographique après le cinéma*, in *Ciné-dispositifs*, cit., pp. 39-74.

piccolo rifugio, almeno ideale, in cui ritirarsi per un certo tempo. Noi continuiamo ad abitare da qualche parte – anche quando ci immergiamo nel www.

Infine ci sono una serie di grandi *bisogni simbolici*. Penso per esempio alla nostra necessità di incontrare il reale, di immaginare il possibile, di definire la situazione, di seguire racconti, di interpretare il mondo, di tener sotto controllo le cose, e così via. Questi bisogni si collocano su di un piano in qualche modo opposto rispetto agli elementi precedenti: quanto quelli costituivano delle risorse a disposizione, tanto questi rappresentano delle necessità che richiedono risposta. Gli uni parlano dell'esistente; gli altri del possibile. Gli uni sono componenti tattiche, nel senso che rappresentano ciò tra cui mi disbrigo; gli altri sono componenti strategiche, nel senso che sono ciò che orienta la mia azione. Gli uni costituiscono la mia quotidianità; gli altri definiscono un'antropologia. Sotto questo aspetto, forse più che di bisogni dovrei parlare di "istanze". Si tratta infatti di qualcosa che letteralmente preme, nel doppio senso di spingere e di stare a cuore; ma anche di qualcosa che ci investe profondamente in quanto uomini. Il cinema, come direbbe André Bazin⁴⁷, è innanzitutto il bisogno di ritrovare il reale attraverso le sue apparenze – ma anche, come direbbe questa volta Edgar Morin⁴⁸, di dare una veste reale alla nostra immaginazione.

Ora, che cosa fa incontrare questi quattro elementi di base? Essi di per sé sono indipendenti, e vivono sospesi tra diversi poli d'attrazione: possono però ri-territorializzarsi – per usare ancora un termine deleuziano – in un ambito che li tiene uniti⁴⁹. Ebbene, che cosa fa sì che il cinema li accorpi in una particolare configurazione? Ci sono almeno due aspetti che mi paiono rilevanti.

L'uno è la presenza di una *negoziiazione*. I quattro elementi – e altri che possono concorrere all'insieme – convergono sulla base di una sorta di reciproco adattamento. Il cinema è una macchina basata sull'adattamento⁵⁰: la liberazione della fantasia si sintonizza con delle immagini che riproducono il reale; il bisogno di entrare in contatto con il mondo si realizza allontanandosi dalla vita corrente; la volontà di veder meglio si esercita su delle

⁴⁷ Si veda naturalmente A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica, e Il mito del cinema totale*, in Id., *Che cos'è il cinema?*, tr. it., Garzanti, Milano 1973.

⁴⁸ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1982.

⁴⁹ Sul processo di de-territorializzazione e ri-territorializzazione, si veda G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, tr. it., Einaudi, Torino 2000.

⁵⁰ Sui processi di negoziazione nell'ambito mediale, e sulla struttura del cinema come macchina negoziale, si veda F. Casetti, *Communicative Negotiations in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano 2002, e Id., *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

rappresentazioni; un incontro sociale sfocia in un'allucinazione collettiva; ecc. Elementi apparentemente estranei si confrontano, si riaggiustano, e si incastrano l'uno sull'altro. Il guadagno è evidente: in particolare le istanze simboliche, calandosi in un contesto quotidiano, trovano una concretezza, mentre le pratiche, gli ambienti e i discorsi, commisurandosi con un quadro più ampio, perdono la loro contingenza e occasionalità. Un bisogno fino a lì indistinto diventa «bisogno di cinema», come ha ben puntualizzato Edgar Morin⁵¹ negli anni '50; e insieme dei luoghi, delle immagini e dei comportamenti fino a lì disponibili a molte cose si mettono al servizio di una forma di intrattenimento. Naturalmente, come in ogni adattamento, ci sono anche delle perdite: una volta incanalati, questi quattro elementi perdono parte della loro potenzialità. Appunto, si riteritorializzano in un'istituzione precisa. In cambio, gli equilibri che contrassegnano l'insieme possono mantenersi anche i singoli elementi dovessero cambiare. Come abbiamo visto – e ora forse spieghiamo meglio il perché – il bisogno di realtà può emergere in un luogo non necessariamente buio, anche se l'oscurità certo favorisce questa istanza; basterà che l'immagine sia abbastanza vivida, e che il mio isolamento rispetto all'esterno sufficientemente forte, che la “formula” su cui il cinema ha riposato possa riproporsi, nella sua essenza anche se non nei dettagli.

L'altro aspetto cruciale è la presenza di una *ricorsività*. Essenziale è che gli elementi ritornino, occupando la stessa posizione – o, se qualcuno d'essi non ritorna, che ritorni la stessa configurazione, la stessa “formula”. Ciò conduce alla creazione di un terreno d'esercizio stabile, in cui le componenti si incastrano secondo modalità consolidate – o in cui, quando una componente è sostituita da un'altra, il meccanismo complessivo continua comunque a attivare gli stessi funzionamenti. La ricorsività, oltre che una stabilità, porta con sé anche un certo automatismo: come ci ricorda Stanley Cavell⁵², quando le cose ritornano con regolarità, non è necessario immaginare la presenza di una intenzione. È appunto quello che succede quando interviene una forma narrativa, uno stile, una figurazione: un film sembra andare avanti da solo, lungo dei binari consueti. Ma è anche quello che succede quando interviene un'abitudine: questa volta sono dei comportamenti ad andar avanti da soli, sulla base di gesti ormai interiorizzati. Cavell aggiunge che l'automatismo rende «naturali» le cose: se si fa sempre così, allora è ovvio che vada fatto così. Io ag-

⁵¹ E. Morin, *Recherches sur le public cinématographique*, in “Revue Internationale de Filmologie”, n. 12 (1953), pp. 3-19.

⁵² S. Cavell, *The World Viewed*, Viking Press, New York 1971.

giungo che la ricorsività aiuta anche a rendere riconoscibile l'insieme: il fatto che le cose ritornino, me le fa inquadrare subito; mi dice subito di che cosa si tratta. Questo riconoscimento troverà poi un riscontro in una serie di discorsi – recensioni, opinioni autorevoli, regolamenti, teorie – che dicono cosa il cinema è o potrebbe essere. Ciò che allora avremo è una “immagine sociale” del cinema che letteralmente sancisce ciò che esso è. È a questo punto che il dispositivo trova la sua definizione – e la sua identità⁵³.

Fin qui non abbiamo parlato di due componenti che pure sono essenziali: la tecnologia e lo spettatore. Ebbene, lo spazio in cui esse emergono è proprio quello della negoziazione e della ricorsività.

Prendiamo la tecnologia. La sua funzione è duplice: è il motore della macchina; ma è anche ciò che la fa funzionare in modo regolare. Il libretto di istruzioni di un apparecchio – si tratti di un lettore Dvd o di un tablet o anche di un proiettore per pellicola 35 millimetri – esemplifica bene la presenza di norme di funzionamento. Sotto questo aspetto la tecnologia è il luogo tipico dell'automatismo. Ciò vale anche quando, come oggi, la componente tecnologica non è più una macchina in senso tradizionale, ma è piuttosto un'applicazione. Anche un programma software gira secondo delle regole prestabilite – magari in modo più flessibile, e magari in modo autocorrettivo, ma comunque lungo dei binari prefissati.

Ma se la tecnologia fa questo, è perché è riuscita a coordinare tutte le componenti in un unico gioco. Il suo funzionamento infatti mi dice che dei comportamenti, dei contenuti, degli ambienti, e dei bisogni, hanno trovato modo di operare all'unisono. La macchina gira perché tutto gira nello stesso verso. Sotto questo aspetto, mentre procede attraverso automatismi, la tecnologia presuppone anche un punto di compromesso; anzi, essa è proprio ciò che rende automatico questo compromesso.

Prendiamo lo spettatore. Anch'esso ha a che fare con un certo automatismo. I media, infatti, attivano una serie di processi percettivi largamente fissi: quale sia il contenuto che di volta in volta ci offrono, e quale sia la situazione concreta in cui lo fanno, ciascuno d'essi ci “colpisce” con ritmi, modalità, orientamenti largamente regolari. In questo modo i media organizzano un sensorio che funziona appunto automaticamente – e che ha la sua controparte nel posizionamento che il dispositivo attribuisce al soggetto. Tuttavia lo spettatore è anche quell'elemento dinamico, sospeso tra un essere (non più) e un diventare (altro), di cui parla Deleuze. Egli è dunque

⁵³ Albera e Tortajada parlano di una “notion clé” che inquadra sia gli elementi di base che i concetti che essi evidenziano: cfr. *Le dispositif n'existe pas*, cit., pp. 27 sgg.

tendenzialmente una delle “linee di rottura” dell’*assemblage*. In questo senso è non tanto ciò che sancisce un punto di compromesso nei processi di negoziazione tra le diverse componenti, quanto ciò che può tenere aperto il gioco, che può rilanciarlo senza fine. Collocato nell’intersezione di discorsi, pratiche, luoghi e bisogni, lo spettatore infatti “interviene” sull’equilibrio tra gli elementi: lo ri-vivifica, quando tutto funziona come di consueto; lo restaura, quando si trova a far fronte a una minaccia; lo sposta, quando se ne presenta l’occasione. Di qui un continuo movimento: sia in avanti, sia all’indietro, sia paradossalmente sul posto. Insomma, pur non cessando mai d’essere ciò che il dispositivo gli chiede d’essere, il soggetto è anche colui che verifica costantemente – e costantemente tiene aperto – l’orizzonte delle possibilità.

Profanazioni e reincantamenti

La descrizione del cinema che ho abbozzato prova a darci l’idea di qualcosa che è in grado di riaggiustarsi continuamente, senza per questo perdere la sua identità. Avere un modello sufficientemente caratterizzato e insieme flessibile è importante. La migrazione del cinema infatti suscita sempre di più due posizioni opposte. In un volume peraltro di straordinario interesse, *La Querelle des dispositifs*, Raymond Bellour, facendo un passo indietro rispetto a sue posizioni precedenti, afferma che soltanto l’esperienza nella sala buia merita d’essere chiamata cinema; fuori della sala abbiamo solo una «visione degradata dei film cinematografici», oppure un territorio altro quale è quello del cinema d’artista o delle installazioni, riservate alle gallerie e ai musei⁵⁴. Sul versante opposto, altri studiosi, come Philippe Dubois, spingono non solo per una moltiplicazione oltre misura della presenza del cinema, ma anche per un suo sostanziale scioglimento dentro la grande corrente delle immagini in movimento a cui siamo quotidianamente esposti⁵⁵. Innanzitutto ci conferma il fatto che il cinema è sempre stato una

⁵⁴ «Una sola cosa è certa: il cinema continuerà a vivere finché ci saranno film prodotti per essere proiettati o mostrati in sala». E ancora: «il dispositivo di proiezione è l’unica certezza che permette, da sempre, ma ancor di più in questo presente caratterizzato dalla contaminazione e di crisi latente, di individuare la specificità del cinema all’interno del campo sempre più vasto delle immagini in movimento e degli innumerevoli dispositivi destinati ad accoglierle», R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, POL, Paris 2012, pp. 19; 33.

⁵⁵ «Del cinema fuori della sala, fuori dalle quattro pareti, fuori dal dispositivo. Fine del buio, delle sedie, del silenzio, della durata imposta. Il criterio discriminante non è più la presenza della pellicola, né la sala, né lo schermo unico, né la proiezione, e neppure gli spettatori. Sì,

“macchina” assai flessibile, aperta alle innovazioni e insieme attenta ai propri equilibri. Tutta la sua storia infatti è punteggiata dalla voglia di mettere alla prova il dispositivo, di introdurre nuove varianti, di sperimentare nuove possibilità. E insieme tutta la sua storia è caratterizzata da una sorta di costante fedeltà all’idea di cinema, quasi che sfidare il dispositivo fosse un modo di rafforzarlo. Se si vuole, tutta la sua storia è piena di tentativi di profanazione e di ricorrenti santificazioni.

Prendiamo le pratiche *grass roots* e cioè quelle pratiche dal basso attraverso cui gli utenti dei media, e tra di essi gli spettatori cinematografici, sperimentano nuovi usi sia dei meccanismi che dei contenuti. Rientrano in queste pratiche, ad esempio, il riadattamento della tecnologia per produrre effetti fuori di quelli previsti; ma anche le forme sociali di produzione e distribuzione dei film, compreso lo scambio tra collezionisti; le proiezioni in cui gli spettatori possono intervenire e interferire con quanto stanno vedendo, tipo *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975); i remake fatti dai fan con intento tra l’affettuoso e l’ironico, di cui possiamo vedere molti casi su YouTube; le riedizioni di un filmato, montato diversamente (*retakes*) o fuso con le immagini o i suoni di un altro prodotto (*mash-ups*), per far emergere così un diverso significato; ecc. Ebbene, non è impossibile accostare queste pratiche ai processi di profanazione di cui parla Agamben. Esse sarebbero appunto il tentativo da parte di un soggetto, pur iscritto nel dispositivo, di metterne alla prova il funzionamento, anche sforzandone i limiti, per renderlo per così dire più suo⁵⁶.

Questo obiettivo è raggiungibile innanzitutto attraverso un comportamento ludico – quel comportamento che, come Agamben ci ricorda, simula una situazione facendola tuttavia funzionare a vuoto, e dunque neutralizzandone gli effetti⁵⁷. È quello che mettono in opera i fan di *Guerre Stellari* o di *Star Trek*: essi rievocano così insistentemente l’oggetto del loro amore, anche fuori della sala buia, da liberarsi da ogni soggezione. Ma uno spettatore può

è del cinema», P. Dubois. *Introduction*, in *Où, c’est du cinéma: forme et espaces de l’image en mouvement*, a cura di Ph. Dubois, L. Ramos Monteiro, A. Bordina, Campanotto, Pisan del Piave, 2009, p. 7.

⁵⁶ Non c’è dubbio che nella letteratura sociologica le pratiche *grass roots*, e in generale i processi di appropriazione, sono viste come un confronto diretto tra due parti indipendenti – appunto, gli utenti e i media – su di un terreno in qualche modo terzo – la società. Questa visione tuttavia cancella di fatto che qualunque riconquista avviene dentro una selva di determinazioni incrociate. L’idea di profanazione può restituire allora alle pratiche *grass roots* il loro vero profilo.

⁵⁷ Agamben tuttavia suggerisce anche che lo svuotamento ludico oggi è diventata una pratica diffusa nei processi capitalistici, e dunque questo rende la profanazione ulteriormente difficile. Cfr., Id., *Elogio della profanazione*, cit.

arrivare allo stesso punto anche approfittando della “mascherata” che gli si apre davanti – sempre per usare le parole di Agamben – e cioè sperimentando le molte identità che i media gli offrono, fino a pervertirne l’azione. È quel che succede con i *retakes* e i *mash-ups*: qui degli spettatori ultra-competenti diventano anche autori di nuovi prodotti. O è quello che succede nei casi di uso del cinema per fini politici: lo spettatore transita dal ruolo di cinefilo a quello militante e viceversa. Sia nel caso del gioco che in quello della mascherata, abbiamo comunque a che fare con un dispositivo che mette in gioco il proprio modo d’essere, pronto a trasformarsi, ma anche a fare resistenza.

Aggiungo che queste strategie si ritrovano anche in molta attività artistica contemporanea. Installazioni che si ispirano al cinema come *24 Hours Psycho* (1993) di Douglas Gordon lavorano sulla costruzione insieme di spettatori e anti-spettatori: il film di Hitchcock viene offerto nella sua interezza, ma rallentato a due fotogrammi al secondo, di fatto è completamente sottratto alla visione. Opere basate sul found footage come *The clock* (2010) di Christian Marclay esaltano la cinefilia dello spettatore, ma gli richiedono anche una competenza artistica: chi vede il film in una galleria d’arte, gode di più perché riconosce i brani citati o perché ammira il lavoro dell’artista?

Non si deve però pensare che le pratiche *grass roots* siano sempre finalizzate ad una rottura del gioco. Esse mirano anche ad attivare o a riattivare strade largamente percorribili. Non a caso esse hanno già prodotto dei tipi di azione ormai in qualche modo consacrate: appunto, *retakes*, *mash-ups*, comportamenti virali, ecc. Insomma, le pratiche *grass roots* sfidano i dispositivi, ma lavorano nel loro orizzonte. Esse a loro volta istituiscono dei funzionamenti. O anche li riattivano, se questi ultimi stanno andando in disuso. In questo senso, sul versante apparentemente opposto alla profanazione, ma intimamente collegata ad essa, troviamo anche delle operazioni di fondazione o ri-fondazione del dispositivo. In questi casi, è come se il soggetto lavorasse perché il complesso che pure lo definisce operasse meglio, non per liberarsene, ma per fare della propria inclusione – se si vuole, della propria schiavitù – un atto voluto, e dunque non subito.

È in questo orizzonte che troviamo quelle che abbiamo chiamato le strategie di riparazione. Il cinefilo che organizza il proprio *home theatre* con tutti i dispositivi più avanzati, combinandoli e rendendoli ancora più performanti, o che scarica tutto il materiale possibile che possa rendere la sua visione più ricca e completa, o che cerca di concentrarsi sul film che passa sul suo computer con uno sforzo degno di un monaco tibetano, ebbene, questo cinefilo ricostruisce la macchina-cinema attraverso pratiche che un suo fratello di fede potrebbe usare, a segno inverso, per distruggerla. Profanazione e risacralizzazione sono due facce della stessa medaglia.

Ed è appunto una risacralizzazione che in qualche modo muove le stra-

tegie di riparazione. Esse mirano a restaurare il cinema: a ridargli la forza che si merita, e a restituirne il profilo. Sia pur facendo questa volta del soggetto non un semplice fedele, ma anche un officiante. Il cinema ritorna ad essere cinema. Poteva morire – perché assorbito da altri dispositivi, perché mancante di pezzi necessari. Ritorna tra noi – ma grazie alla nostra azione, grazie a una sfida e a un re-impadronimento. E ci re-inscrive dentro il suo orizzonte – come spettatori-spettatori. Per incantarci di nuovo – ma grazie alla nostra complicità.

Soltanto una idea di dispositivo come assemblaggio – e cioè come complesso eterogeneo di elementi che si combinano e si ricombinano senza tregua, con un soggetto sempre teso tra il non essere più e il provare a essere altro – è solo questa idea che ci consente di vedere come profanazione e re-incantamento siano sottilmente complementari. Cinema, non-più-cinema, e nuovamente-cinema, sono configurazioni che si danno continuamente la mano.

I confini del cinema

Del resto il cinema è sempre stato un media che ha provato a esplorare nuove strade, rischiando di trovarsi fuori del suo terreno, e che insieme si è impegnato a rafforzare il proprio profilo, integrando in sé nuove sollecitazioni.

Gli episodi che illustrano questo gioco di avanzate e ritirate sono molti. Ad esempio a partire dagli anni '60 del Novecento troviamo parecchi artisti che lavorano con e sul cinema, interrogandone in modo radicale gli elementi di base. Abbiamo opere che mobilitano una pluralità di schermi, da due fino a sette (tra di esse, film di Kenneth Anger e Malcolm Le Grice). Abbiamo schermi mobili, schermi non in asse con il proiettore, schermi orizzontali, schermi convessi. Abbiamo combinazioni di immagini e suoni meccanici con immagini e suoni prodotti dal vivo, o interferenze tra personaggi filmati e attori in carne e ossa, o contaminazioni tra oggetti rappresentati e oggetti reali montati a fianco o anche nello spazio dello schermo. Abbiamo più proiettori in funzione nello stesso momento che entrano in concorrenza tra loro, proiettando lo stesso film a velocità diverse (di nuovo Malcolm Le Grice). Abbiamo proiettori in funzione ma senza pellicola, solo con il loro raggio luminoso (Antony McCall); ma anche pellicole che vengono esibite in quanto tali, senza essere inserite in un proiettore (Roland Sabatier); o film non proiettati che si chiede allo spettatore in sala di immaginare (Maurice Lemaître).

Dall'ultimo decennio del secolo in poi questa ricerca confluirà in una

crescente produzione di installazioni che hanno il cinema come proprio esplicito riferimento⁵⁸. Da Micheal Snow a Bill Viola, da Thierry Kuntzel a Gianikian-Ricci Lucchi, da Pipillotti Rist a Doug Aitkin, da Sam Taylor-Wood a Douglas Gordon (ma la lista può continuare per parecchio ancora), c'è tutto un fiorire di opere che lavorano sulla collocazione degli schermi, sui percorsi fisici e mentali dello spettatore, sull'interferenza tra lo spazio rappresentato nel film e lo spazio nel quale l'esperienza ha luogo, ecc. Le componenti in gioco nella sala buia sono smontate una per una e giocate diversamente. Lo spettatore si muove nello spazio, anziché stare fermo; è costretto a dividere il proprio sguardo, anziché concentrarlo solo in un punto; deve integrare una molteplicità di segnali dispersi, invece che trovarseli circoscritti in uno schermo; è chiamato a integrare con la sua azione l'ambiente della visione, anziché trovarlo già predisposto, ecc.

Ma l'esplorazione di nuove strade accompagna il cinema fin dai suoi primi anni: nel momento stesso in cui la "macchina" trova un suo assetto, ecco che si cerca come andare oltre. Pensiamo alle numerose utopie che punteggiano gli anni '20. A metà del decennio, nel suo volume *Pittura Fotografia Film*, László Moholy-Nagy studia spazi di visione con una struttura e un ruolo del tutto diversi da quelli correnti: «immagina uno schermo a forma di settore di sfera» su cui «proiettare diversi film, non però in posizione fissa, ma in continuo movimento», pronti a convergere e a sovrapporsi⁵⁹. Sempre nello stesso volume, Moholy-Nagy pensa anche a un'abolizione dello schermo, grazie a «proiezioni di composizioni cinetiche, ottenibili [...] dall'intersezione vicendevole di raggi e masse colorate liberamente fluttuanti nello spazio, prive di un piano effettivo di proiezione»⁶⁰. Sempre nell'ambito del Bauhaus, troviamo altri progetti volti a creare nuove condizioni di visione: penso ad esempio al Teatro Totale di Walter Gropius o al Teatro Sferico di Andor Weininger, in cui lo spettatore si trova letteralmente circondato dallo spettacolo, che può prender vita in ogni punto della sala⁶¹. Ma la progettazione investe anche gli ambienti pubblici: in uno scritto di qualche anno più tardi⁶², László Moholy-Nagy ipotizza proiezioni sulle pareti delle

⁵⁸ R. Bellour, in Id. *La querelle des dispositifs*, cit., ricostruisce in maniera magistrale questo panorama.

⁵⁹ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 39.

⁶⁰ *Ivi*, p. 24.

⁶¹ O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, tr. it., Einaudi, Torino 1975.

⁶² L. Moholy-Nagy, *New Vision. Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*, W.W. Norton, New York 1938.

case, o addirittura sulle nuvole o su banchi di nebbia creati appositamente, e considera la città come un gigantesco spazio espressivo in cui l'artista può intervenire in quanto «compositore di luce» (Lichtgestalter). L'idea di città come grande teatro cinematografico del resto si affaccia anche nel futurismo e nel costruttivismo russo: penso al racconto-saggio di Velimir Chlebnikov, *La radio del futuro*, in cui si immaginano edifici-schermo su cui si alternano notizie scritte, riproduzioni di quadri, aggiornamenti scientifici e spettacoli di intrattenimento⁶³. Tornando allo schermo, è celebre la conferenza tenuta a Hollywood nel 1930 da Sergej Ejzenštejn⁶⁴: in un momento in cui l'industria comincia a pensare al formato panoramico, egli propone l'adozione di uno schermo quadrato, che possa contenere due assi di sviluppo dell'immagine, quella verticale («una composizione maschile, forte, virile, attiva») e quella orizzontale (legata alla «nostalgia delle grandi piste»), se necessario alternandole. Negli stessi anni, sempre a Hollywood, Ejzenštejn progetta anche *The Glass House*, un film che richiede di essere proiettato su uno schermo di smisurata ampiezza, tale da cambiare completamente il senso della sala buia e le modalità della visione da parte dello spettatore⁶⁵. Peraltro, dodici anni prima di Ejzenštejn, anche il critico italiano Enrico Toddi aveva proposto uno schermo a formato variabile ed espandibile, capace di adattarsi alla realtà rappresentata, fino a creare forme di coinvolgimento dello spettatore del tutto differenziate⁶⁶.

Gli esempi potrebbero continuare. Quello che in ogni caso è sorprendente è il fatto che la grandissima maggioranza di queste sperimentazioni, nel far riferimento al cinema, dichiarano di svilupparsi dentro i suoi confini, o in una sua immediata estensione. Il dispositivo è messo sotto sforzo, ma senza volerlo distruggere, semmai per esplorarne le possibilità, o anche per scoprirne la vera natura. Naturalmente certe variazioni implicano nuovi

⁶³ V. Chlebnikov, *The Radio of the Future*, in Id., *The King of the Time*, Harvard University Press, Cambridge 1985, pp. 155-159.

⁶⁴ S. Ejzenštejn, *Il quadrato dinamico*, in A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 411-422. Si veda il commento dello stesso Somaini: *Ivi*, pp. 99-101.

⁶⁵ Cfr. S. Ejzenštejn, *Glass House*, a cura di F. Albera, Les Presses du Réel, Dijon 2009. Una parte degli appunti di Ejzenštejn è stata pubblicata in italiano con il titolo *La casa di vetro* in "Filmcritica", n. 300 (1979), pp. 441-456. Per una analisi dettagliata del progetto, cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 101-108.

⁶⁶ «Vi sono quadri per cui l'intero schermo è di una desolante vastità sahariana, mentre per altri è angusto: i primi vogliono essere racchiusi in una incorniciatura intima, gli altri vorrebbero proiettarsi oltre le pareti della sala o discendere, discendere sin sui piedi degli spettatori», E. Toddi, *Rettangolo-Film (25 x 19)*, in "In Penombra", I, 3, 25 (1918), pp. 121-123.

tipi di testi, nuovi tipi di ambienti, nuovi tipi di esigenze, e in questo senso sembrano aprire un orizzonte nuovo. Ma anche quando i modelli di riferimento si allontanano dal consueto, ecco che essi tendono a essere percepiti come una gemmazione sul vecchio tronco piuttosto che come una specie totalmente diversa. Provo a fare un esempio forse marginale, ma che mi pare indicativo. Nel 1922 viene introdotto il Pathé Baby, una macchina da proiezione con pellicola a passo ridotto (9,5 millimetri), concepita per uso sostanzialmente domestico: per quanto i cambiamenti apportati al dispositivo cinematografico possano sembrare minimi, il Pathé Baby implica almeno potenzialmente spazi, forme e oggetti di visione diversi da quelli della sala buia. Ebbene, il critico ceco Karel Teige, in un bellissimo saggio in cui evidenzia la “cinematograficità” di moltissimi fenomeni della vita contemporanea, se per un verso sottolinea la diversità del nuovo apparecchio, per l’altro ne sottolinea anche la complementarità rispetto al modello dominante. «Nello stesso tempo, il Pathé Baby ci permette di introdurre l’*home cinema*. Musica da camera... È appropriato distinguere tra arte pubblica (poster, affreschi, musica da strada, ecc.) e arte private, poesia lirica, e film intimi»⁶⁷. Il cinema sarà la somma dei due domini, non uno solo.

Tornando a tempi più vicini a noi, Roger Odin ha osservato che, una volta adeguata la definizione di cinema a dei fatti comunemente accettati, come la presenza di un’immagine non fotografica o la proiezione in spazi non teatrali, anche la sperimentazione più radicale può esservi fatta rientrare senza troppe difficoltà. Semmai, può essere utile articolare il cinema in tanti sotto-territori, e riconoscere, a fianco della produzione *mainstream*, zone parallele come il cinema di ricerca o quello pedagogico. Il risultato è di individuare delle differenze, ma anche di mantenerle dentro l’orizzonte di un’unità⁶⁸.

Raymond Bellour, che della sperimentazione contemporanea nel campo del cinema, dei video e delle installazioni è un attentissimo testimone⁶⁹, prima di assumere la posizione che ho prima ricordato, aveva compiuto un gesto ancor più radicale. Il cinema che sta nascendo attorno e fuori della sala buia, egli afferma, è indubbiamente un “cinema altro”; tuttavia non è difficile vedere come le categorie che hanno caratterizzato il cinema tradizionale continuino a svolgere un ruolo centrale anche nella nuova realtà. Infatti, anche le installazioni o il cinema d’esposizione hanno a che

⁶⁷ K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, in “Host 3”, n. 6-7 (1924), pp. 143-152.

⁶⁸ R. Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris 1990.

⁶⁹ R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano 2007; Id., *L’Entre-Images 2: mots, images*, P.O.L., Paris 1999; Id., *La Querelle des dispositifs*, cit.

fare con delle pareti, con delle superfici riflettenti, con una successione, con una proiezione: semplicemente, questi elementi non sono più dati per scontati, ma costituiscono dei punti interrogativi. Li ritroviamo spesso sotto altre vesti (come quando la linearità del film viene spezzata, e brani diversi vengono proiettati non uno dopo l'altro su un unico schermo, ma contemporaneamente su più schermi), ma il riferimento ideale appare, talvolta paradossalmente, lo stesso; tanto è vero che possiamo cogliere l'emergere di identiche preoccupazioni anche in registi impegnati nel cinema-cinema come Godard, Ackerman o Varda. Ne consegue la possibilità di cogliere nelle opere sperimentali e d'avanguardia il nucleo stesso che muove il cinema. O anche di identificare in queste opere, che dialogano con l'arte contemporanea, una zona intermedia⁷⁰, un *entre-deux*, in cui il cinema sporgendosi fuori dei suoi confini, mettendosi in una zona apparentemente di nessuno, in realtà trovava le proprie stesse radici. Se molto cinema contemporaneo, a partire da quello per le gallerie e i musei, è un cinema "altro", ciò non significa che esso non sia più "cinema": lo è nella sostanza che mostra; lo è nelle possibilità che apre⁷¹.

Cinema, non-più-cinema, nuovamente-cinema

Cosa ci dice allora il panorama che ho sommariamente abbozzato? Innanzitutto ci conferma il fatto che il cinema è sempre stato una "macchina" assai flessibile, aperta alle innovazioni e insieme attenta ai propri equilibri. Tutta la sua storia infatti è punteggiata dalla voglia di mettere alla prova il dispositivo, di introdurre nuove varianti, di sperimentare nuove possibilità. E insieme tutta la sua storia è caratterizzata da una sorta di costante fedeltà all'idea di cinema, quasi che sfidare il dispositivo fosse un modo di rafforzarlo. Se si vuole, tutta la sua storia è piena di tentativi di profanazione e di ricorrenti santificazioni.

In questo senso, se è vero che il cinema oggi si trova di fronte a una sfida decisiva, che lo spinge verso nuovi territori e verso nuove forme d'esistenza, è anche vero che è come se esso vi si fosse preparato da tempo. Il cinema

⁷⁰ Th. Elsaesser parla di uno «spazio grigio» in *Entre savoir et croire*, cit., p. 65.

⁷¹ Certo, non mancano gesti che cercano la rottura, piuttosto che la conciliazione. Molti cine o video artisti degli anni '70 erano mossi da uno spirito antagonista: per essi, "altro" voleva dire "non più cinema". Tuttavia non è un caso che il saggio ispiratore di molte di quelle ricerche artistiche, *Expanded Cinema* di Gene Youngblood, pensasse ai nuovi territori appunto come una "espansione" piuttosto che come una "alternativa": per Youngblood – attento al ruolo del cinema nel sistema mediale, più che alla semplice questione dello stile – "altro" significava "ancor di più".

si è allenato a essere non-più-cinema. Quasi volesse adattarsi preventivamente alla possibilità di una catastrofe. Ma vale egualmente una seconda proposizione: se è vero che il cinema da sempre tenta di uscire da sé – uso la formula eizenštejniana – è anche vero che esso ha cercato costantemente di restare legato alla propria natura. L’adattamento preventivo ha sempre trovato un contrappunto in una sorta di inerzia. Nel momento in cui poteva rinunciare ad essere se stesso, il cinema ha preferito assorbire le differenze, o perlomeno localizzarle in un cinema “altro” che però continuasse a essere “cinema”.

Ora, se questo è potuto avvenire, se la rottura e la canonicità si sono continuamente date la mano, è proprio perché il dispositivo ha funzionato come un *assemblage* più che come un apparato. Da sempre il cinema ha costruito la sua “macchina” mettendo insieme pezzi diversi, effettuando delle permutazioni, sforzando qualche componente, associandone di nuove, alla fine però trovando una configurazione complessiva che fosse compatibile con quella solitamente praticata. E da sempre il cinema ha messo lo spettatore in condizione di vivere un’esperienza che poteva essere più in là di quanto egli potesse attendersi e insieme dentro il suo perimetro consueto. Insomma, il cinema ha sempre potuto essere qualcosa d’altro, e ha sempre voluto essere lo stesso. Non ha negato le trasformazioni, ma le ha vissute come continuità. Non ha nascosto i punti di rottura, ma ha anche spesso preferito viverli come parte di un disegno espansivo, piuttosto che come l’avvio di un cammino radicalmente differente.

È alla luce di questa sua storia che oggi, di fronte alla grande sfida del digitale, il cinema paradossalmente sa essere se stesso anche nel cambiamento – e sa cambiare nelle zone di permanenza. Nel lutto della perdita di una sala buia, di una pellicola, di un’immagine fotografica, il non-più-cinema e il nuovamente-cinema si confrontano tra di loro: cinema, comunque.

(Nella Whitney Museum Biennial del 2012, Werner Herzog presenta una sua installazione dal titolo *Hearsay of the Soul*. L’installazione consiste in cinque schermi, tre allineati sulla parete di fondo, e due sulle due pareti laterali. Sugli schermi, talvolta in perfetta sincronia, talvolta alternate, scorrono due tipi di immagini: le incisioni seicentesche del pittore fiammingo Hercules Segers, dedicate al paesaggio; e un gruppo musicale che suona una composizione del musicista contemporaneo Ernst Reijseger. L’installazione riprende un precedente film di Herzog del 2011, *Ode to the Dawn of Man*, di cui utilizza degli estratti. Per il suo impianto, essa ricorda il Panorama sette-ottocentesco, ma anche l’adozione da parte del cinema di schermi come il cinemascope o il circorama. Inoltre, le incisioni di Segers, che secondo lo stesso Herzog costituiscono l’invenzione del paesaggio moderno, richiamano

quella che per i teorici dei primi tempi è la vocazione primaria del cinema, e cioè la restituzione della natura – restituzione che Herzog persegue peraltro in tutti i suoi film. Infine il riferimento all'incisione fa il paio con l'uso di immagini, quelle filmiche, che costituiscono il culmine della riproducibilità meccanica. Insomma, *Hearsay of the Soul* si pone all'incrocio di molte strade – la modernità, la riproduzione meccanica, il paesaggio, gli spazi di esibizione, l'accoppiamento di immagine e suono, ecc. – che hanno il cinema come punto comune. In qualche modo l'installazione esibisce tutte le componenti del dispositivo filmico, mostrandone le radici e i possibili esiti. Ma c'è soprattutto un elemento che completa il disegno. Alla Whitney Biennial ci sono altre opere basate sul cinema e video. Quella di Herzog è l'unica che richiede una proiezione al buio).

The Question of the Device. Cinema has always been a very flexible 'machine', open to innovations but careful about its own balances too. Indeed, its whole history has been characterized by the wish to try out the device, to introduce new changes, to test new possibilities; at the same time though, also by a sort of constant fidelity to the very idea of cinema – as if trying out the device were a way to strengthen it. If, on the one hand, it is true that cinema has always tried to 'get out of itself', on the other, it is also true that it has constantly tried to stay linked to its nature. Today, in light of this history, while facing the great challenge of digitalization, cinema is paradoxically capable of being itself within a process of transformation. Within the loss of the dark movie theatre, of the film, of the photographic image, the 'not-yet-cinema' and the 'newly-cinema' confront each other: cinema, anyway.

Un sentimento scettico del mondo

Roberto De Gaetano

Tre sono i grandi sentimenti con cui è stato rappresentato il mondo moderno, sentimenti tra loro correlati e che tutta la tradizione estetica occidentale, a partire da Shakespeare, ci ha riconsegnato, e che riguardano le *illusioni* con cui si dipingono i rapporti tra uomo e mondo, lo *scetticismo* che subentra al frantumarsi (inevitabile) di queste, e la possibilità che dalle macerie (materiali ed esistenziali) di una vita “disillusa” possa emergere una rinnovata *fiducia* nel mondo, che eviti la deriva nichilista e cinica dello scetticismo.

Questi sentimenti hanno avuto i loro correlati espressivi nelle più importanti forme generiche: dall’epos e dalla commedia romantica (illusione) al tragico-melodrammatico e alla commedia di costume (scetticismo) fino ad una certa forma romanzesca (fiducia). E hanno avuto, sentimenti e generi, declinazioni diverse nelle singole tradizioni nazionali.

1. Quella che si è spesso definita come la modernità incompiuta dell’Italia, un processo irrisolto di industrializzazione e urbanizzazione senza un’adeguata trasformazione culturale, riguarda in primo luogo non tanto una storia (come insieme di fatti) né una sociologia (come insieme di dati), quanto la forma di un *sentire*, di un modo di essere o non essere nel mondo, che, attraversando dati e fatti, ha riguardato in primo luogo discorsi e scritture, soprattutto estetici.

È nell’articolarsi di un *sentimento*, che ha orientato le forme di vita (anche altamente contraddittorie) di un intero Paese, della sua storia e della sua geografia, che la cosiddetta “anomala modernizzazione” italiana emerge per quello che propriamente è: la forma di una contraddizione aperta nel corpo vivo di una nazione tra una storicità ambita (“fare l’Italia”) e un “resto” che in questa storicità non si è mai convertito, e che di quel fare ne ha intuito e percepito il carattere “illusorio”. Detto altrimenti, si tratta di una contraddizione non sanata, e in fondo insanabile, tra le forme dell’illusione, la cui

necessità sociale comporta un allontanamento dalla percezione della “verità”, e una tale percezione che rende quelle forme precarie, instabili, posticce. È Leopardi a presentare in forma altamente drammatica il rapporto fra le illusioni (fra le quali l’azione, l’immaginazione, la rispettabilità e i valori della vita in comune) necessarie alle forme di vita sociale, perché allontanano la percezione del *nulla* che ci circonda, e il mascheramento e l’occultamento della verità che esse compiono. In un testo giovanile, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Leopardi, descrivendo il carattere degli italiani, ne coglie la profonda contraddittorietà, segno anche della sua interna forza, e di una capacità di essere “più” filosofi di altri popoli. La «società stretta» (élite di un Paese) fa sì che una società propriamente detta sia: «la stretta società fa che ciascuno fa conto degli uomini e desidera farsene stimare e li considera per necessari alla propria felicità»¹. I sostegni potenti della «società stretta» sono la gloria, l’ambizione, l’onore, la conversazione, che sono anche i collanti che sostengono la vita sociale *tout court*, perché si fondano sulla *gratificazione del vincolo sociale*.

Questi valori aprono la vita di una società non solo al vincolo della pubblica opinione, al giudizio e alla stima degli altri, elementi fondativi dell’amor proprio di un soggetto, ma orientano la vita insieme verso il futuro della gloria da conquistare, dell’onore e del rispetto da mantenere, dell’ambizione da perseguire.

Questa società è tenuta insieme sincronicamente dal vincolo del giudizio e della stima altrui (tenere in conto la pubblica opinione), diacronicamente dai valori riconosciuti che sono altrettanti obiettivi da perseguire (ambizione), e da questo ne discende un comportamento morale. La prescrizione funziona solo se non è percepita come tale, ma se discende dall’ottativo, dal desiderio di dare compiutezza alla propria vita, e dunque da un’etica. La presenza di una «società stretta» garantisce dunque in primo luogo un’etica da cui ne consegue un *costume*. E senza costume non c’è legge che tenga, una società si sfalda. Un costume corrisponde dunque in primo luogo ad un desiderio, ad un desiderio di essere e di essere riconosciuto, di piacere a sé e agli altri: solo la vita sociale può alimentare questo.

Ma, ci dice Leopardi, questa «società stretta» è quella che manca agli italiani, che non hanno mai strutturato la loro vita insieme intorno ad illusioni, e questo da un lato ha comportato l’allontanamento da ogni forma di civile comportamento, da ogni *bon ton*; dall’altro, quest’assenza di «società stretta» e di costume ha corrisposto ad un maggiore avvicinamento alla verità della

¹ G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2001, p. 15.

vita, alla sua insignificanza e al *nulla* dal quale procede e al quale torna:

Per questa cagione gli italiani di mondo, privi come sono di società, sentono più o meno ciascuno, ma tutti generalmente parlando, più degli stranieri, la vanità reale delle cose umane e della vita, e ne sono più pienamente, più efficacemente e più praticamente persuasi [...]. Ed ecco che gl'italiani sono dunque nella pratica, e in parte eziandio nell'intelletto, molto più filosofi di qualunque filosofo straniero².

Dunque la mancanza di illusioni è causa, da un lato del corrompersi dei costumi, perché nulla di buono può nascere nella società senza il riconoscimento reciproco delle persone che la compongono, senza una condivisione di valori (per quanto illusori), dall'altro sembra aprire l'unica possibilità di accesso alla *verità* della vita, e cioè alla vanità di ogni cosa, e al nulla da cui e verso cui tutto ha origine e fine. Questo sentimento filosofico della vanità della vita è foriero di un atteggiamento scettico, disilluso, cinico:

Gl'italiani ridono della vita: ne ridono assai di più, e con più verità e persuasione intima di disprezzo e freddezza che non fa niun'altra nazione. Questo è ben naturale, perché la vita per loro val meno assai degli altri [...]. Le classi superiori d'Italia sono le più ciniche di tutte le loro pari nelle nazioni. Il popolaccio italiano è il più cinico dei popolacci³.

È di nuovo il costume e il suo rispondere ad una «società stretta» la questione decisiva, tenuta insieme dal carattere illusorio dei valori e dalle pratiche di vita sociale. Senza illusioni una società non può reggersi, anche se le capacità di cogliere verità profonde aumentano. *La società è il meccanismo immunitario più potente rispetto alla verità dolorosa della vita, cioè alla vanità del tutto*. La debolezza delle difese immunitarie espone il corpo sociale ad una disgregazione maggiore, anche se allo stesso tempo è la condizione per cogliere più da vicino la potenza virale della vita.

Questa disgregazione è quella che porta i segni nel malcostume:

Gli italiani non bisognosi passano il loro tempo a deridersi scambievolmente, a pungersi fino al sangue. Come altrove è il maggior pregio il rispettare gli altri, il risparmiare il loro amor proprio, senza

² *Ivi*, p. 28.

³ *Ivi*, p. 29.

di che non vi può aver società, il lusingarlo senza bassezza, il procurar che gli altri sieno contenti di voi, così in Italia la principale dote di chi vuol conversare, è il mostrar colle parole e coi modi ogni sorta di disprezzo verso altrui, l'offendere quanto più si possa il loro amor proprio, il lasciarli più che sia possibile mal soddisfatti di se stessi e per conseguenza di voi. Sono incalcolabili i danni che nascono ai costumi da questo abito di cinismo⁴.

Il cinismo che traduce da un punto di vista morale il nichilismo ontologico rovina definitivamente i costumi, e l'istituto che dovrebbe preservarne, per le classi alte e non bisognose (le uniche che possono ambire ad una società stretta), la forma, cioè la *conversazione*. In Italia non vi è un riconoscimento reciproco tra gli interlocutori:

Quel poco, dico, che v'ha in Italia di conversazione, essendo non altro che una pura e continua guerra senza tregua, senza trattati, e senza speranza di quartiere, benché questa guerra sia di parole e di modi e sopra cose di niuna sostanza, pure è manifesto quanto ella debba disunire e alienare gli animi di ciascuno da ciascuno, sempre offesi nel loro amor proprio⁵.

L'assenza di un costume, cioè di una modalità di comportamento animata dal riconoscimento delle illusioni (rispetto, onore, prestigio, amor proprio, piacere del gioco) istitutive di una relazionalità sociale vera, che si alimenta ed alimenta la moralità delle azioni, ha lasciato spazio all'estemporaneità, settorialità e "privatezza" delle abitudini, alla loro contrazione puramente individuale e materiale. Le abitudini, parziali ed oggetto di scelta, sono lontane dall'impersonalità e generalità dei costumi, che orientano e condizionano la vita sociale e pubblica⁶. L'abitudine ha un carattere *personale* e contribuisce a definire il carattere, il costume è impersonale e pubblico e tende semmai a nascondere.

La «società stretta» è fondata in primo luogo sull'*interazione* sociale, cioè su una modalità di relazione tra persone "uguali" che si intrattengono, a prescindere dall'intimità dei partecipanti e dai contenuti della partecipazione. È nell'interazione sociale che la società si afferma in quanto tale, in uno spazio libero, ludico ed inventivo, dove la socievolezza diviene pura

⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵ *Ivi*, p. 32.

⁶ C'è infatti una "commedia di costume", che è in primo luogo "commedia del mal costume".

capacità di «stabilire legami»⁷. La conversazione è il motore dell'interazione sociale fine a se stessa, svincolata da tutto tranne che dal piacere di mettere in contatto chi vi partecipa, e dove viene affermata la forma-società nella sua capacità ludica di astrarsi e astrarre dal contesto reale: «la socievolezza è la forma ludica anche per le energie morali della società concreta. [...] La socievolezza traspone la serietà e perfino l'intensità tragica di tali [reali] istanze nel gioco simbolico del suo regno umbratile»⁸. La creatività sociale che prende corpo nella socievolezza, e nell'intrattenimento astratto che lega gli individui attraverso le apparenze, costruisce un inedito spazio di libertà per l'individuo, che è come se fosse sotto l'«impersonale libertà di una maschera», per cui una signora non si fa problemi ad indossare un vestito scollato durante un party, «perché lei è sì certo *soltanto* se stessa, ma non *tutta* se stessa, bensì solo un elemento in una unione che si tiene insieme in modo formale»⁹. Ed è proprio sperimentando questo elemento parziale che il soggetto scarta da ogni forma di totalizzazione di sé reclusiva e autosufficiente, e si sperimenta in un processo di differenziazione e trasformazione, all'interno di una dinamica relazionale che segnerà anche la sua capacità di maturazione, cioè di approdare ad un piano di realtà.

2. È a partire da queste osservazioni di Leopardi sul costume e i modi di vita italiani, e a concetti come quello di illusione, scetticismo e, come vedremo, fiducia, che possiamo ripensare le forme di rappresentazione del nostro cinema, con uno sguardo particolare alla relazione d'intimità.

È la commedia anni Trenta ad aver rappresentato nella sua forma più cristallina la «società stretta» delle illusioni e dei costumi, il potere delle apparenze e il loro (eventuale) passaggio alla realtà. La presenza di uno spazio sociale ristretto e vivo allo stesso tempo, fondato e costruito da una interazione affidata all'atto di parola, e dunque alla conversazione, e allo spazio di equivocità in essa incluso, significa la possibilità per il soggetto di non coincidere del tutto con se stesso, ma di saper giocare lo spazio elastico della simulazione che la vita sociale richiede, e che significa in primo luogo elasticità di rapporto tra vincolo e autonomia. Film come *Tempo massimo* (1934) di Mattoli, *L'uomo che sorride* (1937) di Camerini, *Trenta secondi d'amore* (1936) di Bonnard non fanno che mostrare come qualcuno fa cambiare ruolo e posizione a qualcun altro, e questo cambio di posizione viene determinato da una interazione sociale, che significa in primo luogo

⁷ Cfr. G. Simmel, *La socievolezza*, tr. it., Armando, Roma 1997, p. 57.

⁸ *Ivi*, p. 56.

⁹ *Ivi*, p. 45.

non-coincidenza con il proprio ruolo, con la posizione di partenza, che è la forma specifica con cui viene trattata nella «società stretta» l'ambivalenza umana. Dinamicità (*Tempo massimo*) o capricciosità (*L'uomo che ride*) di una ragazza, intraprendenza di una moglie (*Trenta secondi d'amore*) sono solo alcuni esempi di come la società stretta (i costumi alto-borghesi) preveda al suo interno una dinamica di gioco, la cui ambivalenza viene usata produttivamente per l'acquisizione di una identità più ricca, nel matrimonio o al di fuori. L'elasticità sociale, l'oscillazione fra vincolo ed autonomia, vengono restituite dalla nostra commedia anni Trenta attraverso un gioco di posizionamenti e mascheramenti, sorprese e trucchi (l'equivoco come motore dell'intreccio), dove una identità de-psicologizzata si trova collocata in un gioco sociale che la vede trasformarsi, sottrarsi alla gabbia che la maschera unica della "persona" gli impone.

Un film che rappresenta limpidamente tutto questo, nella forma di una commedia del rimatrimonio¹⁰, è *Rose scarlatte* (1940) di De Sica. Qui abbiamo lo sdoppiamento di una "stessa" persona in marito (conosciuto e prevedibile) e amante (misterioso e dunque attraente). Per un equivoco, un mazzo di rose rosse che De Sica aveva predisposto per corteggiare una nobildonna, con tanto di biglietto d'amore, vengono dalla moglie pensate come a lei destinate da un misterioso corteggiatore. Quando il marito comprende questo, continua il gioco per scoprire fino a che punto la moglie è disposta ad andare avanti. In gioco c'è il matrimonio, una separazione non differibile qualora venisse a rivelarsi che la moglie è innamorata di un altro, sia pur senza averlo mai incontrato. Il marito, impossibilitato a rivelare il gioco, si trova in un vicolo cieco. Solo un amico, a conoscenza di tutta la storia, può aiutarlo, mentendo alla moglie, dicendole che è lui il misterioso amante. Delusa, la donna raggiunge il marito alla stazione, scusandosi: «Mi ero solo montata la testa, avevo ricevuto fiori e lettere...». La riconciliazione fra i due passa per il riconoscimento della necessità di una maggior presenza reciproca: «Se dicessi a tua moglie qualche parola dolce, tutti i fiori, tutte le lettere, tutti i misteri della terra non potrebbero allontanarla da te» «Forse hai ragione, ci penserò». La riattivazione del legame matrimoniale passa da un processo di simulazione e teatralizzazione del quotidiano, dove l'identità perde il suo carattere monologico, e acquista una ricchezza, quella in cui *l'ambivalenza facendosi simulazione fa scattare dimensioni dell'io e della relazione che altrimenti non emergerebbero*. È attraverso una teatralizzazione che non viene svelata (De Sica non dirà

¹⁰ Sulla commedia del rimatrimonio nel cinema hollywoodiano, cfr. S. Cavell, *Alla ricerca della felicità*, tr. it., Einaudi, Torino 1999.

mai alla moglie la verità, così come non l'aveva fatto il giornalista con la servetta ne *Il signor Max*, 1937, di Camerini) che l'identità può assumere un processo di intensificazione, e un matrimonio può riprendere il suo corso con una nuova consapevolezza.

Le commedie più avanzate degli anni Trenta¹¹, *quelle che identificano la modernità nel costume e non nelle acquisizioni tecnologiche*, non trovano nella relazione amorosa alcuna forma di passione, ma solo un gioco di apparenze (*La segretaria privata*, 1931, di Alessandrini, *Non ti conosco più*, 1934, di Malasomma, *La contessa di Parma*, 1937, di Blasetti), dove il passaggio per la seduzione, il desiderio, l'avventura (sia pur immaginaria), la simulazione, diventano le modalità per la costituzione di uno spazio di *autonomia vincolata* da parte del soggetto. Nel gioco di apparenze il soggetto conferma il vincolo nella sua libertà di interpretarlo: ed è la forma in cui la vita sociale prende, secondo l'idea di Simmel, una dimensione propriamente estetica¹².

In breve, ciò che i costumi di una «società stretta» riescono a mettere in gioco e a utilizzare come motore del funzionamento sociale, e dei desideri che lo animano, è l'*ambivalenza*. Nella commedia, l'ambivalenza delle spinte che animano la soggettività e il corpo sociale non viene ridotta al carattere monologico del soggetto tragico-melodrammatico, dove l'ambivalenza diviene minaccia ad una stabilità illusoria. Nel melodrammatico la paura dell'infrangersi di questa illusorietà viene "esteriorizzata" in un nemico: persona amata o rivale nel sentimento di gelosia (che esiste indipendentemente dalla comprovata infedeltà del partner). Quest'ultimo non diviene la forma di un gioco sociale o l'attivatore di un desiderio (come in molte commedie), ma l'indice della rottura di uno specchio illusorio (trasparenza della donna), che rimanda il soggetto alla sua condizione limitata e fragile. Il *melodramma non è che la storia di una illusione infranta* (che non poteva prima o poi non infrangersi), in conseguenza della quale il soggetto precipita rovinosamente, non sapendola fronteggiare, anche per assenza di una dinamica sociale (l'unità sociale nel tragico-melodrammatico è molto piccola, può andare da una coppia ad una unità familiare).

3. Ma prima di giungere alla forma melodrammatica degli anni Cinquanta, abbiamo il passaggio della fine del fascismo e della Seconda Guerra Mondiale, che ha significato il crollo di ogni illusione¹³, anche quella del

¹¹ Non quelle con educande e telefoniste, troppo orientate da una morale piccolo-borghese.

¹² Cfr. G. Simmel, *La socievolezza*, cit.

¹³ Eduardo De Filippo lo annuncia chiaramente per bocca di Libero in *Le bugie con le*

cinema come grande industria capace di orientare l'immaginario della popolazione. Nell'immediato Secondo Dopoguerra lo specchio illusorio è rotto, il gioco delle classi sociali (piccola e grande borghesia) non esiste più: le situazioni, fattesi dispersive e frammentarie, rimandano ad uno stato problematico del soggetto, la cui azione diviene incerta, sospesa, e dove la questione del costume sociale risulta secondaria rispetto alla necessità di soddisfare esigenze primarie: fame, lavoro, sopravvivenza. Le relazioni, svincolate dai costumi – perché un costume si forma se una società è libera dal bisogno –, si riconfigurano nell'apertura dell'incontro fra eterogenei (per classe, razza, nazionalità) i cui destini sono imprevedibili (un esempio su tutti: *Paisà*, 1946, di Rossellini). Con il cinema neorealista lo sfaldamento sociale lascia emergere un'umanità segnata, sì dal bisogno, ma anche dalla disponibilità all'incontro. Questa *umanità senza società*, gettata in un mondo senza coordinate, presa nelle oscillazioni emotive fra paura e fiducia, è priva della disponibilità e capacità di simulare, di giocare e di fingere, e quando una simulazione emerge è per ragioni criminali, come in *Caccia tragica* (De Santis, 1947). Tramontate le illusioni del fascismo, sulle macerie materiali e morali del Dopoguerra nessun'altra possibilità che tracciare, ove possibile, le linee sottili di una rinnovata fiducia nel mondo (*Umberto D.*, 1952, di De Sica) o, cosa più frequente, percorrere la linea del ritiro dal mondo nelle forme della morte (reale o simbolica) assegnata all'altro o a se stessi: l'umiliazione del padre in *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) o la morte del figlio in *Germania anno zero* (Rossellini, 1948). Questo cambiamento lo vediamo emergere anche nella rappresentazione delle relazioni intime, che, sottratte ad ogni dinamica seduttiva e sociale, o sono totalmente subordinate all'idea di una unione-alleanza per sbarcare il lunario (la famiglia di *Ladri di biciclette*), o diventano preda di un vincolo passionale, che le sottrae al mondo e le aspira in una deriva senza via d'uscita (*Ossessione*, 1943, di Visconti e *Caccia tragica*). *La scommessa di una costruzione dell'umano al di fuori della relazionalità sociale*¹⁴ è una scommessa difficile, e forse questa scommessa è uno dei tratti distintivi del nostro cinema neorealista. Frantumato lo schermo illusorio, nella dispersività delle situazioni, sotto l'urgenza del bisogno, nel neorealismo resta un conflitto disperato fra una

gambe lunghe del 1947: «Non vuol capire che c'è stata una guerra; una guerra che ha distrutto tutte le illusioni, tutte le apparenze. Qua viviamo di realtà ora per ora, minuto per minuto [...]. Le illusioni nun s'è ffa' nisciuno cchiù».

¹⁴ O quando comunque la relazionalità porta i contrassegni della diffidenza, del sospetto, di un'immagine del tempo orientata su un presente di "sopravvivenza". In modo impareggiabile, questo ce lo ha raccontato Eduardo con i suoi grandi testi del Secondo Dopoguerra: da *Napoli milionaria* (1945) a *Le voci di dentro* (1948).

linea scettica, dove il personaggio è votato ad una condizione di passività, di cui è indice significativo la sua erranza-veggenza, e il tentativo (difficile) di ribaltare questa condizione in occasione per una nuova apertura. Di questa seconda linea, negli anni della guerra, troviamo un'anticipazione straordinariamente significativa in *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Blasetti, dove la posizione di passività e di paura della ragazza-madre, che torna in campagna dopo essersi compromessa in città, si ribalta per l'aiuto dell'uomo, un rappresentante di cioccolatini incontrato per caso in treno (Gino Cervi), che si spaccia per marito di fronte alla famiglia di lei. La sua umanità (si rende disponibile a farsi carico *comunque* della ragazza) riesce a far sì che la famiglia accolga la giovane una volta scoperta la verità, andando oltre, e in un modo imprevedibilmente audace per quegli anni, la questione dell'onore.

Una cosa è certa: con il neorealismo nulla sarà come prima, nessun costume (e nessuna illusione di società stretta) potrà riemergere nel cinema italiano se non nella forma del "malcostume", di cui ci ha raccontato la nostra commedia anni Sessanta.

4. *Catene* (1949) di Matarazzo è il titolo esemplare della forma melodramma, non solo per il grande successo popolare, ma perché presenta in modo chiaro e icastico, riprendendo le forme del *mythos* tragico calate nel basso-mimetico, il precipitare scettico di fronte al frantumarsi dell'illusione.

Qui ci troviamo in una situazione diametralmente opposta rispetto alla commedia. Si parte da un'unità familiare in cui l'equilibrio di partenza non sembra facilmente intaccabile. Ogni membro della famiglia assolve compiti nel riconoscimento reciproco e dunque senza apparenti problemi. Ma quando il passato "ritorna" in forma imprevedibile (un ex della donna, Rosa, la insidia), questo non riesce a conciliarsi con il presente, perché quell'unità familiare è illusoria, si è costruita sulla base di un'*elusione* profonda, quella che porta Rosa a non dire al marito della comparsa di Emilio, perché di fatto non gliene ha mai parlato, anche se si trattava di un legittimo e poco importante rapporto prematrimoniale. E non gliene ha parlato perché il rapporto tra i due è di carattere simbiotico, dunque non può prevedere margini di ambivalenza (anche se riferiti al passato), che possano mettere in crisi una illusoria trasparenza. Il *due melodrammatico è un uno simbiotico*, e un qualsiasi indizio che si carichi di ambivalenza viene letto come segno di una colpa, tradimento inaccettabile dell'illusorio due in uno. L'ambivalenza, sopita, quando emerge diviene indizio minaccioso che tende a demonizzare l'altro. Il mondo apparentemente saldo si ribalta nel suo opposto per un nonnulla. Basta un biglietto stropicciato trovato in un cassetto per far perdere ogni ragione al marito Guglielmo. E non ascolta più Rosa, non la

vuole ascoltare, è sicuro di quello che ha visto, non dubita più. In una colluttazione fra lui ed Emilio (l'ex che insidia la moglie), quest'ultimo rimane ucciso. Guglielmo torna a casa, affida tutto, inclusi i figli, alla madre e fa interdire la moglie. Ma come è possibile che Rosa, amata moglie e madre devota fino a mezz'ora prima, diventi donna maledetta e reietta, senza che la si ascolti? Se questo accade è perché quella sicurezza originaria era il guscio illusorio che teneva, a condizione che fosse eluso il fatto che l'"altro" fosse tale, cioè distinto e separato, ma non per questo colpevole. Questa percezione della separatezza accompagna l'idea che una vita non può essere totalmente (anche solo dal punto di vista temporale) risolta in una simbiosi, il cui modello è la relazione materna (e non è un caso che Guglielmo viva con la madre e lasci tutto a lei quando fugge). *Catene* presenta nella forma più netta, e in un puro modo melodrammatico, come l'illusione, quando si spezza, ha risvolti tragici, precipitazioni drammatiche dalle quali il soggetto non può risalire, se non a condizioni durissime. È l'aspirazione verso il passato che, travestita, una volta che si rompe lo specchio diviene dominante. È una precipitazione regressiva verso una intemporalità che evita al soggetto la percezione, nel riconoscimento dell'altro, del carattere finito e limitato dell'esistenza. Piuttosto che affrontare questa possibilità e ascoltare l'altro (in questo caso la donna), l'uomo distrugge il suo mondo, condannandosi ad una probabile lunga galera, salvato solo dal sacrificio di lei, che mente sul suo tradimento. Il sacrificio del suo onore, che stava concludendosi con il sacrificio della sua vita (salvata un soffio prima del suicidio) è il segno tangibile di una colpa riparata, *la colpa di essere semplicemente ciò che è*. La precipitazione di Guglielmo è esattamente di questo genere: quando Rosa ai suoi occhi perde l'illusoria adesività, e dunque diviene distinta e separata, piuttosto che riconoscerla in questa distinzione, chiedendole come stanno le cose, preferisce distruggere tutto e tornare dalla madre.

Il melodramma è animato da una profonda forma di *elusione scettica*, che lega i personaggi gli uni agli altri attraverso una sfiducia mascherata da unione puramente illusoria, che quando si infrange non accetta riparazioni. Le eccezioni sono poche, una di queste è *La provinciale* (1953) di Soldati, dove il marito comprende la moglie per il tradimento avvenuto, riconoscendo in ciò che è accaduto anche una sua responsabilità. Il melodramma è la forma dello "scetticismo popolare", che diverrà negli anni Sessanta scetticismo laico e alto-borghese. Michelangelo Antonioni, in tutta la sua opera, a partire da *Cronaca di un amore* (1950), passando per *L'avventura* (1960) e arrivando a *Identificazione di una donna* (1982), ha percorso l'intero arco di uno scetticismo che da popolare (melodrammatico) è diventato borghese (cioè conoscitivo) e si è imposto come il sentimento fondamentale messo in immagine dal suo cinema.

5. Il precipitato di questo sentimento, il disincanto cinico vestito da moralismo, lo troviamo però nel nostro cinema grottesco, a partire dagli anni Sessanta. La nostra commedia di maschere proietta una visione scettica del mondo sullo schema della commedia anni Cinquanta, il cosiddetto “neorealismo rosa”, trasformando la commedia di intreccio in commedia di costume¹⁵. Nelle grandi commedie della prima parte degli anni Cinquanta in gioco c’era comunque una dinamica sociale di tipo ascensionale, che faceva sì che alcune istituzioni (matrimonio e lavoro) realizzassero la sintesi tra desiderio e mediazione simbolica (da *Due soldi di speranza*, 1952, di Castellani, a *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952, di Emmer, da *Il segno di Venere*, 1955, di Risi, a *Peccato che sia una canaglia*, 1954, di Blasetti, a *Pane, amore e fantasia*, 1953, di Comencini), secondo una dinamica capace di passare da *illusione ad illusione*. Si andava nel film manifesto, *Due soldi di speranza*, da una società bloccata, quella dei *senex*, ad un “mondo verde”, quello dei giovani, con in mezzo la *realtà (critica) del passaggio* dall’una all’altra. L’illusione sociale nella prima parte degli anni Cinquanta è stata soprattutto una “illusione valoriale”: quella di entrare, attraverso il matrimonio e il lavoro (semplice e onesto) nel mondo adulto. Era questo slancio verso il futuro, che comportava anche un prezzo da pagare in termini di rinunce alle proprie aspirazioni e di continui aggiustamenti¹⁶ nei confronti della situazione, ad essere centrale.

Le “illusioni valoriali” (e dunque ideologiche) degli anni Cinquanta sono diverse da quelle degli anni Trenta, perché espressione di una società differente. Il gioco delle apparenze, delle simulazioni, dei travestimenti dell’alta borghesia, che animava la vita sociale tra le due guerre, non era riproponibile dalle classi popolari durante la ricostruzione. La povertà, da cui derivava la “semplicità” dei sogni, quella che chiamerei la *riduzione contestuale dell’ambivalenza umana*, nell’illusione ritrovava la forma di realizzazione di un desiderio: quella di essere insieme nel futuro. Le illusioni sono comunque il motore del funzionamento e del dinamismo sociale, nascondono e allontanano lo scetticismo profondo, che comunque le attraversa senza emergere.

L’immagine senza fiducia di un abitare il mondo, presente nel melodramma, è esclusa dalla nostra commedia, se si eccettua il caso dell’autore che più di ogni altro ha saputo raccontare lo scetticismo interno all’intimità matrimoniale e familiare, prima della deriva grottesca degli anni Sessanta:

¹⁵ Cfr. su questo M. Grande, *La commedia all’italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, pp. 29-88.

¹⁶ Cfr. *ibidem*.

Eduardo De Filippo. Oltre alla sua straordinaria produzione drammaturgica del Secondo Dopoguerra, riportata anche sullo schermo (pensiamo alla *Filumena Marturano* del 1951), per il cinema basta ricordare i due episodi di *Marito e moglie* (1952) o *Ragazze da marito* (1952). In quest'ultimo film, la moglie Agnese considera il marito Oreste un incapace e continua a rinfacciarglielo, fino a quando non lo "obbliga", lui impiegato pubblico, alla corruzione per salvaguardare la vacanza a Capri di lei e delle figlie per trovare a quest'ultime il marito "giusto", e cioè benestante. Lo sguardo che qui viene gettato, non solo sul disincanto degli adulti, che giunge fino all'immoralità del comportamento, ma su una giovinezza che si avvicina al matrimonio in forma ben diversa dagli umori del neorealismo rosa, è scettico e sconsolato. Le tre ragazze troveranno l'approdo matrimoniale in forme ben distanti da ogni illusorietà e da ogni sogno di benessere e successo. Una andrà a Milano, "sequestrata" dal marito, un'altra sposerà un uomo di modeste condizioni, l'ultima infine, la maggiore, sarà costretta ad un matrimonio riparatore con l'accondiscendente amico del padre, Giacomino (Peppino De Filippo), che si farà anche carico del figlio che lei porta in grembo. Oreste, scoperto nei suoi traffici corrotti, viene licenziato. Le commedie di Eduardo De Filippo sono un controcanto all'illusione matrimoniale e coniugale operata dal neorealismo rosa, e fanno emergere tutto il malessere, la tristezza, l'elusione di una vita intima e familiare senza riconoscimento, e dove gli affetti sono radicalmente subordinati agli interessi. È la commedia amara di una società che, smarrite le illusioni con la fine della guerra, segnata dal bisogno, percorre tutte le strade dell'imbroglione e dell'autoillusione per garantirsi uno spazio di sopravvivenza.

6. È comunque con *Divorzio all'italiana* (Germi, 1961) che in forma grottesca e iperbolica viene letteralmente a sfaldarsi la mediazione simbolica del matrimonio e l'eccesso del desiderio scardina ogni forma di intimità. Il matrimonio diventa un carcere e l'ordine simbolico soffocante: la giovane cugina Angela è il pretesto per un riavvolgimento puramente immaginario del tempo, che sancisce la rovina definitiva del barone (omicidio, galera, tradimento finale della giovane sposa). Cefalù architetta la sua rovina passo passo, distruggendo lentamente tutta la sua vita, sospesa fra visione allucinatoria e nevrosi: ordisce il tradimento della moglie per legittimare il suo delitto d'onore, sconta tre anni di galera, alla fine dei quali sposerà Angela, che non sarà però mai fino in fondo sua. Quello che *Divorzio all'italiana* presenta con grande forza è la dissoluzione della realizzazione illusoria del desiderio, il suo emergere eccessivo che trova nella costruzione di una maschera esagerata e nevrotica (il tic facciale del barone) il suo contrassegno.

Nella moltitudine di film che ci restituiscono a partire dagli anni Sessanta

una intimità totalmente disillusa e cinica, che trova solo nella costruzione di maschere grottesche il terreno più proprio di realizzazione (e quelle di Sordi, da *Il marito*, 1957, di Loy e Puccini, a *Il vedovo*, 1959, di Risi, rimangono insuperabili), l'immagine più icastica di una intimità resa mostruosa, di uno scetticismo tramutato nel nichilismo più totale lo troviamo nel cinema di Ferreri. Un titolo per tutti: *Marcia Nuziale* (1966), di cui l'ultimo episodio ci restituisce l'*umano ridotto a manichino, come condizione ultima per tenere in vita il matrimonio*. Non si tratta solo di abbruttimento, di violenza, ma di qualcosa in più, della *percezione e del sentimento che la profonda elusione scettica nei confronti dell'altro arriva a trasformarlo in manichino inanimato, senza alcuna possibile redenzione*¹⁷. È l'approdo tombale di uno scetticismo che non prevede più la maschera come forma di travestimento per sopravvivere (*I mostri*, 1963, di Risi), ma che restituisce l'umano nella sua assenza *inanimata*, e l'intimità, sottratta ad ogni *riconoscimento*, come mera corrispondenza con un meccanismo, che può passare per la bambola meccanica de *Il Casanova di Fellini* (1976) o, per quanto riguarda ancora Ferreri, per il portachiavi di *I love you* (1986).

Tutto sembra sospeso, nel nostro cinema, fra quei due sentimenti fondativi della vita in comune, l'illusione e lo scetticismo, di cui parlava Leopardi con riferimento ai costumi italiani. L'illusione che passa per lo spazio ludico e ambivalente della sociabilità nella commedia anni Trenta, oppure per le istanze valoriali (matrimonio) nel neorealismo rosa, o lo scetticismo che attraversa da un lato tutta la linea melodrammatica, e dall'altro trova uno sviluppo potente nella tradizione del grottesco nero, che va oltre un'alterazione profonda della forma commedia, investendo anche il cinema d'autore e il cosiddetto cinema politico dagli anni Settanta ad oggi (da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970, di Petri, a *Il divo*, 2008, di Sorrentino).

Ma c'è una terza via, più rara ma più potente, quella capace di pensare l'essere-insieme non in forme illusorie, destinate comunque ad infrangersi, né scettiche, destinate a rovinare tutto, ma sotto il segno di una fiducia, di una credenza infondata nell'essere insieme senza alcun collante o positività, ma a partire dal nulla-in-comune che ci lega gli uni agli altri. Anche l'ultimo Leopardi, quello de *La ginestra*, non trova come unico destino della consapevolezza del nulla dell'esistenza umana lo scetticismo ma la fiducia, la credenza come l'unica forza che tiene insieme gli uomini, segnati dalla loro fragilità e finitezza. Fiducia che non è illusione, perché contempla al

¹⁷ A differenza di *Racconto d'inverno* di Shakespeare, dove la moglie fattasi di pietra per la profonda elusione del marito, nel finale riprende vita.

suo interno il superamento di una disillusione arrivata ad un punto di tale radicalità da ribaltarsi nel suo opposto¹⁸.

Il film che racconta con impareggiabile forza l'emergere di una credenza, sulle macerie di una illusione, è *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954)¹⁹; ma in generale tutto il cinema di Rossellini sembra corrispondere a questa *forza dell'ethos*, che sfida illusione e scetticismo. Rinascere sulle macerie di una esistenza in virtù di un atto di fiducia capace di riallacciare i fili di una coniugalità che sembrava completamente dissolta non è frequente nel nostro cinema, perché comporta un passaggio decisivo, il sentimento, dopo la presa di coscienza della fine delle illusioni, che credere nel legame fra uomo e mondo, credere in ciò che ci lega agli altri (nei rapporti intimi o in quelli pubblici) in virtù di "nulla", sia l'unica forza che permette di superare lo scetticismo radicale. *E cioè in definitiva di subordinare il problema della conoscenza a quello del riconoscimento*. L'impasse scettico è segnato dall'enigma, dal mistero, e dall'inassegnabilità dell'altro (tutto il cinema di Antonioni si muove in questa direzione). La fiducia nel legame uomo-mondo ci dice che prima e oltre la possibilità di conoscere qualcuno (possibilità parziale e di incerta verifica) si tratta di riconoscerlo per quello che è, e a partire da questo riconoscimento riconoscerci per quello che siamo: esposti ad una contingenza radicale che non si tratta di controllare (operazione destinata allo scacco), ma di accogliere e a cui semmai corrispondere, riallacciando i nostri legami con il mondo. Senza «O' miracolo» della processione in cui inaspettatamente si imbattono, marito e moglie di *Viaggio in Italia* non avrebbero nuovamente scommesso sul loro rapporto.

Il racconto di questo passaggio dall'illusione, attraverso lo scetticismo per giungere ad una possibile fiducia nel mondo, è tipico della forma romanzesca, non a caso rara nella nostra tradizione estetica, capace di raccontare la rinascita del soggetto dalle proprie ceneri, di fargli compiere un processo (sempre duro) di riconoscimento del mondo: perché l'acquisizione di una qualche verità su noi stessi e sul mondo può avere solo un carattere processuale, che non significa necessariamente continuativo, ma che deve passare comunque per "tappe", per *crisi* e *rinascite*, che gli *incontri* stessi possono determinare.

Il nostro cinema ha fagocitato la forma romanzesca o con quella me-

¹⁸ Su questo insiste Roberto Esposito in un testo importante per una lettura originale della tradizione filosofica italiana: *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁹ Film su cui siamo intervenuti nel precedente numero della rivista, dedicato a "Credito", e a cui rimandiamo per le nostre considerazioni sul film.

lodrammatica²⁰ o con quella grottesca, riconsegnandoci un'immagine del mondo da cui il soggetto si esilia (melodramma) o vi aderisce indossando una maschera carica (grottesco). Il nostro cinema ha sempre dipinto (tranne alcune, sia pur importanti, eccezioni) con grandezza ineguagliabile tutte le sfumature di un sentimento scettico del mondo, lontano sia dalle illusioni che dalle credenze. Ed in questo è sicuramente uno dei suoi tratti più precipui.

A Skeptical Feeling of the World. Starting from Giacomo Leopardi's considerations on Italian customs and way of life in *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, as well as from concepts as illusion, scepticism and trust, this essay wants to re-think Italian cinema's forms of representation (from the comedy of the Thirties to the Fifties' melodrama and Sixties' comedy) with a particular focus on the different ways in which melodrama and comedy have portrayed intimate relationships.

²⁰ Secondo l'idea gramsciana che nella nostra tradizione estetica l'opera e il melodramma hanno sostituito il romanzo della tradizione europea. Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 79-80.

Cinema e menzogna. Cos'è il cinema?

Massimo Donà

L'arte è una menzogna che ci fa capire la verità.

Pablo Picasso

1. *Il cinema è menzogna*, potremmo cominciare a rilevare, là dove ci proponessimo di individuare quella che qualcuno potrebbe anche definire l'essenza dell'esperienza cinematografica.

D'altro canto, è anche vero che ogni forma d'arte è in qualche modo “menzognera”.

Lo è anche la fotografia, ad esempio; di cui il cinema è uno sviluppo. Sì, lo è anche la fotografia, nella misura in cui, per quest'ultima, a venire fissata sulla carta è sempre e comunque un'*istantanea* di cui nessuno, indipendentemente dall'artificio costituito dall'obiettivo, avrebbe mai potuto né mai potrà fare in alcun modo esperienza.

Ma è menzognera anche l'arte visiva, allora; che mai ci mostra quel che, in essa, si dà in qualche modo anche a vedere – come ci ha mostrato con la massima chiarezza René Magritte.

Come non chiederselo, dunque: se il cinema è menzogna, in che senso alla menzogna cinematografica sarebbe attribuibile una qualche irriducibile specificità?

Forse nel senso che solo il cinema mente spudoratamente innanzitutto in rapporto alla propria natura originariamente menzognera. Il cinema, insomma, mente sempre anche rispetto al proprio mentire; quasi non potesse fare a meno di farlo. Trovandosi sostanzialmente impossibilitato ad esibire la *non veridicità* di quel che in esso comunque sempre anche si mostra.

E cosa si mostra, di fatto, al cinema? La vita, anzi, le nostre, le vite altrui, ma in verità sempre anche molte altre vite – e dunque sensazioni, sentimenti, passioni, giustizie e ingiustizie, atti di misericordia ed esibizioni di vera e propria piccineria. Insomma, tutto quello di cui è fatta ogni vita.

Sì, il cinema mostra tutto quel che nella vita sempre si mostra. Per questo, la vita – potremmo anche dire – è quel che si mostra al cinema; come abbiamo peraltro già rilevato. Una vita che, guarda caso, solo al cinema sembra riuscire a “sciogliere” i legami che di norma ci vincolano, se non altro nella sfera della quotidianità.

Gli stessi che rendono gli accadimenti sempre in qualche modo riconducibili ad una prospettiva sostanzialmente teleologica (l’unica che sembra poterli in qualche modo giustificare). Sì da renderli funzionali al raggiungimento delle molte mete che ognuno di noi si propone di raggiungere nel corso di un comunque faticoso esercizio di sopravvivenza.

Ecco, il cinema scioglie tali legami – e per ciò stesso riesce a dischiudere una vita tanto intensa quanto rigorosamente “astratta”; cioè priva dei rischi e dei pericoli che infestano le acque del quotidiano.

Eppure è proprio la nostra vita che il cinema sembra fingere di non voler tradire; come se volesse farcela sperimentare per quel che essa sarebbe veramente, quasi volesse dar vita ad un vero e proprio *analogon* dell’essere mondano – facendosi per ciò stesso rigorosamente fedele a quelle, tra le infinite possibili vite che potremmo impegnarci o comunque proporci di vivere, davvero destinate a farsi inequivocabilmente reali.

Insomma, il cinema finge di non costituirsi come semplice finzione; come pura parvenza di vita; e vi riesce. Riuscendo, ogni volta, a dissimulare la propria fantasmagoricità proprio dando, alle sue più diverse realizzazioni e all’esperienza da queste ultime comunque resa possibile, una *veridicità* tale da farci piangere, gioire, temere e osare, come fossimo dei bambini; e di farlo insieme ai protagonisti della messa in scena, senza che ci si possa neppure lamentare di una sorta di minor intensità delle emozioni, o del più debole struggimento prodotto dai vari sentimenti che esso sembrerebbe riuscire ogni volta a pro-vocare, per quanto in misura di fatto sempre meno potente.

D’altro canto, il cinema non separa un frammento (inesistente) del reale, magari consegnandolo ad uno sguardo disinteressato, e per ciò stesso eccezionale, come fa, da sempre, peraltro, l’arte fotografica e a suo modo ogni altra forma di arte visiva.

Al cinema, insomma, viviamo davvero *come nella vita di ogni giorno*; per quanto vivendo comunque un’altra vita. Che però è sempre e comunque “vita” – questo, il punto. Al cinema, insomma, in senso proprio *non guardiamo né osserviamo* alcunché; nulla di oggettuale esso ci fa infatti mai vedere.

Al cinema *siamo* piuttosto “nella” storia, e per questo sentiamo ed agiamo davvero, pensando ed amando con i protagonisti delle vicende in cui talvolta ci capita di entrare furtivi, magari protetti dal buio della sala. Vale a dire, che sentiamo “con” e “in” loro.

Fermo restando che quello che il cinema non dice è appunto che questa nostra vita *non-è vita*. Il cinema, infatti, nega la natura quintessenzialmente “negativa” del vivere cui esso ogni volta dà forma. E mente; mente, peraltro, con la nostra complicità – perché anche noi sappiamo di mentire a noi stessi, andando al cinema.

Eppure non possiamo fare a meno di raccontarci questa favola.

Questo ci dice dunque il cinema: che la sua menzogna non potrà mai essere *sinceramente* riconosciuta. Che esso, insomma, non potrà mai farsi *sinceramente* “menzognero”.

Ma forse il cinema dice ancor di più: forse esso ci rende edotti intorno alla natura ineludibilmente menzognera della menzogna in quanto tale.

D'altro canto, come potrebbe il mentitore, volendo essere realmente tale, ammettere di mentire? Se lo facesse, infatti, smentirebbe di essere menzognero. Cesserebbe di esserlo, nell'atto stesso in virtù del quale riconoscesse la natura menzognera del proprio dire. Ossia, direbbe le cose per come esse sono veramente; riconoscendo in questo senso *la menzogna come menzogna*, e “distinguendola” in qualche modo dalla *verità*.

Ma questo è proprio quanto ci viene imposto di dire *dal “vero” in quanto tale*; è solo quest'ultimo, infatti, che ci impone di “distinguere” e di distinguere innanzitutto la verità dalla menzogna.

Perciò, contraddistinguere il proprio dire come un dire menzognero, e distinguerlo in questo modo dal dire veritiero, significa destinarsi alla verità e non alla menzogna; perché è solo *nella verità e dal punto di vista della verità* che non possiamo fare a meno di riconoscere il dire menzognero, e soprattutto di riconoscere il suo distinguersi da quello veritiero.

Il vero mentitore, invece, non può che mentire; mentendo innanzitutto in rapporto al suo semplice mentire. Ossia, *negando* di mentire.

Spacciandosi cioè per autentico testimone del “vero”. Dicendo, del proprio mentire, che esso non è affatto un mentire. Dicendo di dire il “vero”, ossia di non mentire; e facendosi così vero e proprio *sofista*, capace di far passare per vero quel che si sa benissimo esser falso. Negando cioè di contrapporsi a chiunque volesse proclamarsi veritiero. Dicendosi per ciò stesso identico a lui. Ed escludendo di mentire. Ponendosi in questo modo al di là del suo essere menzognero; proclamandosi cioè debitamente distante da una menzogna di cui è invero egli stesso l'unico protagonista; anche solo in quanto menzognero innanzitutto rispetto a se stesso.

Egli, cioè, non mente in rapporto alla verità; ma innanzitutto in relazione alla menzogna da lui stesso incarnata.

Insomma, la vera menzogna non prende le distanze *in primis* dalla verità; ma sempre e solamente da sé medesima. Cioè, si distingue da sé; e, distinguendosi da sé, si fa identica al vero – a quel “vero” che essa, in quanto

menzogna, comunque continua a “negare”. Continuando a negarlo proprio e innanzitutto nel farsi identica ad esso.

Facendosi carico di una menzogna che è tale innanzitutto in rapporto al suo stesso esser menzognera: conformemente peraltro al compito del vero mentitore; che per ciò stesso non potrà che sembrare veritiero. Dimostrandosi esso medesimo bisognoso di distinzione (si tenga presente che la “verità”, per l’Occidente aristotelico, coincide con il *principio della distinzione*); distinguendosi, però, non da un altro; ma innanzitutto da sé medesimo. Rendendosi così menzognero, proprio nel distinguersi non tanto da un altro (dal proprio altro), quanto *in primis* da sé medesimo.

Perciò il cinema è l’ultimo grande epigono della sofistica. E sempre per questo rende finanche esperibile, nella forma più radicale e intensa possibile, il paradosso dell’autoinganno.

Perciò il cinema è arte “barocca” per eccellenza.

E, in quanto tale, esige uno sguardo quintessenzialmente “obliquo”, curvo... o strabico; in grado cioè di farci sopportare il paradosso caratterizzante una natura mai afferrabile direttamente, o in qualche modo frontalmente – come ci sembra di poter fare invece ogni volta che ci troviamo al cospetto di un “vero” immediatamente contrapponentesi ad un *falso* che, peraltro, solo il “vero” avrebbe potuto riconoscere come altro da sé, destinandolo così a farsi esso medesimo “vero”, e proprio in quanto distinguentesi, in quanto cioè esibentesi come falso *piuttosto che vero*.

Il cinema esige che si guardi a questa o quella “sezione” di vita – quella catturata dall’inquadratura – *dimenticando-a-memoria* la sua comunque esibita artificiosità. La stessa che potremmo ricondurre al fatto che mai potrà realmente capitarci di vivere una qualsivoglia situazione così come ci accade di viverla avvolti dal buio della sala cinematografica: come se non sapessimo nulla della sua radicale implausibilità. Soffrendo e godendo con questo o quel protagonista, pur sapendo che egli non sta affatto né soffrendo né godendo.

Come negarlo, infatti? Nella vita quotidiana non ci verrebbe mai da piangere davanti ad una persona che fingesse di morire. Fermo restando che ai nostri occhi fosse chiara la natura fittizia di tale scena.

Ma come è possibile dimenticare quel che si sa, sapendolo e mentre lo si sa?

Come è possibile mentire in rapporto a qualcosa di cui si conosca benissimo la natura menzognera? Ma soprattutto: come è possibile mentire a se stessi, là dove ci sia stato concesso di accedere ad una forma di esperienza strutturantesi come menzogna nella menzogna, in relazione a cui, nello stesso tempo, la paradossalità connessa alla doppia *negazione*, non potrà mai consentirci di mascherare il gioco, riuscendo ad escludere qualcosa di

quel che verrebbe in essa e da essa in qualche modo negato?

Tutto è palese, infatti, al cinema; sono palesi il doppio, il triplo, il quadruplo gioco – è palese un gioco che ci coinvolge proprio per la sua natura eminentemente *miracolosa*, una natura che ci coinvolge ben al di là di competenze o supporti conoscitivi che qui non sono davvero mai richiesti.

D'altro canto, ogni forma d'arte si risolve da ultimo nell'istituzione di un "gioco"; lo sapevano bene sia Schiller che Kant. L'avrebbe ribadito Beuys. E, poco dopo, anche Duchamp, sia pur in altro modo.

Al cinema, insomma, tutto è sempre palese, per quanto possa anche sembrare il contrario. Se non altro a partire dal fatto che i trucchi, le finzioni, gli effetti speciali, e dunque tutta la complessa macchina che lo rende ogni volta possibile, vengono tenuti ben nascosti, ossia, vengono tenuti rigorosamente fuori dall'inquadratura, o meglio, da quel che essa lascia vedere – sì da render possibile la percezione della sua *ingannevole* veridicità.

Eppure, è proprio la vita che in esso finisce per specchiarsi, sì da trasformarsi in un tanto mirabolante quanto *ingannevole* "inganno"; fermo restando che è proprio questo inganno quel che tanto ci attrae, del cinema. Che attrae tutti, indiscriminatamente.

E con ben maggiore potenza di quanto riescano a fare l'arte visiva, quella musicale, e finanche quella poetica.

Insomma, il suo inganno attrae tutti perché non disegna un ambito in relazione a cui ci si possa sentire in qualche modo obbligati a guardare con *altri* occhi; possibilmente esperti o comunque specificamente interessati.

Al cinema, infatti, si va comunque, sì che, da ultimo, possa risultare perfettamente *indifferente* sapere cosa si andrà a vedere; quel che conta, al cinema, essendo piuttosto un indistinto bisogno di vivere la vita, di viverla vivendola; senza ritrovarsi cioè costretti a giudicare, distinguere, scegliere, ecc.

Di viverla senza sentirsi obbligati o in qualche modo chiamati ad ordinare il caos degli eventi; collocando le situazioni, le azioni, i fatti, da una parte o dall'altra, dalla parte del *positivo* o da quella del *negativo*. Perché al cinema il "positivo", l'unico davvero esperibile, è quello che non si lascerà mai catalogare o in qualche modo contrapporre al "negativo". Trattandosi, per esso, sempre e comunque di una *menzogna* e come tale, in grado di resistere a qualsivoglia tentazione classificatoria, e per ciò stesso a qualsivoglia maldestro tentativo di distinguerla da un "vero" come quello che qualcuno potrebbe anche ritenere esser stato ingiustamente autorizzato a scorrere solo alla luce del sole, fuori dal buio della sala di proiezione.

Per questo al cinema può capitare spesso di andarci anche senza sapere quale film sia stato programmato.

Perché esso riesce a soddisfare un bisogno di tutt'altra natura rispetto

quelli che ci muovono di norma nel corso dell'esistere; e di altra natura anche rispetto a quelli che ci spingono a visitare un museo, ad ascoltare un concerto, a leggere un libro di poesie.

Perché solo al cinema sentiamo di esser *altri* da quel che siamo; pur essendolo (quel che siamo). Essendolo, insomma, *senza esserlo*.

Al cinema, infatti, è come se sentissimo il semplice e indistinto pulsare del fondamento; come se, solo nel buio dalla sala cinematografica, ci fosse concesso esperire l'aporetico trionfo del "vero". Quello deciso già dall'*e-lenchos* aristotelico, originariamente destinato a fare, *in primis* della verità, la più sofisticata delle menzogne. In quanto menzogna innanzitutto rispetto a sé medesima; o meglio al proprio non riuscire a distinguersi da un errore che non c'è, non s'è mai dato e mai potrà darsi – appunto perché costretto a "negarsi", ossia, a testimoniare nient'altro che la propria inesistenza. E quindi ad esistere come un vero e proprio, nonché perfettamente, *inesistente*.

Solo al cinema possiamo sperimentare l'originaria menzogna costituita da un principio primo che tutto "distingue", *negando* per ciò stesso la propria intrascendibile natura. E abitare un'in-differenza che di tutto si nutre – per l'appunto, *indifferentemente* –, proprio perché di tutto ci costringe a riconoscere la perfetta liceità. Ché, se apparendo come menzogna, comunque non mentirà – e non mentirà proprio mentendo intorno al proprio mentire –, anche proclamandosi vera, allo stesso modo, mentirà; perché nessuna falsità potrà mai darsi come "altra" rispetto alla sua intrascendibile e insuperabile potenza, che dunque sarà impossibile riconoscere come *vera*, piuttosto che falsa. Stando che nulla, si dà dalla medesima, potrà mai servirci a determinarne la comunque *assoluta* veridicità.

Al cinema, insomma, è proprio questo che, volenti o nolenti, viene sempre e comunque chiamato in causa, vale a dire: la questione della "verità". Forse riconducibile, più di ogni altra determinazione o principio, ad una forma di *erranza* che neppure Platone sarebbe mai riuscito a catturare in senso proprio. Tanto meno "definendola" in modo plausibile o quanto meno convincente.

Il cinema, dunque, funziona come una finestra che, pur aprendosi sul mondo, non si spalanca mai sull'esterno, non apre cioè a improbabili vie di fuga. Ma si spalanca piuttosto sul mondo stesso che sulla sua trasparenza finisce in qualche modo per riflettersi, come sulla superficie di uno specchio – in cui, a riflettersi, sarà dunque, da ultimo, nient'altro che l'interno della casa. Il quale, proprio nell'attraversare l'apertura della finestra, è destinato a manifestarsi come "altro-da-sé", *negando in primis* di essere quel che, della casa (di cui quella finestra è un elemento) dice appunto il semplice "interno".

Quell'*interno*, insomma, si fa *inesistente*, riflettendosi tutto sulla superficie di uno specchio in cui l'apertura della finestra può essere di fatto

tranquillamente risolta. Ma negandosi, non può neppure rinunciare a *negare* di “non-essere” quel-che-è. Mentendo, da ultimo, sempre anche rispetto alla propria natura, di fatto sempre fittizia e puramente speculare.

Riuscendo così ad ingannarci, ogni volta che assistiamo ad una nuova proiezione accolti dal buio della sala. Mentendo spudoratamente; dando vita, cioè, ad una *finzione* all'ennesima potenza, che saprà rendersi comunque miracolosamente credibile, sì da farci capire, proprio grazie ad essa, molto, moltissimo, del nostro mondo. Delle nostre manie, dei nostri tic, dei nostri deliri e delle nostre paure.

Al cinema, infatti, capiamo spesso molto più che dalle cose che di norma si lasciano abbastanza tranquillamente ricondurre o al falso o al vero. Capiamo soprattutto che il “vero” – quello stesso che sempre e comunque cerchiamo, con tutte le nostre forze – è, proprio esso, paradossalmente, la radice ultima di ogni possibile menzogna; appunto perché destinato a mentire innanzitutto rispetto a sé medesimo. E a convincerci del fatto che stiamo ancora una volta per fare una *reale* esperienza; là dove, in verità, ad accadere, è sempre e comunque l'assolutamente inespugnabile. Ossia, il fondamento stesso che, *in primis*, non è mai tale; e che, proprio per questo, nessuna determinatezza, né concettuale né immaginale, potrà mai illudersi di aver davvero catturato; perché saremo noi, piuttosto, ad esserci fatti da lui catturare, dopo esserci abbandonati sulla comoda poltroncina, davanti allo schermo inondato di luce, per una nostra scelta, libera e gratuita, ma per ciò stesso sempre anche rigorosamente *ingiustificabile*. E dunque nello stesso tempo “folle”, come tutte le grandi e tragiche decisioni che, ogni volta, ci fanno intendere le cose al contrario (si pensi alla folle decisione presa da Re Lear nei confronti di Cordelia!); obbligandoci a riconoscere, *post factum*, l'errore commesso, e a lasciarci guidare da immagini e parole che ci accompagneranno come ombre ormai definitivamente orfane del proprio corpo di riferimento. E dunque sempre inaffidabili; perché mai ci sarà consentito riferirle alla stabilità caratterizzante qualcosa di distinto da altro e capace di rivelarsi per quel che esso è veramente.

Ecco, questa è la situazione che il cinema ancora oggi disegna, continuando a pro-vocare un'esistenza come la nostra, un'esistenza sempre incerta e bisognosa di certezze, ma destinata in ogni caso a riconoscere, magari proprio in virtù dell'eccezionalità custodita in ogni sala di proiezione, che le nostre certezze saranno tanto più forti e convincenti quanto meno si saranno lasciate ricondurre a ragioni vere e in quanto tali perfettamente in-confondibili.

2. C'è un film, comunque, che più di altri mi sembra esser riuscito a disegnare questa paradossale natura dell'esperienza cinematografica. Pur non

parlando in alcun modo “di cinema”. Pur tenendosi il più lontano possibile dall’intenzione di dirci cosa davvero sia, il “cinema”.

In questo film, infatti, si parla d’amore – come accade quasi sempre, nei film, anche là dove non se ne parli in forma esclusiva o quanto meno esplicita. Anzi, per essere più precisi, in questo film si parla di tradimento.

O forse no, neppure questo è vero; forse ha ragione il regista, che, intervistato intorno al senso di questo suo lavoro, risponde: «Se vi è un tema generale di questo film, mi sembra che sia semplicemente quello della menzogna, perché vediamo la menzogna attaccata per nove minuti da Marcel Blanc nel primo quadro e, al contrario, magnificata, giustificata, nell’ultimo quadro dallo stesso personaggio. È dunque questo tema, questo rovesciamento che, forse, mi ha sedotto e che mi pare una delle cose più importanti del film»¹.

Il film in questione è *Melò*, riadattamento cinematografico di un’opera teatrale scritta nel 1929 da Henry Bernstein; un film realizzato da Alain Resnais nel 1986.

Un film che narra di un classico triangolo amoroso che coinvolge drammaticamente una coppia di musicisti, marito e moglie, e un terzo musicista, vecchio compagno di studi del marito; il quale, come ci si sarebbe potuti sicuramente aspettare, viene messo in crisi da una passione travolgente e devastante nei confronti della moglie dell’amico.

Niente di più classico, si potrebbe rilevare. Amore e tradimento, dunque. Senso di colpa e furore della passione.

Ma in verità – ed è lo stesso regista a dircelo – il vero tema del film è quello della “menzogna”. Ma non tanto della menzogna in generale; non si tratta infatti di una semplice riflessione per immagini sulla liceità o meno della menzogna.

Si tratta piuttosto di un film che mette in scena un rovesciamento più radicale e per ciò stesso apparentemente inspiegabile (e per ciò stesso irritante): quello che conduce il protagonista (Marcel Blanc) dall’esclusione, ossia dalla condanna della menzogna, all’identificazione più radicale con la menzogna medesima. Potremmo anche dire: dalla menzogna riconosciuta e identificata al riconoscimento del fatto che non solo la menzogna è ineludibile, ma che, per quanto smascherata da prove evidenti, essa non potrà che negare la propria natura menzognera. Negando nel modo più apparentemente irragionevole di poter essere identificata o in qualche modo de-terminata, appunto (e conseguentemente condannata, o anche, eventualmente, perdonata), come menzogna.

¹ A. Resnais, *Il metodo, la creazione, lo stile*, a cura di M. Regosa, tr. it., Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2002, p. 310.

In questo senso, si tratta anche di un film sull'epifania dell'impossibilità del "vero". Sì, perché la narrazione di Resnais si snoda a partire da una mirabile apertura incentrata sulla messa in scena della verità aristotelicamente intesa.

Nel primo quadro del film, infatti, ci viene mostrato Marcel a cena dall'amico Pierre e sua moglie Maniche. Marcel – che è diventato un violinista di successo, ed è di ritorno da una delle sue tante tournée – racconta all'amico e a sua moglie della sua ultima relazione. Una relazione finita male, lo si capisce subito, quella con Helene; finita male a causa di una insopportabile e inaccettabile menzogna.

Ecco i fatti: Helene, durante un concerto, mentre Marcel è alle prese con il proprio violino, viene sorpresa dallo stesso Marcel a disegnare un amoroso gioco di sguardi con un signore del pubblico.

Invitata a riconoscere quel gioco, Helene nega; e dunque mente. Questo, ciò che Marcel non può sopportare.

Sempre nel corso della prima scena del film, dunque, Marcel si dilunga, davanti a Pierre e Maniche, nel giardino della loro casa, in un monologo che lo vede impegnato a pronunciare una feroce condanna della menzogna; sì, perché Marcel avrebbe potuto sopportare qualsiasi cosa da Helene, ma non la menzogna.

Helene aveva negato l'evidenza. Aveva mentito senza ammettere la propria menzogna.

Marcel, dunque, in qualità di vero e proprio motore di tutta la vicenda, non condanna tanto il supposto tradimento (per quanto virtuale) di Helene; quanto piuttosto il suo "mentire", il suo continuare a mentire di là da ogni evidenza.

Insomma, a Marcel sarebbe bastato che Helene riconoscesse la propria "alterità"; ossia che riconoscesse di aver avuto, sia pur per quei pochi minuti, un vero e proprio rapporto con uno sconosciuto.

Marcel condanna la menzogna di Helene, ché la riconosce estranea al proprio stile di vita, al proprio *ethos*. Egli non avrebbe voluto che Helene negasse il proprio tradimento, per quanto temporaneo. Non avrebbe voluto che essa provasse a far passare "quel che non era" per qualcosa di "essente" (la sua manchevole fedeltà per fedeltà).

Il fatto è che Marcel si comporta come Platone nel *Sofista*; e come Aristotele nel quarto libro della metafisica. Non accetta, cioè, che si pensi di poter far passare per essente quel che non è; così come non tollera che la negazione della propria principialità rifiuti di riconoscersi "altra" da quest'ultima.

Marcel vuole che la falsità di Helene si riconosca per quel che essa è; egli vorrebbe che Helene ammettesse sinceramente di essersi costituita (sia pur per quei pochi minuti di fatto incriminati) come "altra" da quella che

lui aveva conosciuto: ossia, altra dalla donna legata in modo esclusivo con Marcel.

Si sarebbe potuta capire la menzogna come reazione immediata ed istintiva alla scoperta del tradimento, ma di fronte all'esibizione delle prove più schiaccianti, Helene avrebbe dovuto riconoscere, con la massima sincerità, di aver mentito.

Insomma, a parlare, nelle parole di Marcel, è una "verità" che non sopporta che si neghino le distinzioni; e dunque, innanzitutto, che si neghi la differenza del falso dal vero.

D'altro canto, Helene non avrebbe potuto se non confondere i piani; non accettando di riconoscersi menzognera piuttosto che veritiera. Helene non avrebbe mai potuto essere sincera; e dunque ammettere la propria falsità, la propria natura menzognera.

Non avrebbe potuto farlo, appunto in quanto autentica incarnazione della menzogna.

Vera menzogna, infatti, non può essere quella che accetta di distinguersi dalla verità; riconoscendo la natura esclusivamente menzognera del proprio esserci – accettando di determinarsi come menzogna, e dunque di distinguersi, in quanto tale, dalla verità.

Perché, se la menzogna accettasse di distinguersi dalla verità, non potrebbe che destinarsi a negare il suo stesso costituirsi come distinta dal vero.

Se Helene avesse riconosciuto il tradimento, si sarebbe rivelata perfettamente conforme al *logos* rappresentato da Marcel e dunque alle sue pretese.

Ma Helene rappresenta ciò che Marcel avrebbe finito per "escludere" dal proprio dominio, ossia dalla propria vita; vale a dire, la perfetta incarnazione di una menzogna che può esser tale solo in quanto strutturalmente refrattaria a riconoscersi come semplice menzogna.

La menzogna che accettasse di distinguersi dalla verità – ce lo ha ben mostrato Aristotele, attraverso una potentissima strategia (l'*elenchos*) –, non riuscirebbe, infatti, a distinguersi dalla verità.

Perciò Helene – proprio perché ha tradito ed è altresì realmente menzognera, ossia, proprio perché appartiene ad un ambito *altro* da quello legiferato da Marcel (potremmo anche dire dal *principio di non contraddizione*) – non può che mentire, negando innanzitutto il fatto che, nelle sue parole, sia custodita una semplice menzogna.

La vera menzogna è infatti quella che confonde le carte; che non accetta neppure di distinguersi, come astratta indistinzione del vero e del falso, dal semplicemente vero o dal semplicemente falso. Perciò Helene non accetta di farsi distinguere da Marcel e dice di essere rimasta sempre perfettamente fedele a lui.

Ma questo, proprio questo, è quanto Marcel non avrebbe mai potuto accettare. Perciò avrebbe a tutti i costi voluto che Helene riuscisse ad essere sincera con lui. Che riconoscesse la propria *alterità* (o meglio, l'*alterità* della relazione dalla medesima vissuta durante i pochi minuti dell'esecuzione musicale di Marcel). Che si riconoscesse "altra" dalla verità rappresentata da Marcel; e dunque *falsa*. E invece ella non avrebbe mai potuto riconoscersi *altra* in quanto semplicemente "falsa"; ossia, in quanto semplicemente distinta dal "vero" (un *vero* costituentesi *appunto* come "principio della distinzione"). Appunto perché realmente "altra". Perciò avrebbe dovuto necessariamente mentire.

E negare la propria alterità; cioè, disconoscerla radicalmente. Perché la vera falsità non può che negare di essere semplice falsità; ossia, non può lasciarsi determinare come falsa, piuttosto che vera.

Un falso che non mentisse rispetto alla propria falsità, infatti, non riuscirebbe neppure ad essere falso, ma si ritroverebbe immediatamente trasformato in parola di verità.

Chi nega il vero, insomma, non può che *negare* di costituirsi come "negazione" del vero.

Perciò Helene non avrebbe sicuramente potuto fare a meno di mentire. Insomma, la vera menzogna non avrebbe mai potuto riconoscersi menzognera; continuando indefinitamente a mentire; a mentire, *in primis*, in rapporto alla propria natura menzognera.

Insomma, potremmo anche esprimerci così: Marcel, nel primo quadro del film, non conosce il cinema. Il cinema incarnatosi in Helen.

Perciò non capisce la necessità, per il tradimento, di mantenersi nel nascondimento.

Nessun tradimento reale può voler essere riconosciuto come tale. Perciò il traditore nega sempre e comunque di aver tradito!

Ma... si badi bene: è l'aporetica del vero a costringerlo a mantenere un tale atteggiamento. E non una qualche deviazione immoralistica!

D'altro canto, Alain Resnais l'ha sempre riconosciuto: che il regista deve mantenere una posizione rigorosamente *amorale*. Mostrandoci le cose per quel che esse sono; o meglio, mostrandoci che esse non sono mai quel che sono.

Come sapeva bene già Shakespeare.

E poi Marcel, conformemente al principio di non contraddizione (il principio da lui stesso incarnato), aveva ben capito che quella relazione con lo spettatore sconosciuto avrebbe da ultimo escluso Marcel dall'ambito relazionale caratterizzante l'esserci di Helene. Che quella relazione avrebbe finito per escludere la relazione tra lui ed Helene.

Anche il rapporto di *alterità* è infatti "escludente".

E non solo quel che, in esso e per esso, esclude l'altro da sé e vi si op-

pone; esso medesimo essendo innanzitutto “escludente” – in quanto esso medesimo sempre *altro* da altri rapporti d’alterità.

Marcel, in buona sostanza, non avrebbe mai potuto sopportare d’essere escluso; e neppure di ridurre la potenza relazionale caratterizzante il proprio rapporto con Helene. Lasciando che una parte almeno, del medesimo, venisse sostituita dal nuovo rapporto di Helene con lo sconosciuto.

Non avrebbe potuto accettarlo, perché anche le sue relazioni si sarebbero rivelate necessariamente escludenti. Trovandosi costrette a tener fuori qualsiasi forma di estraneità.

Perciò i rapporti tendono sempre e comunque a farsi totalizzanti e radicalmente escludenti.

Come quello, vissuto a partire da quella cena in giardino, tra Marcel e Maniche.

Che avrebbe visto Marcel protagonista di un radicale rovesciamento della situazione iniziale; un rovesciamento catartico e rivelativo, che, solo, gli avrebbe consentito di capire la caparbia caratterizzante la menzogna di Helene. Come nelle grandi tragedie shakespeariane, anche qui, infatti, l’illuminazione avviene in virtù di un’esperienza metamorfica radicale; in virtù della quale la ragione capisce di potersi comprendere solo specchiandosi sulla superficie di uno specchio, guarda caso, ricoperto di parole esprimenti la lucida follia animata dalla passione amorosa. Da un *eros* che incatenerà sino alla morte Marcel e Maniche. E che vedrà Marcel, come una sorta di redivivo Re Lear, abbandonarsi alla tempestosa follia che lo indurrà a sperimentare, insieme a Maniche, un vero e proprio bisogno di *esclusione* radicale dell’alterità.

Da cui il dramma di Maniche, tormentata dal senso di colpa ma nello stesso tempo sempre più incapace di dividersi tra Marcel e Pierre.

Marcel, dunque – che all’inizio avrebbe voluto a tutti i costi distinguere il falso dal vero, e costringere il falso ad assoggettarsi al *nomos* costituente l’unica possibile “verità” – capisce che chi tradisce, chi si pone come *altro* dalla verità della distinzione (la stessa che avrebbe dovuto far capire a Marcel come la relazione tra l’amico Pierre e Maniche esigesse la radicale esclusione di ogni altra relazione; che di quella si costituisse come negazione escludente), non potrà mai riconoscere la propria alterità.

Perciò, trovandosi lui stesso ormai, in quanto negatore del principio del *logos*, in balia dei deliri della follia, non avrebbe potuto che sperimentare in prima persona l’invincibile potenza di quella “menzogna” che poco prima gli aveva reso insopportabile Helene.

Ed è proprio l’esperienza di un’incondizionata follia (come quella sperimentata da Re Lear) che avrebbe consentito a Marcel di capire. Di capire che le cose non erano davvero quello che si sarebbe potuto credere; e dunque che anche la menzogna non è mai tale, e non può riconoscersi come tale, là

dove voglia intendersi veramente. Dove voglia cioè riconoscere il suo non potersi mai lasciar distinguere dalla verità.

Marcel erra; certo, egli guarda altrove – proprio come aveva fatto Helen davanti ai suoi occhi. Guarda a Maniche.

Ma quel guardare altrove, se è un guardare altrove rispetto alla verità, non può certo riconoscere di essere un guardare altrove. E proprio per costituirsi come un vero e proprio guardare altrove.

Marcel, infatti, alla fine del film, *mente*: mente spudoratamente davanti ad un Pierre che da lui avrebbe preteso il semplice e sincero riconoscimento della sua passata erranza.

Marcel mente anche di fronte all'evidenza di alcuni fatti probanti, esibiti con spietata durezza da Pierre. E continua a mentire.

In modo solo apparentemente inspiegabile, comunque.

Il fatto è che ormai l'invenzione del cinema ha fatto irruzione nella storia dell'umanità. E la menzogna ha preso coscienza di non poter in alcun modo riconoscere la propria *alterità* rispetto al vero.

La menzogna ha capito di dover mentire *in primis* proprio rispetto alla propria erranza. Assumendo il volto della verità; da essa invero radicalmente messa in questione.

Se all'inizio del film, dunque, Marcel incarna l'umanità ancora ignara della verità resa finalmente sperimentabile dalla magia del cinematografo, alla fine invece il medesimo protagonista disegna sullo schermo del cinema la menzogna che in quello stesso schermo si sta svolgendo e dispiegando furtiva, senza lasciarsi mai riconoscere come tale, e assumendo, di volta in volta, le fattezze dei vari protagonisti, prima di Helene, e ora di Marcel.

Raccontandosi così nella forma di una storia per immagini in cui, a tradirci, sono invero sempre e solamente la credibilità e la veridicità di quel che accade; ché ci portano fuori strada, consentendoci comunque di vivere come se nulla fosse accaduto.

Cinema and Falsehood. What is Cinema? What distinguishes cinema from all the other arts? The author of the essay claims that cinema is the most authentic (or mendacious?) form of *falsehood*: by lying from start to finish – and even by lying *within* falsehood – cinema makes us part of its world, allowing us to live other people's lives, while being in a completely extra-moral dimension, where what is true or false loses its defined nature. A clear example is the love triangle in Alain Resnais' *Mélò* (1986), here analysed in order to show all the complexity of cinema's baroque sophistries.

Il cinema, la stanchezza del ricordo

Ruggero Eugeni

Uno

Adesso parliamo di una cosa che non esiste più. Mia madre che mi allattava tra un tempo e l'altro di *Via col vento* (Fleming, 1939). Mio zio che si portava i pezzetti di salame incartati come caramelle per passare nella sala tutto il pomeriggio. Mio nonno che andava in città a vedere Matarazzo, poi tornava e raccontava per tutta la sera il film alla famiglia e si arrabbiava se tutti non piangevano con lui. Un piccolo paese riunito nel cinema della parrocchia la domenica pomeriggio: durante la scena di un incendio la fiamma del proiettore brucia veramente la pellicola incastrata e apre una breccia slabbrata di luce purissima, assoluta.

Adesso parliamo di una cosa che non esiste più, una cosa che non potrà mai più esistere. Non penso solo ai celebrati rituali della sala, l'ingresso, la maschera, gli odori, il velluto, il legno, le cose povere da mangiare. Penso alla solitudine. Penso all'intimità. Al cinema si era comunque soli perché gli altri svanivano nell'ombra, fossero stati anche i nostri amici più cari, i familiari più amati. Allora tutto diventava importante, essenziale, perché tutto era per noi, e il mondo poteva finalmente scorrere solo per i nostri ritmi e i nostri desideri. E la nostra intimità assumeva la qualità unica di un possesso esclusivo: il possesso di un respiro di luce, di un tempo prestato, una bella vacanza.

Ogni uomo del Novecento è stato anche un uomo dell'Ottocento. È esistita una modernità lenta, che è penetrata a piccoli passi felpati nelle immense dimore fredde della provincia, nei salotti buoni riscaldati a carbone, tra le rose di cera sotto le campane di vetro, nei vicoli dei contadini o degli zingari, nelle piazze in cui si cantava l'opera, nei circoli in cui si giocava a bridge e una volta all'anno si danzava. Un giorno è arrivata l'elettricità, misteriose ragnatele di cavi rivestiti di stoffa a correre sulle tappezzerie. Le macchine hanno iniziato a penetrare nelle case, ma senza turbarne troppo

i ritmi, i rituali e i ruoli. Nelle case le macchine erano piccole: fonografi, giradischi, mangianastri, radio, televisori, lavatrici, frigoriferi, erano alti al massimo quanto una persona, simboli di una tecnologia addomesticata, resa capace di insediarsi nei piccoli mondi di cui abbiamo bisogno per vivere le nostre giornate.

Però fuori dalla casa le macchine erano altro: una potenza incommensurabile, un'energia che trascendeva la nostra capacità di fronteggiarla e che solo grazie a una serie di precauzioni e di consuetudini potevano entrare in contatto con noi senza ferirci e rompere le nostre fragili membrane difensive. I treni correvano massicci, grandiosi, minacciosi (Giannino Stoppani nella garitta che arriva dalla zia sporco, stordito), poi le automobili, le autocorriere, le città moderne, le nuove forme architettoniche.

Il cinema era diverso. Al cinema accadeva qualcosa di mai visto prima, mai visto altrove, inspiegabile. Le macchine conservavano la loro possanza, eppure si piegavano ai nostri spazi, accettavano di entrare nei nostri stanzoni fumosi o nei nostri teatri più brutti, acconsentivano a sposare il nostro tempo (una domenica pomeriggio di pioggia, una serata vuota, qualche volta una matinée fuori dal calendario). Noi le sentivamo le macchine, nel buio della sala, frusciare mentre distribuivano la loro potenza in forma di immagini e di suoni. Qualche volta le macchine apparivano sullo schermo: fingevano di stritolare Charlot, oppure di essere maneggiate da un vecchio pasticcione come il mago di Oz; ma noi lo sapevamo che era comunque un trucco, una finta, un ammiccamento, che le macchine esistevano per donarci quelle stesse immagini in cui sembravano confondersi e incepparsi e che non ci avrebbero mai lasciato.

Erano le macchine a donarci la solitudine, erano loro a insegnarci l'intimità del cinema. Senza le macchine cosa ci sarebbe stato? Un brutto stanzone scrostato, una vecchia sala di teatro presuntuosa, spazi comuni e anonimi come le caserme, i collegi, i refettori scolastici. Con le macchine il tempo e lo spazio tornavano in nostro possesso: erano fuori di noi, ma nostri come i nostri ricordi più cari. Le macchine non ci chiedevano amicizia, non volevano vivere con noi (alla fine dello spettacolo, ognuno a casa sua), rispettavano in tutto e per tutto la nostra sfera intima. Solo, ci offrivano un gioco, pulito e senza trucchi: io ti do le immagini e tu le guardi, io ti faccio sentire i suoni e tu li ascolti, io muovo il mondo e tu lo accompagni, facciamo esistere insieme questo breve tempo e il suo possesso sarà il nostro possesso, il suo segreto sarà il nostro segreto, lo porterai fuori di qui per sempre, nessuno te lo potrà strappare dal cuore nel mondo di collegi, caserme e refettori in cui sei costretto ad abitare, e scusami se posso darti così poco, così per poco.

Improvvisamente le macchine non c'erano più: al loro posto abbiamo trovato piattaforme, dispositivi, interfacce. Gradualmente le persone hanno

iniziato a parlare del cinema al passato: a ricordarsi delle sale, a giocare a giochi da tavolo e a rispondere a domande, a quiz sul cinema, a costruire musei, corsi universitari, riviste accademiche, filosofie, articoli saggi romanzi e perfino un gran numero di film sul cinema. Tentativi sempre più frenetici e disperati di ricordare, di fissare, di imbalsamare l'unica macchina che era stata capace di fissare e imbalsamare il tempo. Ci muoviamo oggi come entomologi innamorati di un'unica farfalla, che per studiarla come merita sono costretti a ucciderne gli ultimi esemplari.

Qualcuno dice che il cinema è ancora tra noi, che non è finito ma si è trasformato, che i dispositivi e le interfacce vivono della sua eredità e in tal modo rimediano alla sua sparizione facendolo esistere ancora. Qualcuno dice che il cinema ha solo cambiato luogo di manifestazione, si è rilocato in forme molteplici e ci attende come un amico creduto scomparso che un giorno ci tocca la spalla per sorprenderci con il suo sorriso. Io so solo che le macchine ci hanno abbandonato. Ma non perché sono scomparse, non perché le sale hanno chiuso o per colpa dei multiplex (se le cose fossero così semplici basterebbe un po' di antiquariato a ridarcele indietro, e tutte le sedute spiritiche dei nostri musei, mostre, eventi, corsi e saggi avrebbero finalmente successo). Le macchine ci hanno lasciato perché si è eroso il confine lungo il quale si giocava il nostro rapporto con loro: il sottile, tenace confine che definiva l'alterità tra la nostra natura e la loro artificialità.

Le macchine non possono più esistere perché non possono più essere altro da noi; perché non può più esserci alcuna alterità tra noi e la tecnologia a stupirci, a impaurirci, a suscitare la nostra ammirazione e la nostra gratitudine, a riportarci a noi stessi. Le macchine si spengono negli ambienti mediali, intermediali, postmediali in cui abitiamo (comprese le attuali sale di proiezione) e in cui una serie di fenomeni e di valori (leggerezza, velocità, relazionalità, agency, empatia, memizzazione, ecc.) proliferano esattamente per legare soggetti e oggetti, natura e artificio in una relazione indistinguibile, o per riportarli a una loro comune radice. Capiremo realmente cosa è stato il cinema solo quando avremo il coraggio intellettuale di scrivere una storia della natura.

Due

La storia dei media è la storia di un certo tipo di esperienza; più esattamente, i media hanno costituito delle *interfacce*: essi hanno permesso e regolato la relazione tra i soggetti occidentali e le tecnologie. Questa relazione si è trasformata attraverso tre grandi fasi.

Una prima fase si colloca tra la metà dell'Ottocento e il primo decennio

del Novecento ed è definibile dei *media meccanici* (anche se nella sua parte terminale assistiamo a una potente elettrificazione). I fenomeni che caratterizzano tale fase sono molto noti e studiati: diffusione “di massa” del libro e della stampa quotidiana e periodica; nascita di un nuovo immaginario e di nuove forme narrative seriali; diffusione sia del suono registrato che delle immagini riprodotte serialmente nelle forme dell’illustrazione, del fumetto, della fotografia e infine del cinematografo. Molti studi hanno approfondito (fin dagli anni Trenta del Novecento) il rapporto tra la diffusione dei media e le condizioni dell’esperienza sociale legate alla nuova ondata di modernità ottocentesca; tuttavia, non sempre emerge con chiarezza che in questo momento avviene un evento gravido di conseguenze per il secolo a venire: il soggetto culturale dell’Occidente *inventa l’artificiale*. In particolare, la tecnologia si profila come il radicalmente altro dal sé biologico del soggetto umano: essa costituisce un sistema di meccanismi e di apparati che cancella nella sua potenza incommensurabile il ricordo delle intelligenze e delle braccia che lo hanno prodotto, e si pone una presenza al tempo stesso affascinante e scioccante che incombe su tutti gli spazi e i tempi dell’esperienza moderna.

In questo quadro, i nuovi media si delineano immediatamente come dispositivi di mediazione tra il naturale e l’artificiale, tra i soggetti e le tecnologie. E il cinema assume da subito un ruolo guida: con tutto il suo campionario di vedute, piccoli episodi quotidiani, buffonerie, meraviglie, soprassalti, corse e inseguimenti, spari, botti, esplosioni, baci e paesaggi, il cinema sta lì per consentire un accesso progettato, regolato, serializzato all’esperienza della macchina e agli svolgimenti di una relazione con l’artificiale altrimenti imprevedibile e minacciosa. Certo, a prima vista il cinema nasconde la macchina dietro il velo dello schermo e delle sue emozionanti pagliacciate (*Uncle Josh at the Moving Picture Show*, Porter, 1902); ma questo non toglie che la presenza delle macchine rimanga, e che tutto il nascente rituale del cinema serva a celebrare il loro incontro con gli uomini.

Una seconda fase della relazione tra il soggetto occidentale e i media si estende per quasi tutto il Novecento, e si conclude negli anni Ottanta del secolo scorso: si può parlare della fase dei *media elettronici* (benché ovviamente le componenti meccaniche non scompaiano affatto). Anche in questo caso i fenomeni sono stati ben censiti: costituzione di una industria sistemica, sia produttiva che distributiva, del prodotto mediale (il sistema hollywoodiano piuttosto che gli apparati statali dei regimi totalitaristi); nascita del film sonoro e diffusione delle sale sui territori; nascita della radio e della televisione e del nuovo modello di distribuzione broadcasting con conseguente occupazione da parte dei media degli spazi domestici; nascita di un sistema pubblicitario e suo ruolo guida rispetto all’universo dei media.

In questa fase della cultura occidentale l'artificiale cambia pelle: non perde il suo carattere di alterità, di estraneità rispetto al soggetto biologico; ma nel penetrare profondamente gli spazi e i tempi della sua esperienza, nel capillarizzarsi all'interno della società, abbandona gradualmente il tono roboante del dittatore e assume quello soffuso del *crooner*: l'artificiale propone ora una relazione intima ai soggetti. Il nuovo mondo che si profila è un mondo ibrido di legni e plastiche, lavelli e elettrodomestici, biciclette e automobili, arrostiti e cibi precotti, odori naturali e profumi costruiti in laboratorio, erbe medicinali e prodotti chimici. La stessa vita sociale è un ibrido in cui la relazione naturale e la sua artificializzazione, la spontaneità e la rappresentazione, la sensibilità e il galateo, la direzione naturale e l'ingegneria sociale dei processi si intrecciano e si confondono.

I media, nel conservare il loro ruolo di interfacce privilegiate con l'artificiale, guidano, orientano, caratterizzano questa trasformazione. La nuova intimità con l'artificiale determinata dal rapporto con i media può avere risvolti euforici (come emerge per esempio dalla pubblicità di quegli anni) o disforici (come traspare da molta narrativa del periodo, per esempio dalle inquietanti distopie di Philip K. Dick). In ogni caso è evidente che i media sono i principali responsabili della assuefazione dei soggetti a un nuovo ecosistema che li pone in una relazione di vicinanza estrema e prolungata con i prodotti tecnologici e la loro alterità.

Potrebbe sembrare a prima vista che il cinema rimanga progressivamente emarginato da questo movimento, con un peso progressivamente crescente della radio e della televisione; ma non è così. Non solo per gli scambi (economici, tecnologici, stilistici, professionali, ecc.) tra i differenti media, ma soprattutto perché il cinema riveste in questo nuovo contesto un ruolo del tutto particolare. Nell'età della relazione intima con l'artificiale, il cinema è il mezzo che meglio degli altri sa parlare al cuore. Forse c'entra (come pensava McLuhan) la questione tecnica della definizione dell'immagine; forse occorre pensare (con Barthes) alla particolare condizione esperienziale che il dispositivo della sala consente allo spettatore; o forse il problema è che il cinema è una invenzione a-moderna, un gancio cui il mondo magico premoderno rimane impigliato e che finisce per trascinarlo in un tempo non suo (Morin). In ogni caso ogni film dà del tu al proprio spettatore: lo conduce altrove, gli spiega cosa sta avvenendo nel mondo e perché, gli racconta la storia della sua nazione e le ragioni del suo sentire, gli fa capire con dolcezza i motivi del suo vivere e del suo sacrificarsi fino alla morte.

La terza fase di sviluppo della relazione esperienziale con i media inizia alla fine del secolo scorso e ingloba il presente: si tratta della fase dei *media digitali* (anche se le tecnologie meccaniche ed elettroniche non scompaiono affatto, ma si ibridano con quelle di nuova generazione).

Riassumo ancora una volta i fenomeni salienti: moltiplicazione dei canali di distribuzione dei prodotti medialti (alle reti hertziane tradizionali si affiancano satelliti e cavi; i lettori di videocassette permettono il cosiddetto *time shifting*, la visione svincolata dalle logiche rigide dei palinsesti televisivi; ecc.); avvento di canali bidirezionali che permettono una scelta più o meno accentuata di contenuti da parte degli utenti e in alcuni casi prevedono una loro interazione (viene riutilizzato a questo scopo in alcuni casi il vecchio cavo telefonico); digitalizzazione dei segnali e loro progressivo alleggerimento fino a una tendenziale smaterializzazione dei supporti; miniaturizzazione e portabilità dei *devices* (dal walkman all'i-Pod, dal telefonino ai computer portatili). Da un lato la distinzione tra i singoli media viene meno: il computer da macchina di calcolo diviene un "meta-medium" in grado di "rimediare" (Bolter e Grusin) qualunque mezzo precedente: sul computer leggiamo il giornale, vediamo un film o la televisione, ecc. Dall'altro lato il confine tra media e altri dispositivi diviene del tutto labile e convenzionale: il Web si trasforma in uno spazio sociale intangibile e permette di interagire con altri soggetti e di operare acquisti, giochi; per converso gli spazi sociali fisici si affollano di dispositivi medialti: *videowall*, *display* di vario genere, sottofondi musicali attuano una "rilocazione" (Casetti) dei media negli spazi sociali.

Le diverse forme di pervasività dei media, e quindi la iperesposizione dei soggetti ad essi, rende ancora più cruciale il loro ruolo di interfaccia tra i soggetti stessi e la tecnologia. In questa fase assistiamo infatti a un passaggio radicalmente nuovo: il superamento del concetto di artificiale nato alla fine dell'Ottocento e la più o meno completa *de-artificializzazione* della tecnologia – o, il che è lo stesso, la sua più o meno completa *naturalizzazione*. Il rapporto tra i soggetti e le tecnologie non si configura più come un impatto scioccante da depotenziare, e neppure come una intimità familiare da coltivare, in quanto entrambe queste forme di relazione si basavano sul presupposto di una alterità tra soggetto (naturale) e apparato tecnologico (artificiale). Ora, è esattamente questa distinzione tra naturale e artificiale a venir meno: il soggetto non si percepisce più come "altro" rispetto all'oggetto tecnologico e, per converso, non percepisce più la tecnologia come altro da sé. Soggetto e oggetto tecnologico vivono all'interno di un "couplage" (Simondon) che riconosce a entrambi un medesimo ruolo attoriale (Latour). Entrambi fanno parte di un campo comune o di una stessa rete di azioni e interazioni che non è di per sé né naturale né artificiale, ma può indifferentemente presentarsi con l'una o con l'altra parvenza a seconda delle situazioni e delle convenienze (anche commerciali).

Se i media restano interfacce che regolano il rapporto tra i soggetti e le tecnologie, e se tale rapporto è a questo punto una relazione tra due entità do-

tate di una stessa natura, il loro ruolo sarà il più possibile discreto, invisibile, e i media stessi verranno vissuti in quanto parte e prolungamento del *bíos*. In questo contesto, il cinema trionfa. Film vincitori di premi Oscar celebrano le origini e la storia del medium, i musei aprono le loro porte al film, vari artisti si applicano a “reinventare il medium”, le serie televisive si paludano di “qualità cinematografica”, il consumo del cinema in sala continua spinto anche dal 3D digitale, i film vengono scaricati dal web con accanimento, siti blog e forum sul cinema sono molto frequentati, i corsi universitari sul cinema proliferano. È chiaro che tutta questa profusione serve a celebrare una fine: la fine del cinema come esperienza viva; più esattamente, come esperienza viva dell’incontro con il radicalmente altro della tecnologia. Non si tratta è ovvio di rimpiangere nulla, ma solo di constatare che la condizione che rendeva possibile quella esperienza e le donava senso e sapore – l’alterità tra il soggetto e la macchina, tra il naturale e l’artificiale – non esiste più. L’esperienza cinematografica si trova oggi nella esatta posizione della visione dell’opera d’arte o dell’ascolto della narrazione epica ai tempi di Benjamin: gli oggetti che sostenevano quelle esperienze estetiche e sociali (gli oggetti artistici e i racconti ieri, i film e i loro dispositivi oggi) esistono ancora, ma sono stati privati del loro mondo di vita. Essi possono dunque alludere a una certa forma dell’esperienza, sollecitarne il ricordo e la celebrazione da parte di chi l’ha vissuta, ma non certo resuscitarne gli svolgimenti; perché altri tipi di esperienza (probabilmente migliori) reclamano oggi diritto di cittadinanza sul palcoscenico della storia.

Tre

Mio fratello faceva il proiezionista, ogni tanto la domenica pomeriggio lo andavo a trovare nella cabina di proiezione. Mi colpiva l’immensa tristezza del mestiere, come un burattinaio i cui pupazzi hanno imparato a recitare da soli e che non sa più come passare il tempo. Dallo spioncino guardavo la sala ora piena, ora vuota: le persone arrivavano, si sedevano, ridevano o singhiozzavano, poi se ne andavano senza lasciare nulla se non un po’ di immondizia. Oggi non possiamo che guardare il cinema da uno spioncino, e chiederci cosa fosse veramente quel passaggio di persone, quel loro restare, quel loro agitarsi. Alcuni di noi possono ancora ricordare, rivivere, ripensare al cinema. Ma a misura che le istituzioni incaricate di celebrare l’Occhio del Novecento si fanno più prestigiose, il nostro ricordo si fa più leggero, più stanco, e noi stessi diventiamo un altro tipo di spettatore e un altro tipo di persona. E parliamo di una cosa che non può più esistere, ci ricordiamo di aver dimenticato una cosa che

ci sembrava importante, facciamo risuonare una parola di cui tra poco nessuno saprà più dirci il significato.

Cinema, the Tiredness of Memory. Filmic experience provided the opportunity for a unique and intimate encounter between human subjects and technological objects, and hence between the naturalness of the former and the artificiality of the machines. Therefore, the distinction and incommensurability between natural and artificial entities formed the essential basis of cinematic experience. The contemporary trend to overcome this distinction condemns filmic experience to its end; at the same time, however, it opens to the possibility of studying the disappearance of a historically and culturally determined form of experience.

Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film

Vittorio Gallese e Michele Guerra

Ritorno alla natura

Una sorta di “ritorno alla natura” è piuttosto avvertibile in diversi campi della riflessione estetica e teorica intorno alle arti. Ciò ha significato, per molti versi, un ritorno a una filosofia della materia delle immagini, alla ricerca di una primigenia relazionalità che si struttura all’interno della composizione delle immagini, nella loro trasformazione mediale ed infine nel loro proiettarsi verso uno spettatore, un fruitore. In ambito cinematografico, non si spiegherebbe altrimenti la fioritura di studi intorno al cosiddetto “corpo del film”, che vuole evidentemente significarne non solo la componente organica e vitale, affettiva, ma vuole ancor più – in altri casi – sottolineare la delicata e complessa integrazione di modelli di analisi testuale ed *embodied*, incrociando l’altro corpo, quello vero, dello spettatore¹. Evidentemente si

¹ Tra i molti possibili riferimenti negli studi sul film si possono vedere i lavori di V. Sobchack, *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992 e *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004; l’ormai classico S. Shaviro, *The Cinematic Body*, Minnesota University Press, Minneapolis 1993; i due volumi di L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000 e *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minnesota University Press, Minneapolis 2002; più di recente, su posizioni fenomenologiche si è mossa J. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, mentre sul versante del cinema etnografico ha lavorato D. MacDougall, *Corporeal Images: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2006. Da un punto di vista storico e alla luce di un ripensamento del cosiddetto cinema delle attrazioni, si può vedere J. Auerbach, *Body Shots: Early Cinema Incarnations*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2007, mentre la lunga riflessione di Raymond Bellour su questi temi è ora raccolta nel volume *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris 2009. Infine, da una più ampia prospettiva filosofica – dove davvero la bibliografia sarebbe sconfinata – restano in qualche modo indicativi, l’uno per la lunga e paradossale assenza del corpo dallo studio

tratta di un passaggio particolarmente delicato, che il più delle volte finisce per contrapporre queste posizioni, soprattutto nelle loro forme più apparentemente radicali, a tradizioni e metodi di studio più classici, fino a rendere il dialogo difficile, ma anche teso e sospettoso, come se si trattasse di una resa dei conti alla fine della quale solo una delle proposte dovrà restare in piedi. L'antropologo Thomas Csordas è da tempo convinto che la nostra esperienza e le manifestazioni culturali che, nel senso più esteso, la innervano non possano essere comprese se non a partire dal punto fermo di un corpo e del suo essere-nel-mondo. Certo, per come è inteso dalle scienze umane, questo corpo è un oggetto estremamente scivoloso e instabile ed occorre valutarne approfonditamente tutte le "dimensioni", non è possibile prenderlo come campione neutro di esperienza². A questo proposito Csordas propone di ripensare metodologicamente la relazione corpo/*embodiment* sulla base della relazione – a molti umanisti più familiare – opera/testo (mutuata dal Barthes di *Le bruissement de la langue*, al capitolo "De l'œuvre au texte"); in breve: «the body [...] as a biological, material entity and embodiment as an indeterminate methodological field defined by perceptual experience and by mode of presence and engagement in the world»³. Si tratta in sostanza di un ritorno verso l'origine, di un'operazione di scavo nelle forme e nei modi della presenza dell'uomo rispetto al mondo, ma al contempo rispetto ai mondi possibili che è in grado di figurarsi, di creare e di esperire. Un ritorno alle forme del vivente, un ritorno all'"umano" che lungamente e curiosamente era stato escluso dal dibattito proprio in quei settori che vanno sotto il nome di "umanistici"⁴.

Negli studi sul film questo ritorno alla natura ha preso negli ultimi anni molte strade diverse, accomunate però da un sostanziale interesse per i temi che abbiamo menzionato, a dimostrazione della ricchezza e della varietà di prospettive che il dibattito offre. Vi rientrano, ad esempio, i profondi

dell'esperienza e l'altro per la definitiva consacrazione dell'*embodied approach*, D. Leder, *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago 1990 e M. Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.

² Cfr. le cinque "dimensions of embodiment" proposte da M. Johnson, *What Makes a Body?*, in "Journal of Speculative Philosophy", n. 3 (2008), pp. 163-168.

³ T. Csordas, *Embodiment and Cultural Phenomenology*, in *Perspectives on Embodiment: the Intersections of Nature and Culture*, a cura di G. Weiss, H. Fern Haber, Routledge, New York 1999, pp. 143-162.

⁴ Cfr. H. Chapelle Wojciehowski, V. Gallese, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in "California Italian Studies", n. 2 (2011).

recuperi di autori come Ejzenštejn⁵ o come Epstein⁶, riconsiderati a partire dalle componenti pre-logiche, organiche e incarnate di un pensiero cinematografico che “prende corpo” non solo nei loro scritti, ma per l’appunto nella forma di alcuni loro film. Capire la relazione del film con il mondo significa cogliere la dialettica che al suo interno si sviluppa tra l’ossessione per il “ritmo” della vita moderna e la vibrazione del naturale, come direbbe Epstein. Si tratta del momento in cui «le forme si spingono al di là di loro stesse senza poterne uscire», come scrive Roberto De Gaetano, il quale propone del resto di oltrepassare la dicotomia Lumière-Méliès in favore di una certamente più affascinante e teoricamente complessa e sfumata quale quella Epstein-Ejzenštejn, che si gioca tutta sulla relazione forme-vita e sulla tensione tra lo sforzo del teorico e quello del cineasta⁷.

Non si spiegherebbe fuori da questo vasto dibattito nemmeno l’attenzione a un tema quale quello dell’“animalità”, trattato in ambito europeo, ad esempio, da Raymond Bellour che – oltre a sviluppare un parallelo tra l’ontologia del cinema d’ispirazione baziniana e la figura dell’animale che suggerisce, a partire dalla sua stessa realtà, la realtà del cinema – vede nel “corpo del cinema” il luogo virtuale – ipnotico – dell’incontro tra il corpo dello spettatore e il corpo del film, entrambi “corps d’émotions” che si sviluppano all’incrocio tra l’umano, la macchina e l’animale, in una relazione in cui «l’animalité incarne [...] la part d’hypnose intérieure au corps d’émotion» e la macchina può amplificare gli affetti “le plus somatiques” dell’essere umano⁸. In ambito americano, questo tema dell’animalità abbandona ogni pista metaforica e batte più convintamente la via evoluzionista – anche in teorici all’apparenza insospettabili come David Bordwell – fino a rappre-

⁵ Cfr. A. Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010; il monografico *Attualità di Ejzenštejn*, in “Bianco & Nero”, n. 569 (2011); A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011; ma anche P. Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, Publication Series of the University of Art and Design, Helsinki 2008.

⁶ Cfr. il recente e ottimo *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, a cura di S. Keller, J.N. Paul, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, in particolare i saggi di C. Wall-Romana, *Epstein’s “Photogénie” as Corporeal Vision: Inner Sensations, Queer Embodiment, and Ethics* (pp. 51-72), di L. Guido, “*The Supremacy of the Mathematical Poem*”: *Jean Epstein’s Conceptions of Rhythm* (pp. 143-160) e di R. Moore, *A Different Nature* (pp. 177-194).

⁷ R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012, p. 5.

⁸ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 422, ma si veda anche il monografico di “Fata Morgana”, *Animalità*, n. 14 (2011), in particolare la lettura “libertaria” dell’animalità rispetto all’esperienza filmica di M. Donà, *Cinema e animalità*, pp. 31-42.

sentare, in certi casi, il cuore stesso del progetto sperimentale⁹.

Si arriva così al versante potremmo dire opposto degli studi che beneficino del ritorno alla natura, quello legato a modelli analitici fortemente intrecciati alla ricerca empirica e alle scienze fisiche e biologiche, che non è poi così lontano da quello che si è brevemente tratteggiato, in quanto rimane profondamente interessato – nei casi migliori – alle forme e alle forze dell’immagine in movimento, anzi è richiamato anzitutto dal “potere” del cinema, dalla sua forza relazionale e simulativa, dalla virtualità delle sue azioni e, in ogni caso, dalla congiunzione dei corpi, dall’intersoggettività. Il ritorno alla natura, dicevamo, ha favorito una nuova attenzione intorno al concetto di “umano”, quale si sviluppa in altri domini come la fisica e la biologia, e grazie a nuove e sofisticate metodiche di indagine, quali ad esempio quelle di *brain imaging*, è stato possibile cominciare a studiare sperimentalmente il comportamento dell’uomo rispetto alle sue esperienze estetiche e medialità, che sono parte integrante della sua vita ed anzi costituiscono ciò che lo distingue anche dai primati a lui fisiologicamente più vicini.

Si tratta, in questo caso, di un vero ritorno se consideriamo quanto vivo fosse il dibattito intorno alla fisiologia del cinema e alla relazione tra cinema e psicologia nei primissimi anni del Novecento¹⁰, se si pensa alla modernità di Hugo Münsterberg, o – un po’ più avanti – ai lavori di certi filmologi come Henri Wallon e Albert Michotte soprattutto, ma certamente anche ad alcuni appunti sul cinema meno noti di Merleau-Ponty¹¹. Ciò di cui ci occuperemo in questo saggio è di come le neuroscienze cognitive appaiano oggi come un *framework* teorico e sperimentale estremamente dinamico e capace di integrare molte proposte relative al nostro comportamento nei mondi possibili che così frequentemente ci troviamo ad abitare. Del resto, se l’attenzione è tornata a posarsi sul vivente e sulle componenti pre-cognitive e subpersonali

⁹ D. Bordwell, *What Snakes, Eagles, and the Rhesus Macaques Can Teach Us*, in Id., *Poetics of Cinema*, Routledge, New York 2008, pp. 43-55; A.A. Ghazanfar, S.V. Shepherd, *Monkeys at the Movies: What Evolutionary Cinematics Tells Us About Film*, in “Projections”, n. 2 (2011), pp. 1-25.

¹⁰ Cfr. M. Guerra, *Film-Physiology*, in “pH”, n. 2 (2013) (in corso di stampa); sul caso italiano si veda *L’occhio sensibile. Scritti su cinema e scienze della mente nell’Italia del primo Novecento*, a cura di S. Alovisio, Kaplan, Torino 2013 (in corso di stampa); sul caso ricco di spunti, anche in relazione alle ricerche contemporanee, del medico francese Edouard Toulouse si veda J.P. Morel, *Le Docteur Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste*, in “1895”, n. 60 (2010), pp. 123-155.

¹¹ Si vedano gli appunti sul cinema in M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi et annoté par E. de Saint-Aubert et S. Kristensen, MétisPresses, Genève 2011.

– o comunque “originali” – delle forme artistiche, diventa difficile ritenere l’approccio neuroscientifico fuori portata rispetto al nucleo della riflessione estetica. Le arti del movimento – o del “tempo reale”, come le avrebbe chiamate Daniel Stern, che non a caso, negli ultimi tempi, è stato riletto in chiave cinematografica per il tramite di Bellour¹² – sono largamente basate sugli aspetti dinamici e vitali dell’esperienza ed è proprio l’elemento dinamico-vitale che assume un peso dirimente rispetto a quello modale-contenutistico che deve essere indagato attraverso l’integrazione di nuove metodiche¹³. Bisogna dunque valutare profondamente la potenzialità del contributo delle neuroscienze cognitive alla teoria del film e, al contempo, mettere in luce – in questo contesto di ritorno alla natura – i termini del confronto tra questo modello di ricerca e l’altro modello che si sta sviluppando con obiettivi e presupposti teorici differenti: il modello evoluzionista.

Svolte

Nel corso dell’ultimo decennio, nell’ambito delle *humanities*, la cosiddetta “svolta bio-culturale” ha radicalizzato e senza dubbio problematizzato quelli che per lo meno dagli anni Ottanta del secolo scorso in poi erano stati i presupposti di un’altra svolta, quella cosiddetta “naturalista”. Quest’ultima era principalmente volta a favorire l’integrazione nello studio delle arti di modelli di ricerca afferenti a domini quali quelli della psicologia, dell’antropologia o delle scienze cognitive, caratterizzati dall’attenzione ad evidenze sperimentali in grado di supportare l’attività interpretativa. Nel campo degli studi cinematografici questo atteggiamento si è sostanzialmente identificato, tra anni Ottanta e Novanta, con l’approccio “post-teorico” promosso con decisione in ambito nordamericano dalla scuola di Madison e poi sostanzialmente preso in carico da una nuova forma di filmologia sperimentale che ha idealmente gravitato attorno a poli di ricerca come il Center for Cognitive Studies of the Moving Image prima e l’omonima Society poi¹⁴.

¹² Molto di quanto apparso soprattutto su “Trafic” si trova ora in R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., soprattutto nel capitolo sesto “Avec Daniel Stern, mieux sentir-penser le cinéma”. In italiano si possono leggere i saggi *Dispiegare le emozioni*, in *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, a cura di G. Carluccio, F. Villa, Carocci, Roma 2006, pp. 111-150 e *Daniel Stern e l'inquadratura*, in *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, a cura di G. Carluccio, F. Villa, Kaplan, Torino 2008, pp. 75-91.

¹³ I riferimenti sono naturalmente a D. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

¹⁴ Il manifesto programmatico rimane naturalmente *Post-Theory: Reconstructing Film Stu-*

La svolta naturalista, soprattutto in ambito anglosassone, è stata largamente assoggettata dai cognitivisti, che hanno proposto un progetto teorico pluralista ed estremamente malleabile, tenuto insieme soprattutto dal rifiuto delle grandi teorie onnicomprehensive e dalla promozione di modelli di ricerca che spesso servono, come sottodiscipline, l'idea di un disegno ampio e composito. La spinta, va detto, non è venuta sempre e solo dagli umanisti, ma ha trovato anche negli scienziati una forza propulsiva notevole, soprattutto in ambito nordamericano dove la forte vocazione alla transdisciplinarietà e una più spiccata tendenza al lavoro di gruppo ha fatto sì che dipartimenti di psicologia o centri di studi sul comportamento di grandi campus decidessero di dedicarsi massivamente alla letteratura, al teatro, alla pittura, al cinema, alla musica. Il declino della cosiddetta *Grand Theory* – principalmente legata alla semiotica, allo strutturalismo e alla psicanalisi lacaniana, spesso in lingua inglese riassunte, con accezione spregiativa, sotto il termine ombrello di *social constructivism* – ha favorito la crescita sempre più rapida di una forma di umanesimo in cui l'“umano” torna al centro del discorso proprio in quanto “vivente” e il dibattito deve dunque necessariamente incrociare le ricerche di ambito fisico e biologico. All'altro capo della fune si ravvisa invece la comprensione da parte degli scienziati del fatto che non sia possibile capire questo “umano” senza interrogare i mondi possibili che è in grado di costruirsi e di esperire e senza valutarne il coefficiente protesico di relazionalità – cioè quella decisiva componente del nostro essere-nel-mondo che, ad esempio, Blakey Vermeule definirebbe «the fictional among us»¹⁵.

La svolta naturalista, dicevamo, è stata promossa soprattutto all'interno dei *cognitive cultural studies*, arrivando gradualmente a toccare modelli di ricerca diversi che potevano andare dalla fenomenologia ai *gender studies* o ai *cultural studies*¹⁶. I primi passi si sono mossi dunque all'interno di una riconsiderazione delle posizioni più mentaliste e comunque legate ai modelli tradizionali della *Theory of Mind*, posizioni e modelli che sono stati

dies, a cura di D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996, mentre un modello dell'integrazione di ricerca all'interno della svolta naturalista può essere *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, a cura di J.D. Anderson, B. Fischer Anderson, Southern Illinois University Press, Carbondale 2005. Sul “*naturalistic turn*” si veda D. Bordwell, *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, a cura di A. Shimamura, Oxford University Press, New York 2013 (in corso di stampa), un volume che procede lungo la linea di integrazione di cui stiamo parlando.

¹⁵ B. Vermeule, *Why Do We Care About Literary Characters?*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2010, pp. 1-20.

¹⁶ Cfr. i saggi contenuti in *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, a cura di L. Zunshine, The John Hopkins University Press, Baltimore 2010.

seriamente riconsiderati nel momento in cui il riferimento all'elemento biologico è andato sempre più intensificandosi e talora radicalizzandosi in ambiti che vanno dall'antropologia alla religione, fino all'estetica¹⁷. Le direzioni principali, lungo cui si muove questo dibattito che appassiona le scienze umane, sono due: la prima fa riferimento alla psicologia evoluzionista, la seconda alle neuroscienze cognitive. Sia nell'una che nell'altra direzione si tratta di mettere in discussione l'ormai superata distinzione tra *nature* e *nurture* e di farlo interrogando «[the] universally shared features of human cognition in historically specific forms of cultural production»¹⁸. La difficoltà sta nella gestione dei significati culturali in cui l'individuo è immerso e l'elaborazione di un programma critico che faccia sì che il gioco della naturalizzazione sia un gioco al rialzo e nient'affatto al ribasso, sia cioè non mezzo di riduzione, ma di arricchimento¹⁹.

Per quanto nel campo degli studi cinematografici si sia leggermente indietro rispetto soprattutto alla letteratura, proprio dall'interno di una rivista che nasce entro posizioni cognitiviste classiche sentiamo oggi parlare di "evolutionary cinematics" e di "neurocinematics", attraverso interventi che hanno l'intenzione di orientare il dibattito teorico sulla base di lavori sperimentali²⁰.

¹⁷ Cfr. R. Khongsdier, *Bio-cultural Approach: the Essence of Anthropological Study in the 21st Century*, in "The Anthropologist", n. 3 (2007), pp. 39-50 e E. Slingerland, *Who's Afraid of Reductionism? The Study of Religion in the Age of Cognitive Science*, in "Journal of the American Academy of Religion", n. 2 (2008), pp. 375-411. In relazione all'esperienza estetica si può vedere G. Consoli, *Esperienza estetica. Un approccio naturalistico*, Sette Città, Viterbo 2010 e, da prospettive più circoscritte, C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009 e L. Bartalesi, *Estetica evoluzionista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.

¹⁸ L. Zunshine, *What Is Cognitive Cultural Studies*, in *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, a cura di Id., cit., p. 2.

¹⁹ Sulla "critical neuroscience" cfr. S. Gallagher, *Scanning the Lifeworld: Toward a Critical Neuroscience of Action and Interaction*, in *Critical Neuroscience: a Handbook of the Social and Cultural Contexts of Neuroscience*, a cura di S. Choudhury, J. Slaby, Wiley-Blackwell, Oxford 2012.

²⁰ Sulla "neurocinematics" si vedano U. Hasson, O. Landisman, B. Knappmeyer, I. Vallines, N. Rubin, D.J. Heeger, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, in "Projections", n. 1 (2008), pp. 1-26 e precedentemente U. Hasson, Y. Nir, I. Levy, G. Fuhrmann, R. Malach, *Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision*, in "Science", n. 303 (2004), pp. 1634-1640 e U. Hasson, O. Furman, D. Clark, Y. Dudai, L. Davachi, *Enhanced Intersubject Correlations During Movie Viewing Correlate with Successful Episodic Encoding*, in "Neuron", n. 57 (2008), pp. 452-462. Sulla "evolutionary cinematics", il rimando è a A.A. Ghazanfar, S.V. Shepherd, *Monkeys at the Movies*, cit.

La coda del pavone: Darwinismo ed estetica

La tesi fondamentale dei “literary Darwinists” – perché è in letteratura che il dibattito si è più sviluppato e si è fatto più teso²¹ – è che l’arte sia una forma di adattamento che appartiene biologicamente alla nostra specie e che offre precisi vantaggi per la sopravvivenza e la conservazione della specie stessa²². La coda del pavone, un tratto fenotipico geneticamente determinato e conservato dalla selezione naturale in quanto favorente la riproduzione sessuale e la trasmissione dei geni alla progenie, diviene secondo questa prospettiva metafora per l’opera d’arte. L’idea è insomma che i prodotti culturali e la loro strutturazione siano in stretta relazione con il nostro sviluppo genetico e rispondano essenzialmente a disposizioni innate. L’attenzione è quasi sempre puntata sulle storie e sul genere di narrazione. Il problema è che tale prospettiva non incide sullo specifico della forma letteraria o, più in generale, sulle modalità delle nostre esperienze estetiche. La stessa specificità mediale viene sostanzialmente ignorata da questi studiosi, al punto che per spiegare il naturale bisogno di storie della specie umana e le forme di esadattamento che lo soddisfano, si può ricorrere indifferentemente alla letteratura, al cinema o ai videogiochi²³, col che si può arrivare a pensare di costruire uno studio che mescoli piuttosto disinvoltamente cinema e letteratura semplicemente sulla base del loro essere media che veicolano storie²⁴.

Ogni volta che in questo tipo di studi si affonda il colpo analitico, si tenta di allargare l’orizzonte e di sottrarsi all’aprioristica soluzione genetica, le neuroscienze cognitive si propongono come unica via di uscita pratica e teorica, al punto che più volte si è sentito il bisogno di insistere sul fatto che le

²¹ Si veda la discussione avviata da J. Kramnick, *Against Literary Darwinism*, in “Critical Inquiry”, n. 37 (2011), pp. 315-347, cui sul numero successivo della rivista hanno risposto – talora con toni estremamente accesi – Paul Bloom, Brian Boyd, Joseph Carroll, Vanessa L. Ryan, G. Gabrielle Starr, Blakey Vermeule.

²² Si vedano soprattutto alcuni studi di J. Carroll: *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, Columbia 1995; *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York 2004; *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, SUNY Press, Albany 2011. In linea con Carroll sono i lavori di B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2009 e quello più divulgativo di J. Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston and New York 2012.

²³ Il riferimento è nello specifico a J. Gottschall, *The Storytelling Animal*, cit.

²⁴ *Evolution, Literature & Film: a Reader*, a cura di B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, Columbia University Press, New York 2010.

neuroscienze cognitive ricadano all'interno della psicologia evoluzionista²⁵. Come si evince soprattutto dai lavori di Boyd e Gottschall, sono gli aspetti più sociali delle neuroscienze a interessare questa prospettiva e dunque un ruolo decisivo nelle loro analisi è giocato dallo studio dell'azione dei neuroni specchio, la cui complessità viene però appiattita sopra una lettura superficiale ed automatica su base evolutiva delle loro funzioni relazionali²⁶. Gabrielle Starr ha colto bene la delicatezza di questo passaggio tra le due strade naturaliste, sottolineando il fatto che gli approcci evoluzionisti appaiono poco equipaggiati per soddisfare la varietà di forme dell'esperienza, finendo troppo spesso per risolvere emozioni e comportamenti molto complessi al livello di «crudely powerful drives»²⁷. Secondo Starr l'unico modo di approcciare la varietà dell'esperienza estetica da un punto di vista scientifico è quello offerto dalle neuroscienze cognitive, le quali danno la possibilità di indagare la dinamicità di tale esperienza e di studiarne a fondo le rappresentazioni incarnate.

Da questo punto di vista lo stato delle cose nella teoria del cinema è piuttosto indicativo. Secondo alcuni dei suoi sostenitori, la psicologia evoluzionista non attecchirebbe al cinema a causa della forte diffidenza che in ambito nordamericano – dove questi dibattiti sono più sviluppati – si nutrirebbe ancora nei confronti della Teoria. In altri termini, questo approccio si presenterebbe per certi versi totalizzante e riduzionista, come molta teoria passata, e dunque verrebbe osservato con scetticismo per timore di ricadere in errori già ampiamente denunciati²⁸. Tuttavia, tale pericolo sarebbe scongiurato dal fatto che il *biocultural turn* è un progetto realizzabile solo se passa attraverso le maglie del cognitivismo, cioè – secondo David Andrews e Christine Andrews – se tiene conto del precedente *naturalistic turn* – e qui la discussione parrebbe dare qualche segno di approssimazione teorica. È evidente che i modelli rimangono quelli della stagione cognitivista, segnatamente Bordwell, N. Carroll e Anderson – ma varrebbe la pena aggiungere almeno, in quegli anni Novanta, Murray Smith, Gregory Currie e Ed Tan – impiegati però in maniera un tantino strumentale.

²⁵ Ivi, p. 6.

²⁶ Si veda anche lo studio sull'empatia di F. de Waal, *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*, Harmony, New York 2009, in cui il “desiderio di empatia” si soddisfa, ad esempio, «the moment we buy a movie ticket» (p. 218).

²⁷ G.G. Starr, *Evolved Reading and the Science(s) of Literary Study: a Response to Jonathan Kramnick*, in “Critical Inquiry”, n. 38 (2012), p. 421.

²⁸ D. Andrews, C. Andrews, *Film Studies and the Biocultural Turn*, in “Philosophy and Literature”, n. 36 (2012), pp. 58-59.

Nel citato articolo di Andrews & Andrews, al momento dell'applicazione analitica della proposta teorica bioculturale, il sostegno cognitivista viene totalmente meno e lo studio del film di Hawks *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953) è condotto alla luce della teoria darwinista della selezione sessuale, con notazioni che lasciano più di un dubbio sulla loro pertinenza ed efficacia teorico-critica²⁹. Allo stesso modo, i saggi di argomento cinematografico raccolti nel *reader* curato dai tre maggiori studiosi tra i *literary Darwinists* – Boyd, J. Carroll, Gottschall – sono stati tutti prelevati dal bacino cognitivista e la loro reale spendibilità rispetto agli assi principali di quel dibattito è invero non solo ridotta, ma sostanzialmente nulla se si riconducono quelle pagine estrapolate ai volumi o alle raccolte da cui appunto provengono. Andrews & Andrews si stupiscono della tendenza a studiare «the perceptual issues of cinema through the naturalistic account of cognitivists» e lamentano la mancata volontà «to interpret narrative development using evolutionary themes, as if doing so would be totalizing or uncinematic»³⁰.

Sembra però piuttosto chiaro che mentre gli studi sulla percezione filmica sono senza dubbio in grado di gettare luce sia su taluni aspetti stilistici che veicolano precise scelte narrative, sia sulla specificità di quella nostra particolare esperienza – il pensiero va, tra i lavori più recenti, a Tim Smith o a James Cutting³¹ –, gli studi sulle forme narrative portate avanti dagli evolucionisti non riescono a intervenire né su questioni storiche e stilistiche, né sulle molteplici modalità dell'esperienza – sul fatto poi che questo tipo di approccio sia *uncinematic*, cioè incapace di dire qualcosa sul cinema in quanto medium, pare che se ne accorgano gli stessi autori, quando scrivono a proposito del loro approccio: «it is broad and general, and thus cannot offer much specific insight», o, appena oltre, «textual scholars using biocultural

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 68: «Recent findings in evolutionary psychology have provided evidence that females, especially when they are in the ovulatory phase of their menstrual cycles, are more likely, at least for short-term relationships, to prefer male boasting physical features that are correlated with high testosterone levels, such as square jaws, broad shoulders, and a muscular build – the very qualities that attract Dorothy in ‘Anyone Here for Love?’».

³⁰ *ivi*, p. 69.

³¹ Cfr. J.E. Cutting, K.L. Brunick, J.E. DeLong, C. Iricinschi, A. Candan, *Quicker, Faster, Darker: Changes in Hollywood Film Over 75 Years*, in “i-Perception”, n. 2 (2011), pp. 569-576; J.E. Cutting, K.L. Brunick, A. Candan, *Perceiving Events Dynamics and Parsing Hollywood Films*, in “Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance”, 2012; T.J. Smith, D. Levin, J.E. Cutting, *A Window on Reality: Perceiving Edited Moving Images*, in “Current Directions in Psychological Science”, n. 2 (2012), pp. 107-113; T.J. Smith, *The Attentional Theory of Cinematic Continuity*, in “Projections”, n. 1 (2012), pp. 1-27.

methods will never be able to provide an exhaustive interpretation of even a single movie»³².

Tra evolucionismo e neuroscienze cognitive

Vi sono poi autori che, pur muovendosi in una cornice teorica per molti aspetti affine ai *literary Darwinists*, sono più attenti allo specifico filmico, come dimostra il caso di Torben Grodal. Fin dalla seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, cioè nel pieno della stagione “post-teorica” e in anticipo rispetto all’ufficializzazione delle diverse “svolte”, Grodal ha proposto un ripensamento dei generi cinematografici sulla base di un *framework nature provided*, che radicalizzava le posizioni della scuola cognitivista in una direzione più legata al sistema corpo/cervello e le orientava verso una lettura evolucionista del nostro rapporto con il genere. Lo studioso danese in sostanza sostiene che determinati generi – per alcuni dei quali Linda Williams avrebbe usato l’etichetta di «gross movies»³³ – «such as action, adventure, comedy, love stories, pornography, and horror derive their emotional strength from innate body-mind structures that developed in order to enhance the fitness and survival of our hunter-gatherer ancestors of the savannahs of East Africa»³⁴.

Come si vede il focus rimane sulle “storie”, ma non è limitato alla componente narrativa, cioè alla semplice trama – com’è il caso del citato studio su *Gli uomini preferiscono le bionde* –, ma esteso specificamente al fatto che sia un medium particolare a rendere più manifesti questi comportamenti: il cinema. Il riguardo di Grodal rispetto all’attenzione, alla *saliency* e all’impressione di realtà costituisce la spia di un atteggiamento seriamente *cinematic*, che mira peraltro a ricucire – pur nella diversità – con teorie classiche e al contempo ne presagisce di nuove, quali appunto quelle sull’attenzione³⁵. Per quanto Grodal definisca il suo metodo prima «cognitive-evolutionary»

³² D. Andrews, C. Andrews, *Film studies and the Biocultural Turn*, cit., p. 74.

³³ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in “Film Quarterly”, n. 4 (1991), p. 2.

³⁴ T. Grodal, *Love and Desire in the Cinema*, in “Cinema Journal”, n. 2 (2004), p. 26. L’articolo è poi ripreso, con modifiche, in T. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, New York 2009. La frase citata si riferisce però alle ricerche contenute in T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, New York 1997.

³⁵ Di questi temi ci stiamo occupando in un libro di prossima uscita per Raffaello Cortina Editore.

(in relazione a *Moving Pictures*) e poi più arditamente «bio-cultural» (in relazione a *Embodied Visions*), resta evidente come sia la componente cognitiva a prevalere nettamente su quella evolucionista che pure è presente. Nel suo ultimo lavoro la vera novità è la più decisa integrazione di questo metodo all'interno di un programma di ricerca che tiene definitivamente conto dei contributi offerti dalle neuroscienze cognitive. Del resto l'atteggiamento di Grodal di fronte agli "universali" cinematografici è estremamente sfumato, dimostrando al contempo un radicato scetticismo rispetto agli aspetti totalizzanti del bioculturalismo e la volontà di mantenersi nel solco pluralista delle *piecemeal theories* proposte dai cognitivisti. Non per nulla, in un breve e poco citato intervento, Grodal osserva chiaramente come sia importante interrogarsi sui cosiddetti *levels of analysis*, che già implicano un metodo di ricerca di gruppo complesso su cui è bene cominciare a interrogarsi seriamente³⁶.

Da questa prospettiva le neuroscienze cognitive sono le sole a presentarsi con la dinamicità richiesta da una parte per interpretare nel modo migliore le necessità pluraliste che rischiano, se rinchiuso esclusivamente all'interno del dibattito cognitivista, di ripiegarsi su se stesse senza dare i risultati sperati, dall'altra per impostare un discorso articolato e supportato da dati che sia in grado di allargare gli orizzonti delle nostre competenze riguardo l'esperienza del film e – questa è la scommessa maggiore – di rivelarsi spendibile anche al livello di un'analisi storica e comparata dello stile cinematografico³⁷.

L'Embodied Simulation e gli studi sul film

In un precedente articolo abbiamo delineato il ruolo storico e teorico che le neuroscienze possono ricoprire negli studi sul film, suggerendone anche le possibilità analitiche, in quel caso particolare legate all'impiego della falsa soggettiva³⁸. Partivamo fondamentalmente da tre temi decisivi per capire il motivo per cui un interesse reciproco può animare la relazione tra cinema e neuroscienze cognitive: il cinema, come le altre forme d'arte, rappresenta

³⁶ T. Grodal, *Bio-culturalism: Evolution and Film*, in *Narration and Spectatorship in Moving Images*, a cura di J.D. Anderson, B. Fischer Anderson, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2007, p. 26.

³⁷ Il discorso è approfondito in V. Gallese, M. Guerra, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, in "Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image", n. 3 (2012), pp. 183-210.

³⁸ *Ibidem*.

un caso di esperienza mediata in cui il film si offre come elemento di mediazione tra il suo creatore e il suo spettatore; l'esperienza filmica implica un'esperienza percettiva la cui "naturalità" è stata molto dibattuta e lo è tuttora – si pensi, ancora al di qua di una sistematica indagine scientifica, il gran parlare che si è fatto intorno alla versione dello *Hobbit* (2012) di Peter Jackson in High Frame Rate³⁹; il film reclama da sempre più urgentemente di altre forme d'arte un'attenzione alla dialettica tra reale e virtuale, che significa tra il mondo che viviamo ogni giorno e i mondi immaginari che siamo ugualmente in grado di abitare.

Una relazione tra film e neuroscienze, se vogliamo, esiste già se pensiamo che molti esperimenti di EEG o fMRI si servono di brevi video clips che fungono da stimolo e benché naturalmente nessuno sia interessato all'esperienza filmica – complicata dal *setting* sperimentale e dai compiti richiesti al soggetto –, la mediazione non sembra costituire un impedimento alla riuscita dell'esperimento. In uno dei campi più indagati dalle neuroscienze come quello delle emozioni, ad esempio, Shimamura e collaboratori hanno osservato che «as scientific tools [movies] can capture experiences dynamically in a more naturalistic manner than typical stimuli used in neurobehavioral research (e.g., pictures and word)»⁴⁰. Certamente l'esperimento che può aiutare a capire qualcosa della nostra esperienza deve essere calibrato sulle specificità del mezzo o su un progetto forte come quello di Hasson e colleghi in cui lo spettatore dentro l'fMRI era lasciato del tutto libero di vedere il film – cioè non gli venivano assegnati compiti particolari, se non godersi ciò che vedeva – in modo da non viziare in alcun modo l'analisi di correlazione intersoggettiva che era al fondo del progetto sperimentale.

La scelta di basare il nostro lavoro sulle teorie legate all'*embodied simulation* (ES) è da intendersi anche come un forte richiamo allo studio della *motor*

³⁹ Non per nulla se ne sono occupati, nei rispettivi blog, T.J. Smith, "The vision science of 48fps", in *Continuity Boy. A blog about my empirical investigation of Film Perception*, e A.P. Shimamura, "HFR and The Hobbit: There and Back Again", in *Psychocinematics: Cognition at the Movies*: cfr. <http://continuityboy.blogspot.it/2012/12/the-vision-science-of-48fps.html> e http://psychocinematics.blogspot.it/2013/01/hfr-and-hobbit-there-and-back-again_15.html

⁴⁰ A.P. Shimamura, D.E. Marian, A.L. Haskins, *Neural Correlates of Emotional Regulation While Viewing Films*, in "Brain Imaging and Behavior", 2012. Cfr. anche K.S. LaBar, M.J. Crupain, J.T. Voyvodic, G. McCarthy, *Dynamic perception of facial affect and identity in the human brain*, in "Cerebral Cortex", n. 13 (2003), pp. 1023-1033 e E.F. Risko, K.E. Laidlaw, M. Freeth, T. Foulsham, A. Kingstone, *Social Attention with Real Versus Reel Stimuli: Toward an Empirical Approach to Concerns About Ecological Validity*, in "Frontiers in Human Neuroscience", n. 6 (2012), pp. 1-11.

cognition durante l'esperienza filmica, tema che rimane piuttosto trascurato e privo fino ad ora di dati sperimentali. La scoperta dei neuroni specchio ci consegna una nuova nozione di intersoggettività fondata empiricamente, e connotata in primis come intercorporeità. La nostra capacità di comprendere gli altri non dipende esclusivamente da competenze mentalistico-linguistiche, ma è fortemente dipendente dalla natura relazionale dell'azione. È possibile comprendere il senso delle azioni di base altrui grazie ad un'equivalenza motoria tra ciò che gli altri fanno e ciò che può fare l'osservatore.

L'intercorporeità diviene così la fonte principale di conoscenza che abbiamo degli altri. Il meccanismo di risonanza motoria dei neuroni specchio, originariamente scoperto nel cervello della scimmia ed in seguito scoperto anche nel cervello umano, è verosimilmente il correlato neurale di questa facoltà umana, descrivibile in termini funzionali come "simulazione incarnata" (ES)⁴¹.

L'azione non esaurisce il bagaglio di esperienze coinvolte nelle relazioni interpersonali. Ogni relazione interpersonale implica la condivisione di una molteplicità di stati quali l'esperienza di emozioni e sensazioni. La ricerca neuroscientifica mostra che le stesse strutture nervose coinvolte nell'esperienza soggettiva di sensazioni ed emozioni sono attive anche quando tali emozioni e sensazioni sono riconosciute negli altri. Una molteplicità di meccanismi di "rispecchiamento" sono presenti nel nostro cervello. Grazie alla creazione di una "consonanza intenzionale"⁴² questi meccanismi ci consentono di riconoscere gli altri come nostri simili e rendono possibile la comunicazione intersoggettiva ed una comprensione implicita degli altri. Se aggiungiamo, come si diceva, che gran parte degli studi neuroscientifici in oggetto sono stati condotti mostrando ai volontari che vi partecipavano scene filmate ritraenti altri esseri umani intenti ad agire od esperire ed esprimere emozioni o sensazioni, la rilevanza di questo approccio per gli studi sul film appare ancora più ovvia.

⁴¹ V. Gallese, *The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism*, in "Phil. Trans. Royal Soc. London", n. 358 (2003), pp. 517-528; V. Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", n. 4 (2005), pp. 23-48; V. Gallese, *Neuroscience and Phenomenology*, in "Phenomenology & Mind", n. 1 (2011), pp. 33-48; V. Gallese, C. Sinigaglia, *What is so special with Embodied Simulation?*, in "Trends in Cognitive Sciences", n. 15 (2011), pp. 512-519.

⁴² V. Gallese, *Intentional attunement: A neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism*, in "Cog. Brain Res.", n. 1079 (2006), pp. 15-24.

Conclusioni

Molti indizi sembrano segnalare che stiamo assistendo ad un “cambiamento di paradigma”. Scienze della vita e scienze umane condividono sempre più un reciproco interesse al dialogo fondato sulla riscoperta del ruolo del corpo nell’intersoggettività e più in generale nella cognizione sociale. Il film, in quanto espressione artistica della creatività umana, si caratterizza come veicolo espressivo di una forma mediata di intersoggettività. Come abbiamo cercato di chiarire nel corso dell’articolo, questo processo di naturalizzazione della cultura e della creatività umana può, però, assumere varie forme. La riduzione – ispirata dalle teorie della psicologia evoluzionistica – della creatività umana a mera espressione di meccanismi adattativi, selezionati nel corso dell’evoluzione in quanto volti ad assicurare la continuità della specie attraverso la propagazione dei propri geni, ci pare oltremodo limitativa e di scarso interesse per gli studi sul film.

Molto più promettente ci sembra un approccio ai temi del cinema e dell’evoluzione dello stile filmico che tenga conto dello stretto rapporto tra cognizione e corporeità, come mostrato dalle scoperte delle neuroscienze cognitive, qui solo brevemente riassunte. Crediamo che la triade film, corpo e cervello possa costituire una nuova base di partenza per un processo di naturalizzazione della teoria del film, fondato sulla ricerca empirica guidata da una piena consapevolezza critica che non sacrifichi nulla dello “specifico filmico”.

Film, Body, Brain: Naturalist Perspectives for the Theory of Film. In recent years, we have been witnessing a largely shared ‘return to nature’ within the so-called humanities, mainly due to the renewing of forms of dialogue between scientific and humanistic cultures. Within film studies, such a ‘return’ promoted deeper reflections on those filmmakers and film theories which can be heterogeneously related to a naturalistic approach to our aesthetic experiences. Debates on the relationship between cinema and the human body, as well as on the role of embodiment in film cognition, are good examples of such a tendency. This article tries to shed light on the potentialities of a naturalistic approach to film theory, focusing on the main models of research that, at the present, are represented by evolutionary psychology and cognitive neuroscience respectively. This latter seems to us more apt to challenge pre-established theories and provide data for a new study of film from an embodied perspective.

Per favore, riavvolgi

Paolo Jedlowski

Cinema all'aperto, d'estate, in una località della Romagna balneare. Sono seduto in prima fila con altri bambini, devo avere sei anni. Guardo in alto lo schermo sopra di me, immenso, a colori. Una tenda si scosta: ne emerge all'improvviso un vichingo enorme, possente, ghignante. Muoio di paura, forse scoppio a piangere. Mi alzo dalla prima fila e corro a raggiungere i miei genitori, più indietro.

È la prima immagine del cinema che trovo nei miei ricordi. Quel film poi l'ho rivisto, era *I vichinghi* (Fleischer, 1958) con Kirk Douglas e Tony Curtis. La seconda volta l'ho visto su un piccolo televisore in bianco e nero poggiato su un tavolino basso. Ho un po' più di vent'anni, sto facendo all'amore con una mia compagna di università. Facciamo l'amore mentre due vichinghi se le danno di santa ragione. Mi sento un romano che si eccita guardando gli spettacoli dei gladiatori. Per un momento, mi rendo conto del tipo di frenesia che doveva accompagnare quei giochi. Nel ricordo me ne vergogno, ma a quell'eccitamento ho partecipato. Il cinema è anche questo, spettacolo che muove i sensi, godimento a volte perverso.

Francesco Cataluccio ha scritto in *L'ambaradan delle quisquiglie* che, se dovesse scrivere un'autobiografia, la farebbe al modo dei quadri di Arcimboldo: carote al posto del naso, ciliegie per gli occhi, insalata per mimare i capelli; ritratti composti di elementi eterogenei, esterni al soggetto ma incorporati; la persona è fatta di materiali diversi. Come i ricordi dei libri, o delle canzoni, degli spettacoli che hanno attraversato la vita e ci sono rimasti dentro. O come i film.

Puoi scrivere la tua autobiografia attraverso i film che ricordi. Io e il cinema: non sarà meno arbitraria, selettiva e provvisoria di qualunque altra autobiografia. Perché il cinema, per chi è nato nel Novecento, è una parte della vita che abbiamo vissuto.

È un insieme di luoghi, innanzitutto. La sala all'aperto del ricordo con cui ho incominciato. I cinema di terza categoria (allora c'erano le categorie)

dove andavo con i miei genitori a Milano. Il salotto di casa dove guardavamo i film trasmessi dalla RAI in bianco e nero il lunedì quando ero ragazzo. Le sale d'essai, affollatissime, dove vedevo i film che dovevamo vedere quando ero di quelli del "sessantotto". Il lettone dove con mia moglie e i bambini, più tardi, guardavamo le cassette dei film dei Walt Disney.

Il cinema è relazioni. È con chi vai al cinema, con chi stai a casa a guardare un Dvd o una cassetta; è con chi ne parli. Il cinema è storie. Racconti che muori dalla voglia di raccontare a tua volta quando sei a cena con le ragazze o gli amici. Le storie servono a vivere le vite che non hai vissuto, ma ascoltarle e narrarle fa parte della tua vita. Ed è memoria, il cinema. Scriverò le mie memorie di spettatore.

Del primo film che ricordo ho già detto. Poi ci metterei *Lawrence d'Arabia* (Lean, 1962). Una sala vicino a dove abitavo prima dei quattordici anni (dopo abbiamo cambiato casa). Lo ricordo anche perché l'ho rivisto (la memoria si aiuta con i "ripassi"): questa volta più di recente, con mia moglie. Eravamo stati nel deserto per alcuni giorni, un bel viaggio: le dune, il sole, la sabbia ce li avevamo negli occhi, e il film riattivava sensazioni che riconoscevamo. E poi: Peter O'Toole! La prima volta, invece, penso di ricordarla perché aveva qualcosa di eccezionale: al cinema si andava la domenica, e non troppo spesso. Il cinema era soprattutto quello che vedevamo in televisione. Film che i miei genitori avevano visto quando erano fidanzati: subito dopo la guerra, la scoperta dei film americani. Gary Cooper, James Stewart, Humphrey Bogart (il mio preferito). E Gregory Peck, Spencer Travis, John Wayne. John Wayne era il preferito di mio padre: amava i western e le scazzottate. Fra il prete che diceva di non masturbarmi e John Wayne che diceva «Sii uomo!» mi ha salvato il fatto che a sedici anni mi sono trovato nel Sessantotto. I western li mandarono all'aria *Soldato blu* (Nelson, 1970) e *Il piccolo grande uomo* (Penn, 1970); le ragazze cominciavo a frequentarle nelle assemblee.

Nel '68 avevo sedici anni e dunque l'ho vissuto più che altro negli anni seguenti. Si andava molto al cinema, allora (Ortoleva ha scritto che eravamo una generazione di "naturalmente cinefili"). Però il cinema ha fatto fatica a raccontare quegli anni. C'è riuscito Bertolucci quarant'anni dopo in *The Dreamers* (2003). O Marco Tullio Giordana: *La meglio gioventù* (2003). L'ho visto al cinema, e poi di nuovo in televisione, dove è passato subito dopo, questa volta insieme a mia madre. Me la ricordo che dice: «Ah, ma adesso capisco cosa facevate, perché...». È vero: in quegli anni non ci spiegavamo. Cosa facessi allora, cosa cercassi nelle manifestazioni, da me non lo aveva mai saputo.

Mentre scrivo me ne viene in mente un altro: è *Motel Woodstock* (2009), di Ang Lee. Un film di qualche anno fa, un po' squinternato: un ragazzotto

si trova nello staff che organizza il concerto di Woodstock. Si occupa del terreno, delle bevande, dei cessi. L'ultima sera cerca di raggiungere il palco, gli sembra il centro del mondo. Ma lo vede solo da lontano. Il centro del mondo è un miraggio. Sì, mi ci riconosco.

Però adesso, se mi chiedo quali film di allora rappresentino per me il Sessantotto, ne trovo due: *Easy rider* (Hopper, 1969) e *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970). Perché in entrambi c'è la libertà, e perché in entrambi il protagonista finisce ammazzato a fucilate. La libertà suscita odio in chi non se la permette.

L'ultimo anno di liceo andavo al cinema ogni settimana. Però non ricordo quasi niente di quello che ho visto. Perché il cinema era l'alcova di chi non aveva altri posti per portarci la ragazza. L'interesse vero è venuto dopo. Soprattutto per le retrospettive. E poi, a metà anni Settanta, una rivelazione: Wim Wenders e *Nel corso del tempo* (1976).

Negli anni immediatamente precedenti, mentre studiavo filosofia alla Statale, ero stato in uno dei gruppuscoli della sinistra extraparlamentare. Ma ci eravamo sciolti abbastanza presto: l'idea di essere avanguardia di una rivoluzione della classe operaia ci sembrò improvvisamente campata in aria. Pensammo che la rivoluzione o ci riguarda e sta nella nostra vita quotidiana, o non sta da nessuna parte. Ci interessammo alla psicoanalisi, al teatro, alle relazioni fra noi. E *Nel corso del tempo* mi sembrò mettere in scena ciò che pensavamo.

Nel film, un aggiustatore di vecchi proiettori che vive in un camioncino incontra sulla strada uno psichiatra con problemi di cuore. Stanno insieme per un po'. Poi si lasciano. Lo vidi con il mio amico più stretto, aveva anche lui un camioncino, un Volkswagen. Ricordo che in sala c'era gente che si alzava e diceva «Ma non succede niente!». Per noi succedeva tutto quello che è importante succeda: due uomini viaggiano, si incontrano, si scambiano qualche parola. La comunicazione era in gran parte non verbale, ma per noi contava ogni gesto. La vita scorre, e non ci sono né inizi né fine (queste sono cose che stanno solo dentro ai racconti: «le storie esistono solo nelle storie» – che è una frase di un altro film di Wenders).

Da allora e per diversi anni, Wenders è stato per me una sorta di fratello maggiore: dava forma ai pensieri che io stavo per fare, me ne rendeva consapevole, mi permetteva di svilupparli. Lui è stato salvato dal rock'n roll, ha detto: io non dico di essere salvato dai suoi film, ma aiutato senz'altro.

Ho scritto su Wenders (anche se non sono un critico cinematografico: insegno sociologia, però a film ho fatto ricorso molto spesso in tutto quello che ho scritto). E una volta dovevo incontrarlo. Siccome, per l'appunto, avevo scritto su di lui, mi invitarono a un convegno dove si sarebbe presentato un suo volume di fotografie. Avrei dovuto parlare subito prima di lui.

Mentre parto per andare al convegno, la donna dell'amico che mi saluta è la Solveig Donmartin di *Il cielo sopra Berlino* (1987). In treno, il finestrino al mio fianco è quello di *Falso movimento* (1975).

Poi, in albergo, mi dicono che Wenders non c'è. Non viene: un impegno.

Non mi è dispiaciuto. Wenders così resta intatto, non si confonde con la persona in carne e ossa che avrei potuto incontrare. Sarebbe stato antipatico, e io imbarazzato, e comunque la relazione che avrei potuto avere con lui sarebbe stata mille miglia lontana da quella che ho con lui quando guardo i suoi film.

Anche quando è venuto in Calabria, dove insegno, e i miei colleghi lo andavano a trovare e mi dicevano «Dai, vieni anche tu!», non ci sono andato.

Ho detto degli anni attorno al Sessantotto. Con le successive derive di alcuni verso la "lotta armata" non ho mai avuto niente a che fare. E mi infastidisce che qualcuno ricordi quegli anni come gli "anni di piombo" (che è il titolo di un film di Margarethe von Trotta): serve a dimenticare che quegli anni furono molto di più e di assolutamente diverso. Serve anche a confondere: metti nell'articolo la foto di un ragazzetto che in una manifestazione tira fuori una rivoltella, e dimentichi che furono gli anni della strage di Piazza Fontana, della bomba all'Italicus, di quella a Piazza della Loggia di Brescia. Stragi compiute dai neofascisti, con la complicità di servizi segreti, di politici insospettabili. Confondi il Sessantotto con i suoi nemici.

Con il fatto che dal Sessantotto emerse anche un terrorismo di sinistra però bisogna fare i conti. Il cinema ci ha riflettuto: film di Rosi, Amelio, Calopresti, Giordana. Li ho rivisti recentemente lavorando sulla memoria della società civile in Italia. Il cinema italiano, anche negli anni in cui era bistrattato dai critici (questi film sono dei primi anni Ottanta) ha una spessa tensione civile. E lo choc dovuto al riconoscimento di quel rapporto lo dico con le parole di Nanni Moretti: «Scoprire, alla fine degli anni Settanta, che i brigatisti non erano dei marziani dei servizi segreti, quello fu un vero colpo. Persone che avevano militato nella FIGCI, nella sinistra cattolica, ex militanti di Potere Operaio...».

Il cinema è memoria in un'infinità di sensi. *Memento* (2000) di Christopher Nolan è quasi un saggio a riguardo. Un uomo affetto da amnesia anterograda (ricorda quello che è successo solo per qualche minuto) scrive messaggi a se stesso sul suo proprio corpo. Ma non può nulla contro la rimozione: quando scopre la verità sull'omicidio intorno a cui vorrebbe indagare, e che in verità lo aveva coinvolto in prima persona, non scrive alcun messaggio, e la scorda.

Messaggi a noi stessi: come i filmini famigliari con cui Alina Marazzi ha costruito *Un'ora sola ti vorrei* (2002). È uscito dieci anni fa, l'ho visto solo di recente. Avevo comprato il Dvd in una Feltrinelli, poco prima del

Natale scorso. Il caso ha voluto che la sera stessa fossi a cena a casa del suo produttore. Quando gli dico che l'avevo comprato si distende in un largo sorriso. La madre di Alina era morta suicida al culmine di una depressione. Nei filmini girati dal nonno, lei ritrova la madre da bambina, ragazza, poi donna. Interroga le immagini. La ama. *Un'ora sola ti vorrei* è la canzone che la mamma, un giorno che aveva avuto un permesso dalla clinica in cui era rinchiusa, aveva registrato per lei.

A volte (o forse sempre) i messaggi della memoria sono enigmatici. Come quelli che lascia la moglie fuggita di casa in *Irene Irene* (1975) di Peter Del Monte. Lui, il protagonista, nel film è Alain Cuny. Lei nel film non c'è mai. Cuny è un giudice anziano: fiero del proprio lavoro, del suo ruolo, e della sua vita di coppia. Ma un giorno la moglie scompare. C'è una lettera: non nega di amarlo, ma ha scoperto di essere insoddisfatta, di dover cercare qualcosa.

Lui la aspetta. Parla con altre donne. Una gli chiede: «Ma lei era felice?». Lui risponde: «Io sì». Scopre che della moglie non conosceva nulla. La sua memoria è monca, capisce: perché non tiene conto della memoria di lei.

La rispetta però, non va a cercarla, rifiuta il consiglio di riportarla a casa con la forza. Infine, lascia il lavoro e intraprende un viaggio a sua volta. Per sé.

Anche noi spettatori di Irene non veniamo a sapere quasi nulla. Ma non restiamo frustrati (o non è questo il sentimento che ho provato io): se mai con il sospetto di non conoscere neanche noi quelli che amiamo. E di non conoscere neanche noi stessi, allora, poiché la nostra storia è intrecciata alla loro.

Coi film mi sono emozionato, ho passato del tempo, ho pensato. *Irene Irene* l'ho rivisto da poco. Conservavo il ricordo di alcune scene viste una notte su un televisore, per caso: mi erano rimaste così impresse che ho cercato il Dvd. Sembrava difficile, finché un amico milanese ci si è impegnato, lo ha scovato, me lo ha fatto avere.

Ora potrei parlare di questo amico, no? Di quando l'ho conosciuto, dei film di cui abbiamo parlato. Oppure potrei dire della casa in cui stava il televisore su cui intravidi il film la prima volta: che anni erano? Cosa mi aspettavo? Come mai ero stato così sensibile a immagini che parlavano di una assenza a quel modo?

Vedi: parli di un film, ed è come se ci fosse un filo attaccato che, se lo segui, ti porta a spasso per tutta la tua vita.

Non è in ballo la nostalgia. Non ho niente contro la nostalgia, ma contro i cosiddetti *nostalgia movies* abbastanza. Mi irrita che la risolvano nella messa in scena di oggetti vintage, o quando dicono «Oh, com'era bello!» e tu sai che allora non era bello per niente. Come *Sapore di mare* (Vanzina,

1983). Pensavo di nominare solo film che mi sono piaciuti, ma ne metto anche uno che invece detesto.

Intendiamoci, non spiace neanche a me ripensare a quando andavo al mare da ragazzo. All'ingenuo erotismo di quei costumi da bagno, di quell'aria, del sale, sono sensibile. Il film l'ho visto e me lo sono goduto. Ma qui c'è ben altro. Il film è dei primi anni Ottanta, ed è ambientato grosso modo vent'anni prima. La datazione è ribadita dalla presenza assidua, nella colonna sonora, di note canzoni di quegli anni. Un gruppo di ragazzi e di ragazze è al mare d'estate. Scherzi, bagni, gite, amoretto. Nonostante un certo tono grottesco, l'uso della macchina da presa, la voce off e la colonna sonora invitano a guardare ciò che accade con occhi e cuori complici: eravamo ingenui, dice il film, ma eravamo giovani, non avevamo pensieri ed eravamo uniti. Di ciò siamo invitati ad aver nostalgia.

Ma i ragazzi descritti non sono amabili affatto. I loro interessi sono solo due, la ricerca del sesso e il desiderio dei soldi. Il sesso è quello delle commedie italiane dalla grana più grossa: molto vagheggiato, molto maschilista, mai fatto. I soldi sono quelli che gli adulti ostentano, che chi non ne ha finge di avere, e che i ragazzi assorbono come metro di ogni valutazione. Eravamo così negli anni Sessanta? Per nulla. Si andava al mare in famiglia, ma la famiglia iniziava a essere contestata. Non si ascoltava solo Rita Pavone, ma anche De André (che nella colonna sonora non c'è). Si ballava con i dischi dei Beatles. Del successo economico non ci importava un bel nulla. Erano gli anni in cui si formava una controcultura. Quanto al sesso, nel film sembra quello evocato in programmi televisivi come *Drive in*. Ma in quegli anni era parecchio diverso: la rivoluzione sessuale era alle porte, ma non nel senso di una esplosione di maschilismo, al contrario: i rapporti tra ragazzi e ragazze erano fra complici, pari; ci cercavamo. I giovani dipinti nel film somigliano agli adulti che negli anni Ottanta, quando è stato realizzato, popolavano la "Milano da bere", votavano Craxi e guardavano affascinati le tette delle ballerine nelle televisioni berlusconiane. Il film stabilisce una continuità immaginaria fra questo presente e gli anni Sessanta che salta a piè pari i vent'anni che li separano, negandoli. È un'operazione politica.

La nostalgia è un sentimento troppo serio per abbandonarlo così. Perché parla del tempo, della caducità, della morte. E le redime, perché con ciò che è dichiarato scomparso stabilisce un nesso d'amore che lo tiene in vita. In fondo, quello che ti ricorda è sempre un desiderio: ma i desideri ricordati possono muoverci ancora.

Vuoi un bel film sulla nostalgia? *L'ultimo spettacolo* (1971) di Peter Bogdanovich. L'ho rivisto più volte. Siamo negli anni cinquanta in America, in un paese piccolo, periferia che per un breve momento si è arricchita con il petrolio. I protagonisti hanno vent'anni. Al centro c'è Sonny. Ama il

cinema e va a letto con la moglie del coach della squadra di football. E ama Jacy, la bella del paese: fa a botte per lei con il suo migliore amico, ma alla fine lei va con altri, i più ricchi.

Sonny è curioso, attento, benvenuto da tutti, ma alla fine perde tutto quello che aveva: muore il vecchio Sam, il proprietario del bar dove lavorava, muore il ragazzino handicappato di cui lui era il solo a curarsi; l'amico va in Vietnam; il cinema chiude. Bogdanovich lo sa: la modernità produce rovine.

Nel seguito, *Texasville* (1990), girato vent'anni più tardi, gli stessi personaggi ritornano. Torna anche Jacy: ha lavorato nel cinema, ha avuto un figlio, lo ha perso. Fra i personaggi si aggira la riflessione un po' stupita che il tempo è passato. C'è il guardare i figli che un po' ti somigliano. C'è l'elaborazione del lutto. Se il passato ritorna è per venire curato.

Guardo e riguardo questi film, ne godo la malinconia. Quando mi scuoto e mi volto verso le persone con le quali vivo o lavoro, vedo i loro capelli arruffati dal soffio del tempo che passa mentre non ce ne accorgiamo.

Caducità, desiderio, promesse mancate. Quanti film! Me li bevo. Volti di donne che ti pare di aver conosciuto una volta e non più reincontrato. Gwyneth Paltrow in *Paradiso perduto* (Cuarón, 1998). Julie Christie nel *Dottor Zivago* (Lean, 1965).

Lara e Zivago: quante volte si incontrano, si perdono, si incontrano ancora! Vivono insieme per un periodo brevissimo. Zivago/Omar Sharif scrive le sue poesie; Lara/Julie Christie ha dei maglioncini stupendi. E poi si perdono definitivamente, è ovvio. Ed ecco la scena cruciale. Anni dopo lui è a Mosca, malato. Da un tram sul quale è salito per recarsi al lavoro vede o crede di vedere Lara. Si precipita giù. È stroncato da un infarto. Lara - sempre che fosse lei - non se ne accorge e continua il cammino.

«Voltati, Lara! E voltati!» ha gridato Nanni Moretti in *Palombella rossa* (1989). Io con lui. Non ci stancheremo mai di desiderare colei che passa nella folla e scompare.

Il cinema è artificio, naturalmente. Lo è ogni racconto. Come diceva Barthes, quello che succede, in un racconto, è alla lettera niente: c'è solo il testo. Ma il testo fa immaginare. Per far immaginare ci vogliono un sacco di trucchi. Il primo film che ricordo che mostra la fabbrica del cinema è *Effetto notte* (1973) di François Truffaut. Vedi la scaletta di legno su cui gli attori si arrampicano per girare la scena al balcone, in una stanza di cui esistono solo due pareti. I microfoni che oscillano sopra ai personaggi. La pioggia gettata dai tecnici, la neve mimata con schiuma degli estintori, le lenti davanti alla cinepresa con cui viene prodotto l'“effetto notte” del titolo.

Se pensi a tutto questo, quando guardi un film, la magia rischia di scomparire. Pensi a cosa c'era fuori dall'inquadratura mentre la camera stava girando; al ventilatore che produce il vento che ti sta emozionando, e così

via. Ma vale per il cinema quello che Calvino disse per il romanzo: anche se riconosciamo l'artificio che sta dietro a ogni storia, se conosciamo trucchi e regole del gioco, il gioco ci prende ugualmente.

Il fatto che i racconti siano artifici permette d'altra parte prestazioni curiose. In un film puoi narrare anche storie che sfidano ogni logica. Come in *Pulp fiction* (1994) di Tarantino, dove la storia si dipana secondo una successione degli eventi nel tempo che alla fine, contro ogni logica appunto, ritorna esattamente al punto da dove era partita. È come nei quadri di Escher: un dipinto simula la realtà, ma è un dipinto; e nel dipinto si può descrivere una realtà che fuori dal dipinto stesso è impossibile. O come in *Vero come la finzione* (2006), un film di Marc Forster, sceneggiatura di Zack Helm.

C'è stato un periodo che cercavo solo film come questo. Tempo passato a rovistare in negozi di Dvd, a leggere trame, confrontare i nomi degli sceneggiatori (a un certo punto, una passione per Kaufman). In *Vero come la finzione* la storia è quella di un uomo che scopre di essere un personaggio di un romanzo, in cui è previsto che morirà. Niente di strano fin qui. Lo strano è che la scrittrice abita nello stesso suo mondo, e lui la va ad incontrare. È un paradosso, è impossibile. I due mondi, quello di lui e quello della scrittrice, non possono essere logicamente compresenti: o si è su un piano, o sull'altro. Invece qui i due si incontrano. Cose che possono succedere soltanto dentro un racconto. O forse no? Transitare fra livelli di realtà differenti è una cosa che facciamo sempre, incuranti dei paradossi perché di paradossi è fatta la vita.

Transitando fra livelli di realtà differenti e mettendoli insieme, finisce che ci succede qualcosa. Come al personaggio del film. È tecnicamente un ossessivo: all'inizio del film lo vediamo mentre conta i colpi di spazzolino, o va in ufficio cronometrando ogni giorno al secondo i suoi passi e i passaggi del bus. Fa l'ispettore fiscale. Lo vediamo, e sentiamo la voce fuori campo che ce lo descrive. È quella della scrittrice: a un certo punto questa voce la sente anche lui. Ne è scioccato. E la voce dice oltre a tutto che presto morirà. Va da una psicoanalista: «Sente una voce? È schizofrenia», è la diagnosi. Ma lui insiste, finisce per rivolgersi a un esperto di teoria letteraria. Che gli chiede: «Ma in che storia ti trovi? È tragedia o commedia?». Lui chiede perché sia importante. «Be', le tragedie finiscono male».

Ma l'idea di star per morire, per bizzarro che sia il modo in cui gli si è affacciata, ha certi effetti. Si innamora. La sua meticolosità perde colpi. Il suo orologio si ferma. Compra una chitarra (l'aveva sempre voluta).

Infine scova la scrittrice. Lei era in crisi creativa. Ma ha appena scoperto come farlo morire. Gli dà il manoscritto. «È bellissimo», le dice lui restituendoglielo il giorno dopo, «È una storia perfetta, è così». E dunque muore, nell'incidente con cui il manoscritto si concludeva.

Poi no, invece. La scrittrice cambia il finale. Dall'incidente si salva: una scheggia minuta del suo orologio da polso si infila in un'arteria e impedisce l'emorragia. L'esperto di teoria letteraria commenta con la scrittrice il nuovo finale: «È meno bello dell'altro, lo sa?». «Sì». «Perché l'ha cambiato?». «Vede, lui è venuto a conoscere la propria storia, e la ha accettata. Uno così non lo vorresti salvare?».

Ci sono persone con cui per anni siamo andati avanti a nominarci dei film per telefono, per poi andare a vederli, e attraverso certe frasi o certe scene dei film continuavamo la nostra conversazione.

Con mia moglie parliamo spesso di *Sliding Doors* (Howitt, 1998), è diventato una parte del nostro "lessico familiare". E poi, abbiamo visto *Heimat* (Reitz, 1984-2004).

Lei si chiama Renate, è tedesca. Il cofanetto con tutti e tre i cicli di *Heimat* glielo regalai un certo Natale. Va be', è anche che lo volevo vedere. Con lei. Lo abbiamo visto tutto: trenta film, quasi sessanta ore. Ci abbiamo messo un anno. Poi ci ho scritto un libro. L'ho chiamato *Il racconto come dimora*.

Perché nei racconti ci abiti, ma servono anche a farti riconoscere la casa in cui stai, cioè la tua vita, la storia che sei o in cui sei stato, e mentre c'eri non la capivi mica bene, affaccendato com'eri, o pigro, o comunque sempre fin troppo pronto a rimuovere, girare la testa dall'altra parte, fantasticare glorie o mondi o amori che servivano a non vedere quello che avevi di fronte.

Heimat è la storia di una famiglia tedesca lungo il Novecento. È la storia di chi non sapeva o non voleva raccontarsi la propria storia. Non è il nome di una patria (anche se la parola significa questo): è il nome di una storia da rivisitare.

Di *Heimat* ho parlato nelle mie lezioni. Gli studenti mi chiedono: ma non c'è uno *Heimat* italiano? Un'opera di questo respiro non c'è. *La meglio gioventù* lo ricorda. Lo ricordano certi film di Scola, come *La famiglia* (1987). Altrimenti si potrebbe fare un collage: spezzoni di tanti film con Sordi, ad esempio (Sordi stesso lo fece per la televisione, tempo fa).

In un film che è uscito quest'anno ne ho ritrovato un frammento. È *Viva l'Italia* (2012) di Massimiliano Bruno. La critica lo ha maltrattato: descrive l'Italia del clientelismo, della corruzione, della sottocultura della televisione, della distruzione del futuro dei giovani, ma lo fa, dice la critica, con lo stesso linguaggio a cui dichiara di opporsi. Ancora: dice quello che il pubblico ha voglia di sentirsi dire, per poi lasciare le cose come stanno. Ma non è così, non esattamente.

La storia è quella di un uomo politico che, dopo un incidente, ha uno strano disturbo: non può che dire la verità. Ovvio l'imbarazzo che suscita, ovvie le gag comiche che ne derivano. Ma ai più è sfuggita una scena. Un giorno l'uomo porta il figlio con sé all'Aquila. Il giovane è, fra i suoi figli,

quello che si è più allontanato da lui, che lo ha criticato indefessamente, che si è fatto una carriera con le proprie mani. Davanti a una villetta abusiva crollata, il padre gli dice: «Vedi? L'ho fatta costruire io. I soldi della tangente per dare il permesso sono quelli con cui ho costruito la nostra casa delle vacanze».

La casa delle vacanze, il figlio la amava. Mi ha ricordato *Heimat 2* (Reitz, 1992), quando uno dei giovani degli anni Sessanta che si riuniscono a Villa Cerphal, la tana delle loro discussioni, il cuore della loro vita alternativa, scopre che quella villa era stata rubata da un tedesco al suo socio ebreo: l'aveva ricevuta per salvarla quando l'altro era stato deportato, e poi, dopo la sua morte, non l'aveva restituita agli eredi. La casa in cui stanno i giovani degli anni Sessanta, Hermann, Clarissa e i loro amici, quelli che in *Heimat 2* stanno cercando di fare della Germania una patria diversa, era dunque marcia nelle fondamenta. Lo stesso scopre il ragazzo in *Viva l'Italia*. Per curare il presente bisogna ricordare il passato e scoprirsi complici.

In *Viva l'Italia* il vecchio politico alla fine va in televisione e dice: «Se siamo a questo punto è per quello che abbiamo fatto. Io lo so cosa abbiamo fatto. Venite a chiedermelo e ve lo dirò. Sono a disposizione della magistratura». È un'assunzione di responsabilità. Questo finale nessuna recensione lo ha sottolineato.

Ci sono film che puoi vedere soltanto in un cinematografo (*2001: Odissea nello spazio*, 1968, di Kubrick, ad esempio). In generale, è comunque in sala che i film vanno visti. Solitudine in mezzo alla folla, penombra, occhi puntati fila per fila nello stesso punto. Uscire nell'intervallo a fumare la pipa. Ma da quando esistono le videocassette e i DVD, li uso molto. Nella città dove abito ci sono sei sale, ma i film che mi piacciono restano per pochi giorni o non passano affatto, sepolti dalla distribuzione.

Così a casa mia, tra gli scaffali dei libri, a un certo punto sono comparsi i dorsi delle scatole in cui stanno i film. Mi piace guardarli. La mia biblioteca è un teatro della memoria: mi guardo intorno e rammento. Quando un libro non vi trova posto finisce che mi dimentico di averlo letto, scompare. Il problema con i film è che molti, quelli che non riesco a comprare, me li scarica Mauro, un amico, e me li passa copiati su dischetti privi di confezione. Mi propongo sempre di metterli in scatoline e scrivere i titoli sul dorso di queste, poi non lo faccio. Ma mi spiace, è un problema. Lui non se lo pone. È di un'altra generazione, il suo teatro della memoria è l'hard disk del computer. File digitali, immateriali, nessuna fisicità. Ci ho scritto un articolo una volta: dagli archivi domestici alle memorie leggere.

Con lui però sono andato anche al cinema, quello vero. Biglietti e poltrone. Stavo a Napoli allora, uscivamo dall'università dove insegnavamo, una pizza, e poi sulla sua motocicletta a vedere un bel film. È con lui che

ho visto *Be Kind Rewind – Gli acchiappafilm* (Gondry, 2008), l'ultimo che voglio citare.

Il proprietario di un vecchio negozio di videocassette, in una piccola città americana, si allontana per qualche giorno, e lascia il negozio a due squinternati assistenti. Durante la sua assenza, tutti i video si smagnetizzano. A chi viene a noleggiare i film, i due offrono così, disperati, dei remake che allestiscono in una nottata: *Ghostbusters* (Reitman, 1984), *Robocop* (Verhoeven, 1987), e così via.

Dovrebbe essere un disastro, ma i clienti li apprezzano. Chiedono addirittura di partecipare come attori ai remake. Per quanto assurda, la trovata ha successo. Fino a che le case cinematografiche non ne vengono a conoscenza: chiedono le royalties, i diritti d'autore. Una montagna di soldi. Bisognerà chiudere tutto. Al ritorno, il proprietario trova così il negozio sull'orlo del fallimento.

Ma il quartiere ormai ama la cosa. E tutti insieme fanno un ultimo film. Il tema è una storia falsa, un mito: il fatto che Fats Waller, il grande jazzista, sia nato e cresciuto lì. Tutti partecipano, ciascuno offre ricordi sulla vita di Waller, improvvisa scenari, canta, spara, recita.

Il film è pronto la sera in cui il negozio deve essere chiuso. Le ruspe sono già pronte ad abatterlo; operai, poliziotti e pompieri attendono davanti alla vetrina. Ma il film è proiettato su un lenzuolo contro la vetrina in modo che lo si vede da fuori. Agli operai, pompieri e poliziotti si mescola la folla del posto. Tutti a naso in su. La storia di Fats Waller scritta e recitata dagli abitanti del luogo diventa un collante, è magia, crea una comunità.

Su Wikipedia qualcuno ha scritto che la prima parte del film sembra fatta da John Landis, la seconda da Frank Capra. Io direi che Michel Gondry, il regista e sceneggiatore, sa scrivere storie e sa il potere che hanno. Questa è la storia di gente di un quartiere che ha saputo raccontare una storia. La propria. Più o meno. Perché che una storia sia vera o finta non fa gran differenza.

Io per i quartieri non ho simpatia particolare. Ho scarse radici, sto ovunque. Ma so che il cinema fa comunità. Comunità scelte (non obbligatorie per nascita o per appartenenza): sono quelle migliori. Una comunità è fatta di persone che hanno storie in comune. E questo fa il cinema: mette storie in comune.

E mi piace che il film parli di videocassette. Perché da quando esistono, pur con tutti i limiti, è più facile rivedere i film. Li puoi riavvolgere e guardarli di nuovo. La memoria autobiografica, a pensarci, ha qualcosa di simile. È come se ti mettessi davanti alla vita e chiedessi: «Per favore, riavvolgi».

Please, Rewind. What is cinema if not a part of life we have lived through? If not a series of places and relationships we have shared on the screen, which inevitably connect and intertwine with real moments of our life? From infancy to maturity, there are a series of films that talk to and about us, and in which we can identify ourselves. In these pages, with a very personal style, the author tells us about those films which marked the most important stages of his life – and that are now part of it.

La memoria del cinema e il suo futuro

Annette Kuhn

In questo saggio mi occuperò di alcuni dei modi in cui la memoria del cinema – memorie relative ai film, all’andare al cinema¹ e alla visione, e le diverse caratteristiche discorsive di queste memorie – funziona come tipo particolare di memoria culturale. Sostengo che i concetti di oggetto transizionale, spazio potenziale e fenomeni transizionali, per come sono stati sviluppati dall’inglese D.W. Winnicott, psicoanalista delle relazioni oggettuali, siano pertinenti e illuminanti a riguardo, specialmente per come essi gettano luce sulla psicodinamica e sulla spazialità. Suggerisco inoltre che queste idee abbiano un potenziale predicativo, e in ciò possono aiutarci ad immaginare il *futuro* della memoria culturale e della memoria del cinema.

I dati e il pensiero alla base di queste proposte emergono da un incontro tra due progetti piuttosto differenti. Il primo è uno studio sulla cultura cinematografica e sull’andare al cinema in Inghilterra nel periodo tra le due guerre che è cominciato un certo numero di anni fa con alcune ricerche sul campo della storia orale, e che ha portato alla creazione di un archivio con materiale tratto da questionari e interviste: questo lavoro è ancora in corso². Il secondo consiste in un lavoro recente che esplora il potenziale delle relazioni oggettuali winnicottiane al fine di estendere e di approfondire la nostra comprensione dell’esperienza culturale in generale, e del cinema in particolare³. Per sua natura, questo secondo progetto concerne sia il *cinema*

¹ L’autrice del saggio utilizza qui il termine “cinemagoing” che non ha un equivalente in italiano e che abbiamo deciso di rendere con l’espressione “andare al cinema”, così come nel prosieguo userà il termine “cinemagoers” per riferirsi alle persone che si recano al cinema, letteralmente “gli andanti al cinema”, ossia agli spettatori. [N.d.T.]

² “Cinema Culture in 1930s Britain” (CCINTB), progetto R000 23 5385, Economic and Social Research Council. L’archivio è situato nella sezione “Special Collections” della Lancaster University Library, e i riferimenti al CCINTB nelle note seguenti sono ascrivibili ai file in archivio.

³ Cfr. A. Kuhn, *Il film come film e l’esperienza estetica*, in “Fata Morgana”, n. 4 (2008),

nel suo senso socio-istituzionale e sia il *film* nel suo senso testuale, metapsicologico o fenomenologico. La distinzione cinema/film è importante, e forse vale la pena di sottolineare che questo saggio ha più a che fare con la prima accezione – ossia con il cinema come istituzione e con l'andare al cinema come pratica sociale e culturale.

Uno dei risultati chiave del progetto sulla cultura cinematografica degli anni Trenta riguardava il dato che per questa particolare generazione l'andare al cinema rappresentava un'occasione per avventurarsi in un mondo che non fosse casa propria:

Vicino a casa, quasi un'estensione della casa, e tuttavia non casa, il "film" viene ricordato come ardito e sicuro allo stesso tempo. Riferendosi a Freud, Michel de Certeau suggerisce che *fort/da* e l'"esercizi" (*Dasein*) che caratterizzano le pratiche spaziali ri-presentano la separazione del bambino dalla madre. Per riportare questo concetto alla memoria del cinema, si potrebbe sostenere che, per la generazione degli anni Trenta, il cinema costituisce un oggetto transizionale⁴.

L'allusione a Michel de Certeau si riferisce al suo saggio evocativo *Camminare per la città*, in cui si asserisce che la "pratica spaziale" quotidiana di camminare per le strade urbane sia intrisa di una particolare esperienza di movimento, un "movimento verso qualcosa di differente" che ripete «un'esperienza decisiva e originaria, la differenziazione rispetto al corpo della madre da parte del bambino»⁵. Come si è arrivati a questa intuizione – e cioè che almeno per la generazione degli anni Trenta il cinema costituisce un oggetto transizionale? Perché è importante? E cosa ci suggerisce a proposito delle peculiarità della memoria cinematografica e del futuro della memoria cinematografica, dal momento che il cinema nella forma conosciuta dalla generazione degli anni Trenta non sarebbe prevalso?

Prima di tutto, si tratta di qualcosa riguardo a come il luogo e lo spazio figurano in certi tipi di storie della memoria, e riguardo a come la memoria lavora attraverso il corpo, o è incarnata. Nel suo studio fenomenologico sulla rimembranza, Edward Casey dice che il *luogo* è importante nella rimembranza poiché "serve a *situare* la vita memoriale di qualcuno" in

pp. 57-64 e Id., *Transitional Phenomena and Cultural Experience (T-PACE)*, in http://www.qmul.ac.uk/t_pace/

⁴ A. Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London 2002, p. 36.

⁵ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, tr. it., Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 166.

molti modi possibili. Primo, suggerisce Casey, i luoghi possono agire da contenitori di memoria; secondo, i luoghi possono costituire delle *messe-in-scena*, o delle ambientazioni, per gli eventi ricordati; e terzo, la memoria stessa è simile a – o realmente è – un luogo che ci è concesso di rivisitare⁶. Pertanto la memoria è una topografia e, allo stesso tempo, *ha* una topografia. Si deve notare che a questo punto la questione riguarda il *luogo* anziché lo spazio più astratto. L'idea di spazio suggerisce attaccamento – “essere in”, appartenenza – o assenza di esso. L'attaccamento a sua volta implica una relazione corporea, addirittura una fusione di confini, tra corpo e luogo. È nell'idea di spazio, con tutta probabilità, che il *movimento* (movimento in atto e movimento attraverso) discutibilmente si raffigura in maniera più pervasiva; ma sia la figurazione di luogo sia quella di spazio sono, come risulterà evidente, intrecciate nella psicodinamica della memoria del cinema.

È stato sorprendente in primo luogo osservare quanto insistentemente il luogo figurasse nelle memorie degli spettatori cinematografici degli anni Trenta. Dato che tale osservazione viene discussa nei dettagli in altre sedi⁷, menzionerò solo quegli aspetti che sono rilevanti ai fini del corrente discorso. Esiste una variazione molto elevata nelle modalità in cui il luogo viene evocato nelle memorie degli spettatori cinematografici, e nel modo in cui le metafore di luogo organizzano i loro racconti. Ciò nonostante, dalla mescolanza emerge un senso generale, soprattutto nei resoconti informativi sull'andare al cinema nel periodo dell'infanzia, come di un navigare nell'immaginazione incarnata, anche per come ne parlano, come di topografie mentali relative a territori familiari, rimembrati. Questo discorso commemorativo a carattere topografico, che di per se stesso evoca un insieme di pratiche spaziali associate a luoghi molto specifici, offre degli indizi importanti sul modo in cui la memoria del cinema funziona come forma distinta di memoria culturale.

Un risultato ottenuto, per esempio, è la prevalenza di “escursioni a piedi”⁸ discorsive nei resoconti informativi dei primi spettatori cinematografici: un raccontare nuovamente il loro viaggio alla volta della sala, sempre (implicitamente o esplicitamente) intrapreso a piedi, e spesso comprensivo di dettagli molto precisi sui nomi delle strade e su punti di riferimento fami-

⁶ Cfr. E. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1987, pp. 183-184.

⁷ Cfr. A. Kuhn, *The Scenes of Cinema Memory*, in Id., *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, cit., pp. 16-37; cfr. anche Id., *Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory*, in “Screen”, n. 45 (2) (2004), pp. 106-114.

⁸ L'espressione qui utilizzata è “walking tour”. [N.d.T.]

liari. Un resoconto tipico è quello riguardante una lunghissima “escursione a piedi” discorsiva fatta da una settantannenove che ha vissuto a Bolton, vicino Manchester, fin dall’età di cinque anni. La sua “escursione” include ciò che segue: «Questa è St. Helen’s Road. Dall’altra parte. A circa dieci minuti da qui. Laggiù. Prendi la strada principale. Eh, c’era il [nome del cinema], così si chiamava... Ed era lungo quella strada. Ma andando oltre in Dean Road, c’era il Cinema Fern...»⁹.

Si tratta di una memoria incarnata e cinetica – un rivivere, attraverso il corpo, l’esperienza rimembrata del muoversi attraverso lo spazio e, inoltre, del muoversi in e attraverso un set di luoghi particolare e al contempo familiare, sebbene cambiato nel tempo.

Un certo numero di aspetti relativi a questo tipo di discorso topografico gli conferisce carattere distintivo. Prima di tutto, il punto di partenza per il viaggio-memoria è solitamente la casa della propria famiglia, la *home*; secondariamente, il percorso è altamente finalizzato, essendo la sua destinazione il o i cinema di quartiere; in terzo luogo, si percepisce che il viaggio stesso fosse intrapreso frequentemente e ripetutamente; e ciò è associato, in quarto luogo, a un senso ordinario del viaggio, al suo essere una *routine*. Infine, il ritorno a casa è parte del viaggio rimembrato, sebbene sia spesso implicito nel resoconto di chi parla.

Porre l’accento sul sentimento del venire e dell’andare, del movimento ripetuto dell’allontanarsi da casa e del ritornarvi e della quotidianità della topografia del viaggio, costituisce un senso di *fort/da*, un provare la separazione e l’indipendenza in uno spazio psichico, emozionale e fisico, di appartenenza, sicurezza e contenimento. Come osservato e riportato da Freud, il gioco del *fort/da* messo in atto dal bambino (il bambino che lancia ripetutamente un rocchetto fuori dal suo lettino e la madre/sostituto materno che lo raccoglie e glielo riporta, momenti caratterizzati dalle grida gioiose del piccolo di “Fort!” [via] e “Da!” [ecco]) permette di provare la presenza e l’assenza e modella la lezione secondo cui le cose (inclusa la madre, specialmente) continuano a esistere anche quando non sono a portata di sguardo¹⁰. Per gli psicoanalisti delle relazioni oggettuali l’attività psichica qui in gioco figura nei processi specifici di separazione-individuazione in cui il neonato e il bimbo che impara a camminare, in una serie di fasi che hanno luogo fino all’età di tre anni, separa se stesso dal mondo esterno e dalla sua madre/agente primario di cure e diventa un sé distinto – un processo, cosa importante, che non si ferma ai tre anni: «For the more-or-less normal

⁹ CCINTB T95-46, Freda McFarland, intervistata a Bolton in data 7 giugno 1995.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1986.

adult, the experience of being fully “in” and at the same time basically separate from the world “out there” is one of the givens of life that is taken for granted»¹¹. Per Winnicott, insieme alla sicurezza data dal possesso di un ambiente, l’uso dell’oggetto transizionale da parte del giovane fanciullo figura qui in maniera cruciale.

Casa è il luogo da cui partivano le camminate nei ricordi di coloro i quali si recavano al cinema negli anni Trenta. I luoghi e i punti di riferimento nominati lungo il tragitto agiscono, nei loro resoconti, come una stringa che virtualmente li univa alla casa, proprio mentre si avventuravano fuori di casa e all’esterno di quel mondo che percepivano come familiare e tranquillo, guidandoli fino al loro ritorno. In queste memorie relative all’essere in luoghi e al muoversi attraverso gli spazi, in altre parole, il cinema come luogo figura alla stregua di un’estensione della propria casa. È significativo che queste memorie evocano una particolare tipologia strutturale di cinema: la sala del vicinato, ricordata invariabilmente come modesta e accessibile (“una ad ogni angolo di strada”, come segnalano gli intervistati). Questo è un altro aspetto della loro caratteristica di “home-like”, come a casa propria (ritornerò sulla questione inerente ai diversi edifici di cinema). Vale la pena di sottolineare che i ricordi raccontati dagli intervistati relativi all’*andare al* cinema sono più numerosi e lunghi rispetto ai ricordi relativi alla proiezione stessa (all’*essere al* cinema). I ricordi dell’andare-a e dell’essere-a differiscono inoltre marcatamente sia nel contenuto sia nel timbro. Tornerò in seguito su questo punto.

L’osservazione riportata in apertura – relativa al fatto che il cinema sembri costituire un oggetto transizionale per la generazione degli anni Trenta –, quando è stata scritta, non sembrava un’intuizione particolarmente profonda, né ebbe grande considerazione. Né Winnicott né tantomeno la teoria delle relazioni oggettuali sono state citate poiché non mi è mai capitato di farlo. Il termine oggetto transizionale è un luogo comune nella lingua corrente, e il suo utilizzo a tale proposito era indubbiamente impreciso. Ma questa allusione apparentemente buttata lì in qualche modo dà il via a un nuovo corso di pensiero, a un’innovativa direzione di ricerca; e il legame con la scrittura su, e la partecipazione nella discussione su, gli oggetti transizionali e la cultura che ne è derivata hanno mostrato che questa affermazione casuale conteneva un’idea che valeva la pena di ridefinire, e di esplorare più a fondo.

Gli oggetti transizionali sono i primi possessi onnipresenti dei neonati e dei bambini (può trattarsi di un orsacchiotto, o anche di un vecchio pezzo

¹¹ M.S. Mahler, *The Selected Papers of Margaret S. Mahler, Vol II: Separation-Individuation*, Jason Aronson, New York 1979, p. 131.

di stoffa o di coperta) che appartengono fin da subito al bambino e al suo mondo interno e al mondo esterno, occupando il luogo dell'immaginazione, una posizione intermedia tra fantasia e realtà. Winnicott disse in un famoso passaggio: «Nessun essere umano è libero dalla tensione di mettere in rapporto la realtà interna con la realtà esterna»¹², e gli oggetti e i fenomeni transizionali aiutano a negoziare questa relazione. Essi abitano quella che Winnicott chiama una “zona intermedia”, una “terza area”. Non si tratta né della realtà psichica interna né del mondo esterno del comportamento e degli oggetti, ma dello spazio tra i due – un ponte, per così dire, che allo stesso tempo li separa e li unisce. È importante sottolineare che gli oggetti transizionali sono oggetti materiali, cose: possiedono un'esistenza fisica e vengono imposti a servizio della realtà interiore. Essi sono direttamente parte del soggetto senza esserlo, e nella vita interiore abitano la zona intermedia, lo spazio tra il mondo interiore e quello esterno¹³.

Winnicott ha utilizzato il termine “spazio potenziale” per riferirsi a questa terza area, la zona intermedia o lo spazio abitato dai fenomeni transizionali. Fondamentale è il tropo spaziale. L'intuizione di Winnicott sugli oggetti transizionali li collega largamente all'infanzia e ai problemi dello sviluppo, in particolare l'attività del gioco, le cui caratteristiche distintive venivano intese come un senso di preoccupazione nel bambino, di assorbimento e semi-astinenza, con l'attività stessa esperita come fuori dall'individuale e tuttavia non appartenente per intero al mondo esterno. Tutti gli oggetti tratti dal mondo esterno e utilizzati nel gioco sono anche pervasi dal timbro della realtà interiore. È chiaro inoltre che Winnicott credesse che, accanto al ruolo giocato nello sviluppo, i fenomeni transizionali avessero anche un aspetto strutturale. In particolare, egli esplorò la relazione tra fenomeni transizionali e i modi in cui gli adulti esperiscono e collegano cultura e creatività¹⁴. Ai fini della presente dissertazione, sono interessata all'esplorazione sia degli aspetti relativi allo sviluppo sia agli aspetti strutturali dei fenomeni transizionali.

In riferimento a quanto è stato detto, come abbiamo fatto notare, Winnicott ha collegato gli oggetti transizionali e i comportamenti associati e i processi psichici nei neonati e nei bambini piccoli a problemi di separazione. Ciò chiaramente vuol dire separazione dalla madre o dal sostituto mater-

¹² D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it., Armando Editore, Roma 1997, p. 41.

¹³ Cfr. M. Davis, D.C. Wallbridge, *Introduzione all'opera di D. W. Winnicott*, tr. it., Martinelli, Firenze 1984.

¹⁴ Cfr. D.W. Winnicott, *La sede dell'esperienza culturale*, in Id., *Gioco e realtà*, cit., pp. 153-165.

no primario in prima istanza ma, come suggerisce la frase di Winnicott, secondo cui «Casa è il luogo da cui noi cominciamo», si estende fino ad includere la separazione da un luogo-oggetto-associato alla madre, la *casa*¹⁵. In entrambi i casi, la separazione è parte di un processo di sviluppo del sé come a parte dal mondo esterno, e, come descrive Winnicott, tale processo funge da ponte tra il familiare e il non familiare, e così facilita il legame del bambino con il nuovo e la sua accettazione. Va inoltre tenuto presente che lo spazio potenziale allo stesso tempo unisce gli oggetti e li separa l'uno dall'altro. L'aspetto strutturale dei fenomeni transizionali si riferisce al fatto che l'equilibrio dinamico della realtà interiore e di quella esteriore non è confinato agli oggetti transizionali dell'infanzia, ma continua nel corso della vita adulta. Continuiamo a riattualizzare il gioco e altri processi transizionali nel corso della vita in relazione con i nostri oggetti e fenomeni transizionali "adulti": non si può fare a meno di ciò per portare a termine il compito di mettere in relazione la realtà esterna e quella interiore, il compito di «accettazione della realtà»¹⁶.

La memoria-luogo, la memoria topografica, è pervasiva nei racconti degli spettatori cinematografici degli anni Trenta, come abbiamo avuto modo di constatare, e spesso essa si manifesta per mezzo di tropi dei movimenti fisici. Come un discorso commemorativo di forma incarnata, cinestesica, la memoria-luogo e il suo evocare pratiche spaziali riattualizzano l'interazione dei mondi interiori e di quelli esteriori che caratterizza i fenomeni transizionali. E inoltre, attraverso l'esperienza rimembrata del movimento corporeo nello spazio andando e venendo da particolari luoghi (in questo caso, il percorso tra la casa e la locale sala cinematografica), si evocano il ritmo e le ripetizioni, i flussi e i riflussi, dei processi di separazione. Forse non è del tutto esatto affermare che, per la gente che ricorda e rivive il proprio andare al cinema di bambini e adolescenti degli anni Trenta, l'edificio del cinema, la sala cinematografica, funzioni come un *oggetto* transizionale. Ma si può certamente supporre che per quella generazione il regolare andirivieni dalla propria casa alla sala cinematografica del vicinato facesse parte delle attività spazio-potenziali del mettere in relazione mondi interiori ed esteriori; e che nelle particolari circostanze spaziali e culturali del loro tempo e del luogo

¹⁵ La parola qui utilizzata è "home". A riguardo cfr. A. Bergman, *From mother to the world outside: the use of space during the separation--individuation phase*, in *Between Reality and Fantasy: Winnicott's Concepts of Transitional Objects and Phenomena*, a cura di S.A. Grolnick, L. S. Barkin, Jason Aronson, New York 1995, pp. 147-65. Ancora cfr. D.W. Winnicott, *Dal luogo delle origini*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1990.

¹⁶ Cfr. D.W. Winnicott, *Psicoanalisi dello sviluppo: brani scelti*, tr. it., Armando, Roma 2004.

esse fossero parte della separazione dalla propria casa, e dell'esplorazione di luoghi al di fuori di essa, ossia parte della crescita.

Non appena la realizzazione dell'inconciliabilità di casa e spazio esterno diventa una realtà, gli spazi transizionali diventano una necessità per un comodo funzionamento. Nel mondo esterno questi spazi transizionali devono contenere sia elementi del materno sia del mondo esterno: la casa fuori casa, la propria casa sulle ruote, la libertà di andare e venire, un posto per giocare¹⁷.

Cosa accade all'interno del cinema? Il ricordare la camminata verso la sala cinematografica all'angolo della strada è un processo di rappresentazione e di ri-messa in scena del proprio appartenere a un oggetto-luogo che è esterno alla casa e tuttavia come casa: la propria località, il proprio quartiere, il proprio "maniero". Ciò che ha luogo nel cinema è piuttosto diverso: riguarda l'esperienza virtuale degli altri luoghi, dei luoghi sconosciuti. Ci sono infatti due livelli coinvolti dell'esperienza rimembrata dell'essere al cinema: l'essere all'interno dell'edificio cinema e nella sala da una parte; ed "essere nel" (o all'interno del) mondo sullo schermo dall'altra¹⁸. Significativamente, le memorie degli spettatori cinematografici degli anni Trenta, riguardanti l'essere all'interno del cinema, sono inferiori nel numero, e spesso sembrano meno coerenti, rispetto alle loro descrizioni del cammino dalla casa alla sala. Allo stesso tempo, però, questi rari resoconti sono eccezionalmente vividi e qualitativamente emozionali. Essi sono spesso inoltre, e forse in relazione a ciò, disancorati dallo spazio e/o dal tempo (come in memorie flash di immagini isolate o di scene tratte dai film, solitamente le più divertenti o le più spaventose); oppure possono essere storie piene di rimpianti sul fallimento dell'intervistato nel comprendere o propriamente nel negoziare la differenza tra lo spazio e il tempo quotidiani e lo spazio e il tempo all'interno del cinema – come nei ricordi relativi al restare seduti a vedere più spettacoli, al perdere la cognizione del tempo e, una volta tornati a casa, all'aver una discussione con i genitori ansiosi¹⁹. In modi differenti,

¹⁷ A. Bergman, *From mother to the world outside: the use of space during the separation-individuation phase*, cit., p. 64.

¹⁸ Su quest'ultimo aspetto, cfr. P. Creme, *The playing spectator*, in *Little Madnesses: Winnicott, Transitional Phenomena and Cultural Experience*, a cura di A. Kuhn, I.B. Tauris, London 2013, pp. 39-52.

¹⁹ Cfr. A. Kuhn, *What to do with cinema memory?*, in *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, a cura di R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Wiley-Blackwell, Malden 2011.

tutti questi tipi di ricordi riguardano una difficoltà o una mancanza di competenza nel negoziare la relazione tra illusione e realtà; e/o il testare i limiti della separazione e dell'indipendenza; e/o il gestire la transizione dal mondo del quotidiano al mondo del cinema e dei film e viceversa.

In queste storie, l'esperienza di anticipare il movimento dal mondo del quotidiano ai mondi del cinema e dei film viene ricordata, soprattutto, come un qualcosa a cavallo tra realtà differenti: «Stare in fila per strada pregustando piacevolmente ciò che le ore seguenti avrebbero avuto da offrire, non appena le luci si abbassavano e lo schermo si illuminava venivamo trasportati in un mondo di fantasia». Richiama anche un qualcosa di simile a un viaggio passivo e involontario, come lo hanno ripetutamente descritto gli intervistati, qualcosa che ha a che fare con l'essere (temporaneamente) “trasportati” o “portati via”: «È come essere in un altro mondo... E poi quando esco fuori, sono un po', sai, tipo ooh! Un po' come se fossi da qualche altra parte. E poi alla fine torno sulla terra»²⁰.

È stato fatto notare in precedenza che due tipi molto differenti di cinema coesistono nei ricordi degli spettatori cinematografici degli anni Trenta, e che il cinema del quartiere o quello della strada all'angolo sono associati in particolare alla memoria-luogo, con la qualità “contenente” della casa lontano da casa, e alle pratiche spaziali associate alla negoziazione nei problemi di separazione-individuazione. Il cinema del quartiere può essere, dunque, inteso come parte della casa, o come un qualcosa di unito alla casa. Gli altri tipi di cinema, di contro, vengono ricordati come posti completamente separati da tutto ciò che è familiare e quotidiano. In genere incarnano, nelle memorie, tutte o alcune delle seguenti caratteristiche: sono i nuovi supercinema degli anni Trenta, i cosiddetti “palazzi dei sogni”; si trovano al di fuori del proprio quartiere – in un'altra città, magari, o al centro della città – e non sono raggiungibili a piedi ma solo con mezzi di trasporto meccanizzati; sono posti in cui andare per occasioni speciali e non come parte della routine settimanale; lo stile e l'ambiente del luogo sono lussuosi, esotici e dell'altro mondo; e sono associati a ricordi di corteggiamento o romanticismo – vale a dire, all'adolescenza e all'età adulta e non all'infanzia.

Vorrei suggerire che queste caratteristiche abbiano qualche attinenza con quello che potremmo immaginare essere il futuro della memoria del cinema – con cui intendo (in verità) come il cinema possa figurarsi oggi nei processi transizionali, nelle negoziazioni delle realtà interiori ed esteriori e nei processi di separazione; e così come gli spettatori cinematografici di

²⁰ CCINTB 95-232-1, Raymond Aspden, Lancashire, lettera a Valentina Bold, n.d. 1995; CCINTB T95-158, Tessa Amelan, intervistata a Manchester, 28 Maggio 1995.

oggi e i fruitori di film possano ricordare queste cose negli anni a venire. Le questioni sollevate in questo contesto potrebbero essere: il cinema di oggi figura come fenomeno transizionale; e se sì, come? Come può tutto questo avere a che fare con i problemi di luogo e/o di spazio? Come può implicare il corpo? Come può operare, oggi e in futuro, la distinzione e la relazione tra *cinema* e *film*?

Nell'affrontare tali questioni è essenziale tenere in conto l'impatto dei cambiamenti nei modi in cui i film e il cinema arrivano al consumatore, e i modi e i luoghi di fruizione e uso. Ma ritengo che bisogna andare oltre. I processi transizionali non sono trans-storici: la percezione della realtà e l'esperienza della relazione interno-esterno sono storicamente e culturalmente ancorate. Vale la pena inoltre affermare che i fenomeni transizionali, in particolare, ma non esclusivamente, per come vengono esperiti o ricordati nell'età adulta, possono avere una dimensione collettiva e per questo diventano parte di una banca dati generazionale, come infatti sembra essere il caso delle memorie degli spettatori cinematografici degli anni Trenta.

Alcune caratteristiche del cinema di oggi possono essere ritenute rilevanti per una discussione sul futuro della memoria del cinema. Per esempio, ci sono molti meno edifici cinema oggi rispetto a quanti ve ne fossero negli anni Trenta, in termini reali il costo del biglietto è aumentato, e la frequenza con cui ci si reca al cinema, pro capite, è molto più scarsa adesso che negli anni Trenta. In breve, i posti pubblici dove andare a vedere film oggi sono meno disponibili ad essere esperiti come parte della routine quotidiana o della vita di quartiere, o come casa fuori casa. Inoltre, il fatto che i ragazzini non frequentino più i cinema accompagnati dagli adulti ha delle implicazioni nelle questioni sulla casa e sugli spazi che non sono casa, nelle pratiche spaziali, e nella separazione-individuazione. A causa dell'elemento della distanza, sarà generalmente meno probabile che la gente di tutte le età oggi vada a piedi per raggiungere il cinema e più probabile che ci arrivi in macchina o con i trasporti pubblici. Ciò avrà certamente delle implicazioni per la natura del proprio attaccamento (o mancanza di esso) al luogo, e per i ricordi relativi all'attività dell'andare al cinema – per quanto riguarda il contenuto, il peso e il significato esperito del viaggio ricordato.

Per di più, oggi c'è di certo un'ampia gamma di tecnologie attraverso cui i film sono fruibili e arrivano agli spettatori. Per un certo numero di anni i film vecchi e nuovi hanno fatto parte regolarmente dei palinsesti delle trasmissioni, via cavo e televisione satellitare, ad esempio. Come ha notato Roger Silverstone, i testi televisivi e la stessa impostazione televisiva posso acquisire alcune delle qualità degli oggetti transizionali: si tratta di una costante, e costantemente disponibile, presenza nella propria casa; possiede alcune delle qualità della madre/sostituto materno; i suoi palinsesti

e contenuti hanno una qualità ciclica, di routine, fornendo una cornice temporale per lo spettatore e offrendo un luogo designato ad esplorare e a testare i rapporti tra realtà e fantasia²¹. Video e Dvd permettono visioni ripetute dei film, consentendo allo spettatore di mettere in pausa, di scorrere e così via: il testo filmico stesso di conseguenza diviene un oggetto differente – un qualcosa da dominare, probabilmente, piuttosto che un qualcosa a cui sottostare. Possiamo ipotizzare che i diversi processi di fantasia, illusione, proiezione o introiezione possano essere, come dire, coinvolti; e anche che a questo punto il confine tra cinema come istituzione e film come testo diviene più permeabile.

Al giorno d'oggi, pure, è disponibile una vasta gamma di forme di intrattenimento, molte delle quali completamente nuove: per la generazione degli anni Trenta, di contro, il cinema era certamente la principale, se non, la sola attrazione. Il cinema è adesso raramente visto come mezzo all'avanguardia, rispetto al modo in cui lo era negli anni Trenta: i film e il cinema rappresentano un mero elemento di una più vasta ed eterogenea ecologia dei media. In questo *milieu*, nuovi modi di distribuire i film e nuove tecnologie per la loro distribuzione rendono possibile una gamma di differenti rapporti spaziali e corporei con “l'apparato cinematografico” – i mezzi fisici o materiali con cui fruire dei testi filmici. Nella misura in cui questi rapporti sono potenzialmente più tattici, più immediati, il rapporto tra film e spettatori può in alcune circostanze diventare più simile a quello tra giocattoli e fruitori²². E tuttavia, per ritornare a Winnicott, possiamo vedere che l'aspetto del giocattolo/giocare può ancora coinvolgere potenzialmente i tipi di dinamiche mondo esteriore/interiore all'opera nei fenomeni transizionali; e che ciò a sua volta probabilmente avrà un impatto sulla memoria culturale futura. Tali questioni puntano verso le aree della ricerca fenomenologica e meta-psicologica che sono pronte ad essere esplorate.

La fruizione di film e cinema oggi coinvolge modalità distinte di socialità, relazioni con i luoghi e pratiche spaziali. Per esempio, la fruizione di *home media* e la correlata organizzazione dello spazio domestico hanno implicazioni nella negoziazione dei problemi di separazione (come nella “bedroom culture” dell'adolescente). D'altro canto, andare fuori per vedere un film al cinema oggi non è forse diverso dal rapporto che gli spettatori degli anni Trenta avevano con i cinema di seconda categoria – quelli ricordati come

²¹ Cfr. R. Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2000.

²² R.M. Young, *Transitional phenomena: production and consumption*, in *Crises of the Self: Further Essays on Psychoanalysis and Politics*, a cura di B. Richards, Free Association Books, London 1989, pp. 57-72.

speciali, distanti, fuori dal quotidiano. Cosa accadrà alla memoria-luogo se i collegamenti incarnati tra casa e ciò che è fuori casa si trasformeranno, addirittura scompariranno?

Questo piccolo studio, insieme alle domande con cui ci lascia, suggerisce che i concetti di spazio potenziale e di fenomeni transizionali elaborati da Winnicott possano certamente offrire molti spunti non solo allo studioso di memoria culturale ma anche al ricercatore culturale interessato ad esplorare l'interazione tra psichico e socio-culturale, sia in generale sia in relazione al consumo e all'uso dei testi culturali e mediali di tipologie differenti e in diversi tempi e luoghi.

Traduzione dall'inglese di Simona Busni

Cinema, Memory and its Future. Starting from notions elaborated in the Fifties by the English paediatrician and psychoanalyst Donald W. Winnicott, is it possible to intend cinema as a transitional object, as well as the experience of going to the cinema as a transitional phenomenon? The author of this essay tries to develop the potential of Winnicott's theory of objectual relationships and apply it to the memories of cinematic spectators in the Thirties. By doing so, the author provides an original analysis of cinema's psychodynamics and spatiality, while deepening and contributing to our general knowledge of cultural experience, as well as of the specific cinematic one.

«L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»

Antonio Somaini

«L'oggetto attualmente più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica»¹. È a questa idea di cinema come «oggetto attualmente più importante dell'estetica», formulata da Benjamin nella prima versione dattiloscritta (1935-36) del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e in seguito espunta dalla versione del 1939, che questo testo è dedicato.

Non ci soffermeremo in questa occasione sulle possibili ragioni di questa espunzione, che fa parte di tutto un complesso di temi, di concetti e di riferimenti che Benjamin, probabilmente in seguito alle critiche ricevute da Adorno in una lunga lettera del 18 marzo 1936, elimina dall'ultima versione del suo saggio². Al centro della nostra attenzione ci sarà piuttosto il nesso *estetica-cinema*: il compito assegnato da Benjamin a un'estetica di cui fa risalire le origini presso i Greci non tanto come teoria dell'arte, ma piuttosto come «dottrina della percezione» [*Lehre der Wahrnehmung*], e lo statuto del cinema come «oggetto attualmente più importante» di un'estetica che negli anni '20 e '30 era chiamata a suo avviso a render conto di come la percezione sensibile fosse profondamente condizionata da un'apparecchiatura tecnica [*Apparatur*] sempre più complessa e pervasiva. Un'apparecchiatura di cui il cinema era parte integrante insieme alla fotografia, alla radio, al telefono, al grammofono, alle nuove forme della stampa, alle pubblicità luminose che a partire dall'inizio del secolo avevano cambiato profondamente il *cityscape*

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 47.

² La lettera in cui Adorno formula le sue critiche alla prima versione dattiloscritta de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* è riprodotta in W. Benjamin, *Opere Complete*, tr. it., vol. VII (1938-40), Einaudi, Torino 2006, pp. 545 sgg.

di metropoli come New York, Berlino e Parigi... Di fronte a questo nuovo scenario, che già nel 1903 aveva spinto Georg Simmel a parlare della vita nella metropoli moderna come di una vita caratterizzata da una «intensificazione della vita nervosa»³, Benjamin assegna all'estetica il compito di studiare il modo in cui l'*Apparatur* tecnica della modernità configura il *Medium* in cui ha luogo e si organizza la percezione, e considera il cinema come l'*Apparat* che consente di studiare con la maggiore chiarezza possibile questo processo di configurazione in tutti i suoi risvolti epistemologici, antropologici e politici.

L'uso insistente che faremo nelle prossime pagine dei tre termini tedeschi *Medium*, *Apparat* e *Apparatur* – traducibili rispettivamente con “medium”, “apparecchio” e “apparecchiatura” – non è motivato da un vezzo filologico né da una qualche forma di soggezione nei confronti di una supposta *auraticità* del testo benjaminiano, bensì dalla convinzione che è soltanto analizzando da vicino l'uso di questi tre termini che è possibile comprendere il ruolo attribuito da Benjamin al cinema nel quadro della sua idea di estetica e della sua teoria dei media. Come vedremo seguendo da vicino il testo tedesco della prima versione dattiloscritta del saggio sull'opera d'arte – una versione che per diverse ragioni può essere considerata come l'*Urtext* del saggio benjaminiano⁴ – il termine *Medium* nell'uso che ne fa Benjamin ha un senso molto particolare che dovremo approfondire: il *Medium* o «*Medium* della percezione» [*Medium der Wahrnehmung*] è infatti per Benjamin l'*ambiente*, la *regione ontologica intermedia* o, potremmo dire facendo ricorso a un altro termine che ha un'importante storia alle spalle, il *milieu*⁵ in cui ha luogo la percezione sensibile. Un *milieu* che viene incessantemente configurato, plasmato, modulato, scolpito, da un'*Apparatur* tecnica in costante evoluzione.

Alla base della concezione benjaminiana del cinema come «oggetto attualmente più importante dell'estetica» vi è dunque l'idea secondo cui l'estetica è lo studio delle forme che assume la correlazione tra la storia dell'*Apparatur* tecnica e la storia del *Medium* in cui la percezione ha luogo. Estetica e teoria dei media sono quindi in Benjamin strettamente connesse, ed

³ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, tr. it., Armando, Roma 2005, p. 36.

⁴ Per questa interpretazione della prima versione dattiloscritta del saggio sull'opera d'arte, cfr. M. Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Los Angeles 2011, pp. 75-204.

⁵ Sulla storia del termine *milieu*, cfr. L. Spitzer, *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, n. 1 (1942), pp. 1-42; n. 2 (1942), pp. 169-218.

entrambe hanno come presupposto la tesi secondo cui la percezione sensibile, in tutte le sue forme (visiva, acustica, ecc.), ha una sua *storicità*. Questa idea è espressa molto chiaramente da Benjamin in due passi che è opportuno qui ricordare: la recensione, scritta nel 1939, al libro di Dolf Sternberger *Panorama o vedute del diciannovesimo secolo* (1938), e un passo del saggio sull'opera d'arte che rimarrà invariato in tutte le tre versioni pervenuteci, segno che Benjamin lo considerava verosimilmente come definitivo.

Storia dell'Apparatur e storia del «Medium della percezione»: Riegl, Wickhoff, Marx

«Se le impressioni visive dell'uomo non siano determinate solo da costanti naturali, ma anche da variabili storiche: questa è una delle domande più all'avanguardia della ricerca, partendo dalla quale ogni centimetro di risposta è difficile da conquistare»⁶. Con questa frase, nella sua recensione al libro di Sternberger, Benjamin riassume quello che può essere considerato come uno degli obiettivi centrali di tutta la sua teoria dei media: il tentativo di comprendere in che termini si possa parlare di una *storicità*, di una *variabilità storica* della visione, e più in generale della percezione sensibile e dell'esperienza.

Benjamin era convinto del fatto che non si potesse parlare di percezione e di esperienza in termini *sovraistorici*. Riteneva che le condizioni che determinano ciò che è visibile, sensibile ed esperibile fossero storicamente determinate. «La luce – leggiamo sempre nella recensione al libro di Sternberger – rientra nell'esperienza solo in quanto le circostanze storiche lo permettono»⁷. Il campo del visibile e del sensibile, il «*Medium della percezione*», non è dato una volta per tutte, ma è configurato in forme storiche sempre diverse, come leggiamo nel paragrafo IV del saggio sull'opera d'arte nella prima versione dattiloscritta del 1935-36:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la

⁶ W. Benjamin, *Dolf Sternberger. Panorama o vedute del XIX secolo*, in Id., *Opere Complete*, cit., VII, p. 258. In una serie di lettere ad Adorno (*ivi*, pp. 540-542) Benjamin aveva espresso l'intenzione di denunciare Sternberger per plagio, in quanto riteneva che nel suo volume fossero stati ripresi senza citare il loro autore diversi temi trattati nel lavoro sui *passages* di Parigi.

⁷ *Ibidem*.

percezione umana – il *Medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico⁸.

Nel prosieguo del paragrafo IV, Benjamin riconosce il suo debito, per quanto riguarda questo tema della storicità dell'esperienza, nei confronti di due storici dell'arte della Scuola di Vienna, Franz Wickhoff e Aloïs Riegl, che in opere come *Die Wiener Genesis* (1895) e *Die spätromische Kunstindustrie* (1901)⁹ avevano associato l'evoluzione storica degli stili artistici con un'evoluzione dei modi di vedere:

L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica tardoromana e la *Genesi di Vienna*, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava su quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito dell'organizzazione della percezione nell'epoca in cui fioriva¹⁰.

Pur riconoscendo il debito nei loro confronti – un debito che riguardava anche la distinzione tra visione *ottica* e visione *aptica* formulata da Riegl¹¹ – Benjamin riteneva che le argomentazioni di Wickhoff e Riegl fossero insufficienti in quanto si limitavano a descrivere una correlazione tra *stili storico-artistici e modi di vedere*, senza prendere in considerazione i «rivolgimenti sociali» che erano alla base di tale correlazione. L'ottica marxista e materialista adottata da Benjamin nel saggio sull'opera d'arte imponeva

⁸ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 21. Il passo rimane invariato anche nella versione del 1939, anche se in questo caso si trova nel par. III (Id., *Opere Complete*, cit., vol. VII, p. 305).

⁹ Per le traduzioni in italiano dei due volumi di Wickhoff e Riegl, cfr. F. Wickhoff, *Arte romana*, Le Tre Venezie, Padova 1947; A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953. Su Riegl, Wickhoff e in generale la tradizione della *Kunstwissenschaft* che ha pensato la storia dell'arte in relazione a una storia dell'*aisthesis*, cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia della percezione in Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001.

¹⁰ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 21.

¹¹ Benjamin fa propria la distinzione riegliana tra visione *ottica*, a distanza, e visione *aptica*, ravvicinata e simile al tatto – una distinzione che Riegl stesso aveva ripreso da Adolf Hildebrand (*Il problema della forma nell'arte figurativa*, 1893) – ma inverte la successione storica tra le due forme di visione: se in Riegl la storia dell'arte mostra un'evoluzione dall'*aptico* all'*ottico*, in Benjamin accade piuttosto il contrario: la distanza nei confronti dell'opera d'arte auratica cede il passo alla dimensione tattile dello *choc* provocato dall'arte del dadaismo, dai momenti di straniamento che caratterizzano il teatro epico brechtiano, dalla comicità "attrazionale" del cinema chapliniano o ancora dai raccordi di montaggio del cinema sovietico.

invece di ricercare le cause, nell'infrastruttura, delle «modificazioni nel *Medium* della percezione»¹² di cui si potevano osservare le tracce nella sovrastruttura. Tali cause, secondo Benjamin, dovevano essere ricercate nell'ambito di quelle tecniche di registrazione e riproduzione del sensibile come la fotografia, il cinema e la radio che stavano condizionando profondamente le forme di esperienza dell'individuo moderno.

Marx stesso, in un passo dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* che Benjamin non menziona nel saggio sull'opera d'arte ma che si trova tra i frammenti raccolti nel *Passagenwerk*¹³, aveva sostenuto la tesi della storicità dei sensi descrivendo un percorso che andava dall'*impoverimento percettivo* causato dal regime della proprietà privata all'*emancipazione dei sensi* promossa dal comunismo, e aveva concluso, con una frase che curiosamente Benjamin non riporta, affermando che “la formazione [*Bildung*] dei 5 sensi è opera della storia trascorsa finora”:

La proprietà privata ci ha resi così ottusi ed unilaterali che un oggetto è considerato *nostro* soltanto quando lo abbiamo, e quindi quando esiste per noi come capitale o è da noi immediatamente posseduto, mangiato, bevuto, portato sul nostro corpo, abitato, ecc., in breve, quando viene da noi *usato* [...]. Al posto di *tutti* i sensi fisici e spirituali è quindi subentrata la semplice alienazione di *tutti* questi sensi, il senso dell'*avere* [...]. La soppressione della proprietà privata rappresenta quindi la completa *emancipazione* di tutti i sensi e di tutti gli attributi umani [...]. La *formazione* [*Bildung*] dei cinque sensi è opera di tutta la storia del mondo sino ad oggi¹⁴.

Non è dunque solo in Riegl e Wickhoff che Benjamin trova la tesi che afferma la storicità della visione e più in generale di ogni forma di percezione sensibile. Prima ancora questa tesi è formulata dallo stesso Marx, che vede nel socialismo un'«emancipazione di tutti i sensi e un superamento dell'atrofizzazione sensoriale causata dalla proprietà privata, con una serie di affermazioni che aprono la via a quella associazione tra *opera d'arte totale sinestesica* e *superamento della divisione in classi da parte del socialismo* che ritornerà negli scritti di Ejzenštejn sul cinema, in particolare nelle note

¹² W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 21.

¹³ Cfr. Id., *Opere Complete*, cit., vol. IX (*I “passages” di Parigi*), i frammenti H 3a, 1 e X 1a, 2, rispettivamente alle pp. 220 e 724.

¹⁴ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, tr. it., Einaudi, Torino 1968, pp. 126-129 *passim* (traduzione modificata dall'autore).

per una *Storia generale del cinema* del 1946-48¹⁵.

Alla base del nesso *estetica-cinema* formulato da Benjamin, vi è dunque la convinzione che un'estetica intesa come «dottrina della percezione» debba necessariamente prendere in considerazione il modo in cui l'*Apparatur* tecnica della modernità agisce sul «*Medium* della percezione». Se si vuole cercare di ricostruire il nucleo della teoria dei media di Benjamin è necessario dunque osservare da vicino l'uso che viene fatto nei suoi scritti di termini come *Medium*, *Apparat* e *Apparatur*, sottolineando in particolare come il termine *Medium* non venga mai usato per parlare della fotografia, del cinema, della radio o del grammofono, ma piuttosto per indicare il *milieu* sensoriale su cui essi agiscono in quanto apparecchi tecnici.

Questa scelta lessicale, questo uso coordinato di *Medium*, *Apparat* e *Apparatur*, evidenzia da un lato l'originalità della posizione di Benjamin nel contesto delle teorie dell'arte, della fotografia e del cinema degli anni '20 e '30, e dall'altro la sua scelta di ricollegarsi a una genealogia lessicale e concettuale ben precisa: la genealogia dei *media diaphana* teorizzati dall'ottica medievale e moderna e ripresi da tutta una metaforica che ad essi fa riferimento nella letteratura e nella filosofia tedesca a cavallo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, il periodo di quella *Romantik* tedesca a cui Benjamin dedica nel 1919 il lungo studio *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*. I prossimi due paragrafi di questo saggio saranno quindi dedicati da un lato a una sintetica ricognizione degli usi di *Medium* e *medium*, in tedesco e in inglese, nei testi di teoria dell'arte, della fotografia e del cinema di autori che scrivono negli anni '20 e '30, e dall'altro a una altrettanto sintetica ricognizione della genealogia dei *media diaphana*, per mostrare come il concetto benjaminiano di *Medium* vi si inserisca a tutti gli effetti.

Usi e significati del termine medium nelle teorie del cinema e dell'arte degli anni '20 e '30

Così come avviene negli scritti di Benjamin, il termine *Medium* non viene mai usato per indicare la fotografia o il cinema negli scritti in tede-

¹⁵ Per un'edizione parziale di queste note in tedesco, cfr. *Sergej M. Eisensteins Allgemeine Geschichte des Kinos. Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, eingeleitet von A. Somaini und N. Klejman, in *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, n. 4 (2011), Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 138-157. Per l'edizione completa di queste note in inglese, cfr. S.M. Ejzenštejn, *Notes for a "General History of Cinema"*, a cura di N. Kleiman, A. Somaini, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013 (in corso di pubblicazione).

sco di autori come Balázs, Moholy-Nagy, Kracauer e Arnheim. I termini usati sono piuttosto *Apparat* («apparecchio») e *Mittel* («mezzo»), a cui si affiancano di volta in volta altri termini come *Technik* («tecnica»), *Material* («materiale») o *Maschine* («macchina»).

Nei suoi primi due volumi di teoria del cinema – *L'uomo visibile* (1924) e *Lo spirito del cinema* (1930)¹⁶ – Béla Balázs parla del cinema come di un *Apparat*, di un *Mittel*, di una *Maschine*, di un'«arte» [*Kunst, Filmkunst*], addirittura di un nuovo «organo di senso» [*Sinnesorgan*], ma non usa mai per denominarlo il termine *Medium*. Quest'ultimo termine viene invece impiegato da Balázs per nominare quelle «atmosfera» [*Atmosphäre*], quelle «tonalità emotive» che caratterizzano affettivamente gli spazi [le in traducibili *Stimmungen*] o ancora quell'*Aura* che solo il cinema sa captare, registrare e rivelare sullo schermo:

L'atmosfera è certamente l'anima [*Seele*] di ogni arte. Essa è l'aria e il profumo [*Luft und Duft*] che come un'esalazione delle forme avvolge ogni opera e costituisce il *Medium* del suo proprio mondo. Questa atmosfera è come la nebulosa materia primigenia che si condensa nelle singole forme. È la sostanza comune a tutte le opere, la realtà ultima di ogni arte. Quando questa atmosfera è presente, l'inadeguatezza delle singole forme non può più recare nessun danno grave. La questione dell'*origine* di questa speciale atmosfera coincide sempre con la questione della sorgente profonda di ogni arte¹⁷.

Al cinema, come è noto, Balázs assegna un ruolo storico determinante: quello di aver saputo imprimere alla cultura degli anni '20 una svolta verso il visivo che l'ha trasformata in una vera e propria «cultura visuale» [*visuelle Kultur*] segnata da una riscoperta proprio di quel *Medium* auratico, atmosferico, nebuloso, diffuso nello spazio e al tempo stesso emotivamente carico, che era stato relegato nell'oblio da una società strutturata secondo stili di vita e di esperienza condizionati da una mentalità calcolatrice e raziocinante come quella descritta da Simmel nella sua *Filosofia del denaro* (1900)¹⁸.

¹⁶ B. Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, tr. it., Lindau, Torino 2008; Id., *Estetica del film*, a cura di U. Barbaro, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1954.

¹⁷ Id., *L'uomo visibile*, cit., pp.143-144 (traduzione modificata dall'autore per evidenziare l'uso del termine *Medium*).

¹⁸ Sulla provenienza simmeliana di alcune delle idee-chiave della teoria del cinema di Balázs mi permetto di rinviare ad A. Somaini, *Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere*, in "Fata Morgana", n. 1 (2007), pp. 43-70.

Troviamo un'analogia distinzione tra *Apparat* e *Mittel* da un lato, e *Medium* dall'altro negli scritti di Moholy-Nagy. Sia in *Produktion-Reproduktion* (1922)¹⁹ – il testo fondativo della teoria dei media dell'artista e teorico ungherese, in cui si distingue nettamente tra un uso meramente *riproduttivo* dei media e un uso *produttivo*, creativo e sperimentale, capace di produrre un'estensione del nostro campo percettivo – che in *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927)²⁰, uscito come ottavo libro della serie dei *Bauhausbücher*, Moholy-Nagy non usa mai l'espressione *Medium* per parlare della pittura, della fotografia e del cinema, ma piuttosto termini come *Mittel* («mezzo») e *Apparat* («apparecchio»).

In *Produktion-Reproduktion* il termine *Apparat*, come accade anche in Benjamin che parla di *Wahrnehmungsapparat*, «apparato percettivo»²¹, è usato sia per parlare degli «apparecchi tecnici», sia per parlare degli «apparati funzionali» [*Funktionsapparate*] dell'uomo: quell'insieme di funzioni organiche e sensoriali su cui intervengono gli *Apparate* tecnici modificandole, plasmandole, formandole e nei migliori dei casi *estendendole* verso direzioni ancora inesplorate. L'arte, l'uso artistico dei media, è per Moholy-Nagy il terreno su cui viene effettuata questa «formazione» – *Ausbildung*, un termine che ricorda la marxiana *Bildung* dei sensi ricordata sopra²² – delle facoltà sensoriali umane: una trasformazione volta, attraverso un'incessante ricerca su tutte le possibili «configurazioni produttive» [*produktive Gestaltungen*] del sensibile, a far emergere «nuove relazioni, finora sconosciute» tra fenomeni ottici e acustici²³. All'*estensione dell'apparecchio tecnico*, secondo Moholy-Nagy, corrisponde necessariamente una *estensione dei sensi*.

In Moholy-Nagy così come in seguito in Benjamin, l'uso del termine *Apparat* per parlare sia degli apparecchi tecnici che dell'apparato percettivo sembra indicare una predisposizione all'incontro del tecnico con l'organico, una predisposizione all'uso *protetico* degli strumenti tecnici: la loro capacità di innestarsi – Benjamin, come vedremo, parlerà di «innervazione» [*Innervation*] – sugli organi sensoriali umani prolungandone e riconfigurandone l'azione. Un tema che, come è noto, sarà in seguito al centro della teoria McLuhaniana dei *media*, come ricorda il sottotitolo stesso della sua opera più nota: *Understanding media. The Extensions of Man* (1964).

¹⁹ L. Moholy-Nagy, *Produktion-Reproduktion*, in “De Stijl”, n. 7 (1922), pp. 97-101 (tr. ingl. in K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London 1985).

²⁰ Id., *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, tr. it., Einaudi, Torino 2010.

²¹ Cfr., per esempio, W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 47.

²² Cfr. *supra*, nota 14.

²³ L. Moholy-Nagy, *Produktion-Reproduktion*, cit.

Se fotografia e cinema sono nominati con i termini *Apparat* e *Mittel*, ad essere qualificata come *Medium* da parte di Moholy-Nagy è invece la *luce*: un *Medium* esteso, leggero e immateriale, che viene plasmato dai dispositivi ottici in sempre nuove «configurazioni di luce» [*Lichtgestaltungen*] al fine di dar vita a una nuova «cultura della luce» [*Lichtkultur*], evidenziando ancora una volta, come sottolinea Benjamin nel passo già citato della recensione al libro di Sternberger, la *storicità del visibile*²⁴.

Termini come *Apparat*, *Mittel* e *Technik* ricorrono anche nel saggio di Kracauer sulla fotografia del 1927²⁵ così come nei saggi di Arnheim sul cinema e sulla fotografia degli anni '20 e nella prima edizione, in tedesco, di *Film come arte*²⁶. L'assenza da questo testo del termine *Medium* è particolarmente interessante, visto il ruolo di primo piano che *Film als Kunst* ha giocato nel contesto di tutte le teorie cinematografiche che sottolineano la cosiddetta *medium specificity* del cinema. Alla fine della terza sezione del libro, Arnheim parla dei «mezzi di configurazione» [*Gestaltungsmittel*] specifici del cinema (qui identificato come unione di cinepresa e pellicola), e ancora una volta usa il termine «mezzo», *Mittel*, e non *Medium*²⁷.

Il termine *medium* (senza la *M* maiuscola della grafia tedesca) viene invece ampiamente utilizzato nella traduzione inglese *Film as Art*, pubblicata una prima volta nel 1933 e in seguito, in un'edizione riveduta, nel 1957²⁸. In questa traduzione ricorre ampiamente l'espressione «*the film medium*» per confrontare il cinema con altri «*media*» come «*painting*», «*music*», «*literature*», «*dance*», e individuarne la *specificità* in quanto arte, «*film art*»²⁹. Questa specificità del cinema risiede, come è noto, nella scelta di limitarsi a lavorare sulle proprie «*particularities as a medium*», quelle particolarità che rendono l'immagine cinematografica (con la sua bidimensionalità, la sua inquadratura all'interno di margini ben definiti, l'assenza di suono e il

²⁴ Sul tema della luce come *Medium* in Moholy-Nagy cfr., oltre a *Pittura Fotografia Film*, il saggio *La luce: un mezzo di espressione plastica*, in G. Rondolino, *László Moholy-Nagy. Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino 1987, pp. 91-92.

²⁵ S. Kracauer, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, tr. it., Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127.

²⁶ R. Arnheim, *Film als Kunst* (1932), con una Postfazione di K. Prumm, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.

²⁷ *Ivi*, pp. 127-131.

²⁸ R. Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, Los Angeles 1957.

²⁹ Cfr., per esempio, *ivi*, p. 127, dove quelle che nell'edizione tedesca Arnheim chiama «*Aufnahmebedingungen*» e «*Anwendungsmöglichkeiten*», «condizioni di ripresa» e «possibilità di applicazione» specifiche del cinema, diventano in inglese «*characteristics of the film medium and their application*».

bianco e nero) nettamente diversa dalla nostra percezione ordinaria delle cose, con una “*welcome divergence from nature*”³⁰. Il netto rifiuto del cinema sonoro, del cinema a colori e del cinema stereoscopico da parte di Arnheim si fonda proprio su questa individuazione dei tratti specifici del “*film medium*”.

Un analogo uso del termine *medium* per parlare della specificità delle diverse forme artistiche lo troviamo in *Art as Experience* di John Dewey, pubblicato nel 1934, un anno dopo la traduzione inglese del libro di Arnheim³¹. Qui Dewey afferma che se da un lato la nostra esperienza ordinaria avviene attraverso più “*media*” simultaneamente – e per “*media*” sembra intendere sia i diversi “organi” o “tentacoli” con cui entriamo in contatto sensoriale con il mondo (la vista, l’udito, il tatto...), sia gli oggetti delle loro sensazioni (le forme e i colori, i suoni e i rumori, le superfici e le loro qualità) – il compito assegnato all’arte è quello di concentrare questa esperienza di contatto sensoriale con il mondo all’interno di un unico “*medium*”, vale a dire di un unico organo di senso e dei suoi specifici oggetti: nel caso della pittura, secondo quanto Dewey scrive nel capitolo “The Common Substance of the Arts”, i “*media*” su cui è necessario concentrarsi devono essere la vista e il colore, e l’obiettivo deve essere quello di una *purificazione* e di una *rarefazione* dell’esperienza visiva:

Every work of art has a particular medium by which, among other things, the qualitative pervasive whole is carried. In every experience we touch the world through some particular tentacle; we carry on our intercourse with it, it comes home to us, through a specialized organ. The entire organism with all its charge of the past and varied resources operates, but it operates *through a particular medium, that of eye, as it interacts with eye, ear, and touch*. The fine arts lay hold of this fact and push it to its maximum of significance. In any ordinary visual perception, we see by means of light; we distinguish by means of reflected and refracted colors: that is a truism. But *in ordinary perceptions, this medium of color is mixed, adulterated*. While we see, we also hear; we feel pressures, and heat or cold. In a painting, color renders the scene without these alloys and impurities. They are part of the dross that is squeezed out and left behind in an act of intensified expression. *The medium becomes color alone*, and since color alone must now carry the qualities of movement, touch, sound, etc., that are present physically on their own account in ordinary vision, the

³⁰ *Ivi*, p. 66

³¹ J. Dewey, *Art as Experience*, Perigee, New York 1980.

expressiveness and energy of color are enhanced [...] '*Medium*' in fine art denotes the fact that this specialization and individualization of a particular organ of experience is carried to the point wherein all its possibilities are exploited. [...] In art, the seeing or hearing that is dispersed and mixed in ordinary perceptions is concentrated until the peculiar office of the special medium operates with full energy, free from distraction³².

L'uso del termine inglese *medium* nel quadro di una teoria che enfatizza la *medium specificity* delle arti è poi al centro dei primi saggi di Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch* (1939) e *Towards a Newer Laocoon* (1940)³³. In questi testi, come è noto, Greenberg combatte ogni forma di «*confusion of the arts*» affermando la tesi, caricata di un alto valore normativo e prescrittivo, secondo cui ogni arte *deve* concentrarsi, con una forma di «purismo» autoregolativo, sulle specificità del proprio *medium*, rimanendo all'interno dei propri confini «legittimi», in uno stato di completa «autarchia»³⁴. Ma cosa intende esattamente Greenberg con *medium*?

Dalla lettura di testi come *Avant-Garde and Kitsch* e *Towards a Newer Laocoon*, il *medium* della pittura sembra risiedere innanzitutto nelle *proprietà fisiche del proprio supporto*, e cioè nella bidimensionalità della superficie su cui vengono disposti i colori, il «*picture plane*». Questo supporto, secondo Greenberg, resiste a ogni tentativo di “scavarlo” o di renderlo invisibile, e impone gradualmente al pittore di lavorare solo con elementi che ben si conciliano con la propria planarità: colori, forme bidimensionali, superfici... Come sottolinea giustamente Rosalind Krauss, il *medium* per Greenberg è al tempo stesso la *fisicità di un supporto*, e l'insieme di *possibilità rappresentative* che questo supporto indica come *specifiche* e come *necessarie* in base alle proprie qualità fisiche. Con le parole della Krauss, «in order to sustain artistic practice, a medium must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly “specific” to it, thus producing an experience of their own necessity»³⁵.

Se dunque in ambito tedesco il termine *Medium* non viene usato per

³² Ivi, pp. 195-197, *passim* (sottolineature nostre).

³³ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* e *Towards a Newer Laocoon*, in *The Collected Essays and Criticism*, 4 voll., edited by John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986, vol. I (1939-1944), rispettivamente pp. 5-22 e pp. 23 sgg.

³⁴ Id., *Towards a Newer Laocoon*, cit., p. 23.

³⁵ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, Thames & Hudson, London 1999, p. 26.

parlare della fotografia, del cinema o della radio (per cui vengono usati piuttosto termini come *Apparat*, *Mittel*, *Material*, *Technik* o *Maschine*), in ambito inglese il termine *medium* circola ampiamente negli anni '30 in espressioni come «*the medium of film*» e «*the medium of painting*», proponendo diverse interpretazioni della natura del *medium*. In *Film as Art* di Arnheim, il *medium* è la convergenza di uno strumento tecnico (la cinepresa) e di un supporto fisico (la pellicola) per produrre immagini che si riferiscono a un unico “canale” sensoriale, la vista (la stessa tesi viene formulata da Arnheim a proposito della radio e della sua relazione specifica ed esclusiva con l'udito³⁶). In *Art as Experience* di Dewey, *medium* indica la corrispondenza specifica tra un organo (l'occhio) e la materia, il colore, con cui opera prioritariamente quell'arte che si rivolge esclusivamente al senso della vista, la pittura. Nei testi di Greenberg, infine, *medium* indica la caratteristica specifica di un supporto fisico (nel caso della pittura il *picture plane* con la sua bidimensionalità) e il modo in cui questa caratteristica specifica condiziona in modo normativo e quasi morale (come testimonia l'uso ricorrente di termini come «legittimità», «purezza», «autarchia») ogni attività rappresentativa che si svolge su un tale supporto.

L'uso da parte di Benjamin del termine *Medium* deve essere inquadrato in questo doppio contesto storico, in Germania e nel mondo anglofono, per poterne comprendere la specificità e per comprendere come è sul gioco reciproco tra i due termini *Medium* e *Apparat* che si fonda la sua teoria *estetica* dei media intesa come studio della correlazione tra storia dell'*Apparatur* tecnica e storia delle modificazioni che questa introduce nel *Medium* della percezione.

L'espressione «*Medium* della percezione» rinvia però anche a un altro contesto, che trascende ampiamente i confini temporali della teoria della fotografia, del cinema e della pittura degli anni '20 e '30. Il contesto di una genealogia che ha le sue origini nella teoria aristotelica della percezione e che prosegue nei trattati medievali e moderni sull'ottica, e in tutta una metaforica “mediale” ampiamente diffusa nella letteratura e nella filosofia tedesche a cavallo tra fine del XVIII e inizio del XIX secolo.

³⁶ R. Arnheim, *Der Rundfunk sucht seine Form* (1933-1935), pubblicato per la prima volta nel 1936 in inglese con il titolo *Radio (La radio, l'arte dell'ascolto)*, a cura di E. Garroni, A. Abruzzese, tr. it., Editori Riuniti, Roma 2003). Per una interpretazione del testo sulla radio di Arnheim nel contesto di quelle teorie dei media che si concentrano sulla relazione tra media ed esperienza sensibile, dai Futuristi italiani a McLuhan e oltre, cfr. R. Diodato, A. Somaini, *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna 2011.

La genealogia e la metaforica dei *media diaphana*

La genealogia a cui ci riferiamo è quella dei cosiddetti *media diaphana*, ovvero di quelle sostanze trasparenti o semi-trasparenti (aria, acqua, vetro, etere, in tutti i loro stati) che secondo l'ottica di tradizione aristotelica costituiscono la condizione di possibilità perché la visione abbia luogo.

All'inizio di questa tradizione si trova il *diaphanes* o «trasparente» che Aristotele nel secondo libro del *De Anima* considera come un «mezzo» [*metaxu*] dotato di una sua materialità (possono essere considerati come *diaphanes* l'aria, l'acqua, e corpi solidi come il cristallo o il ghiaccio) e capace di passare, come ogni cosa nell'ontologia aristotelica, da uno stato *in potenza* a uno stato *in atto*. Se l'*oscurità* [*skotos*] è lo stato del *diaphanes* in potenza, la luce [*fos*] è il passaggio del *diaphanes* dalla potenza all'atto grazie all'azione del colore: «Non si vede senza la luce, giacché l'essenza del colore è [...] di essere capace di muovere il trasparente [*diaphanes*] in atto, e l'atto del trasparente è la luce»³⁷.

Nel quadro della sua teoria della visione, con una mossa che sarà decisiva per la genesi del concetto di *medium*, Aristotele qualifica il *diaphanes* come un «mezzo» [*metaxu*] senza il quale i colori non possono agire sul «sensorio» [*aistheterion*]. La presenza necessaria di questo *metaxu*, che introduce una *distanza* imprescindibile tra vedente e visto, è argomentata nel *De anima* attraverso un esempio intuitivo:

Un chiaro indizio di questo fatto è il seguente: se si pone l'oggetto colorato sullo stesso organo della vista, non lo si vedrà. In realtà il colore muove il trasparente, ad esempio l'aria, e da quest'ultima, che ha un'estensione continua, è mosso il sensorio. [...] Il vedere ha luogo quando la facoltà sensitiva subisce una modificazione. Ora è impossibile che questa modificazione provenga dallo stesso colore nel momento in cui viene visto. Rimane dunque che provenga dal mezzo [*metaxu*]. Di conseguenza è necessario che esista un mezzo [*metaxu*]. Ma se questo è vuoto, un oggetto non solo non lo si vedrà distintamente, ma non lo si vedrà affatto³⁸.

Nella sua traduzione e nel suo commento al *De Anima* – i *Sentencia Libri de Anima* del 1267-68 e le *Quaestiones de Anima* del 1269 – Tommaso

³⁷ Aristotele, *L'anima*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Movia, Bompiani, Milano 2001, p. 153.

³⁸ *Ivi*, B 7, 419 a 12-22, pp. 153-155.

d'Aquino tradurrà con «*medium*» il «*metaxu*» aristotelico, introducendo definitivamente nel lessico filosofico occidentale quel termine che, attraverso tutta una serie di passaggi e portando con sé una polivocità che continua a sussistere ai nostri giorni, diventerà il termine-chiave della nostra teoria contemporanea dei “media”. La frase del *De Anima* che afferma che, perché abbia luogo la visione, «è necessario che esista un mezzo [*metaxu*]», verrà tradotta e commentata da Tommaso d'Aquino con «*necesse est aliquod esse medium*»³⁹. A Tommaso, poi, come sottolinea Wolfgang Hagen, si deve l'estensione del *medium* al di là del campo della visione in cui Aristotele inquadrava il *metaxu*. Il *medium* in Tommaso è ciò nel quale ha luogo *tutta l'esperienza sensibile*, non solo la visione.

Nella tradizione dell'ottica medievale il *diaphanes* aristotelico si trasforma nella pluralità dei *media diaphana*, la cui presenza è necessaria perché l'occhio entri in relazione con le qualità sensibili dell'oggetto a cui si rivolge: senza questa mediazione, senza la presenza di una materia trasparente o semi-trasparente che viene attraversata dai raggi provenienti dall'occhio o diretti verso l'occhio, a seconda che si tratti di teorie ottiche estroiettive o introiettive, la vista non ha luogo.

La storia dell'ottica medievale e moderna mostra però che i *media diaphana* non erano considerati solo come sostanze intermedie attraversate in linea retta da raggi che connettono l'occhio e l'oggetto visto. Sin dai primi trattati medievali, l'ottica è stata anche lo studio dei fenomeni di *rifrazione* e di *riflessione*, ossia del modo in cui i *media diaphana*, con la loro consistenza, la loro maggiore o minore densità e trasparenza, *condizionano* il passaggio dei raggi visivi. Per fare un esempio, Robert Grosseteste (1175-1253), nel suo *De iride. De fraccionibus radiatorum*, parla di un «triplice modo» secondo cui si svolge il passaggio dei raggi dall'occhio alla cosa vista: un modo «*rectus*», attraverso un unico *medium diaphanum*; un modo «*per speculum*», che fa sì che i raggi si riflettano secondo un certo angolo di incidenza su una superficie specchiante; e infine un modo «*per plura diaphana diversorum generum*», che fa sì che i raggi vengano deviati secondo la diversa consistenza dei *media diaphana* attraversati⁴⁰.

Diversi secoli più tardi, nel 1704, il termine *medium* comparirà in inglese

³⁹ Tommaso d'Aquino, *Sentencia libri «De anima»*, Commissio Leonina-J. Vrin, Roma-Parigi 1984, pp. 131 sgg. (cit. in W. Hagen, *Metaxy. Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff*, in *Was ist ein Medium?*, hg. von S. Münker und A. Roesler, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, pp. 24-25).

⁴⁰ L. Baur, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Münster 1912, p. 73. Si veda anche all'indirizzo <http://www.grosseteste.com/cgi-bin/search-biblio.cgi?idreference=0759>

nell'*Opticks* di Newton in espressioni come «*aethereal medium*» e «*ambient medium*» che indicano la presenza di un *medium* etereo e “ambientale” che consente la diffusione delle particelle di luce e condiziona la visione a seconda delle sue qualità: «*transparent*» «*pellucid*», «*elastick*», «*fluid*», «*quiescent*», «*vibrating*», «*uniform*», «*refracting*» o «*reflecting*». Se la tesi che afferma l'esistenza di un «*ambient*», «*aethereal medium*» risale alla *Hypothesis of Light* del 1675 e ai *Principia Mathematica Naturalis Philosophiae* del 1684, è nell'*Opticks* che Newton studia i fenomeni di riflessione e di rifrazione all'interno di questo stesso *medium*, che può essere «*denser*» o «*rarer*» e «*subtiler*»:

Refrangibility of the Rays of Light, is their Disposition to be refracted or turned out of their Way in passing out of one transparent Body or Medium into another. And a greater or less Refrangibility of Rays, is their Disposition to be turned more or less out of their Way in like Incidences on the same Medium.

Reflexibility of Rays, is their Disposition to be reflected or turned back into the same Medium from any other Medium upon whose Surface they fall. And Rays are more or less reflexible, which are turned back more or less easily⁴¹.

Nelle traduzioni francesi dei *Principia Mathematica*, «*ambient medium*» verrà tradotto con «*milieu ambient*», dando avvio a un'altra genealogia che deve essere tenuta presente nel tentativo di comprendere il significato del *Medium* benjaminiano: la genealogia del termine *milieu*. Come sottolinea Leo Spitzer nella sua ricostruzione storica dei termini che in latino e nelle lingue neolatine hanno tradotto e riformulato il senso dei termini greci *periechon* («ciò che circonda, che comprende») e *meson* («mezzo», usato per indicare l'aria come *medium* in cui si svolge la percezione), l'*ambient medium* o *milieu ambient* newtoniano non è un semplice involucro neutro, ma piuttosto una sostanza diffusa che consente la trasmissione di forze e che *condiziona* l'irradiazione delle particelle di luce. Questo carattere *attivo* ed *efficace* del *milieu ambient* newtoniano trapasserà in seguito, sempre secondo Spitzer, nella storia dei termini francesi *milieu* e *ambiance*, dalle tesi di Montesquieu sull'influsso della natura e del clima sul corpo e sull'anima degli uomini alla sociologia determinista di Taine, dalla biologia di Geoffroy Saint-Hilaire al realismo letterario di Balzac e Zola⁴².

⁴¹ I. Newton, *Opticks*, Octavo, Palo Alto 1998, pp. 2-3.

⁴² Cfr. L. Spitzer, *Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics*, cit. (cfr. *supra*, n. 5)

La fase di questa lunga genealogia dei *media diaphana* che però ci porta più vicino all'uso di *Medium* negli scritti di Benjamin, è quella che riguarda la metaforica "mediale" che si diffonde in Germania tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, in quella cultura romantica tedesca a cui Benjamin dedica il suo lungo studio del 1919, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*.

Secondo la ricostruzione proposta da Stefan Hoffmann nel suo *Geschichte des Medienbegriffs*, una storia delle occorrenze e delle accezioni del termine *Medium* tra il XVI e il XIX secolo con una particolare attenzione alla tradizione tedesca⁴³, nei testi di figure come Herder, Novalis, Brentano, Wilhelm von Humboldt, Wieland, Ritter, Schelling, Feuerbach, Schleiermacher, così come nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, il termine *Medium* compare in una serie di espressioni che rinviano alla tradizione dei *media diaphana* e che descrivono la variabilità delle condizioni in cui ha luogo la percezione. Il *Medium*, nell'uso che ne viene fatto in questi testi, è una sostanza analoga all'aria limpida o alla nebbia, al vetro liscio o al prisma rifrangente, alla lente deformante o al filtro colorato, al cristallo brillante o al fluido viscoso, ed è di volta in volta trasparente o opaco, chiaro o scuro, colorato o privo di colore, puro o impuro, strumento di chiarificazione o di confusione, fonte di illuminazione o di perturbamento, di verità o di inganno.

Sebbene le sue caratteristiche siano di volta in volta diverse, in tutta la metaforica "mediale" che troviamo in questi scritti del periodo della *Romantik* tedesca e dell'idealismo di Fichte, Schelling e Hegel, il *Medium* non è mai qualcosa di neutro e di passivo, bensì sempre qualcosa di attivo e di efficace, qualcosa che *condiziona* la percezione e la conoscenza. Per fare solo alcuni esempi tra quelli discussi da Hoffmann e da Hagen, possiamo ricordare come Herder, nelle sue *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91) descriva un mondo interamente attraversato da *Medien* i cui effetti riusciamo a cogliere solo in parte, data la limitatezza dei nostri organi sensoriali. Qualche anno dopo Schelling, nelle *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), teorizza una natura *attiva*, attraversata dalle forze del magnetismo, dell'elettricità e del chimismo, e postula l'esistenza di «fluidi» elastici e onnipresenti come l'aria, «quel *Medium* nel quale noi stessi viviamo, che tutto circonda, tutto compenetra, e che ovunque è presente»⁴⁴. L'aria, a sua volta, consente la diffusione di luce e calore, che Schelling considera come quel «*Medium generale*» [*allgemeine Medium*]

⁴³ S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, Meiner, Hamburg 2002.

⁴⁴ F.W. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in Id., *Werke*, cit. in S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, cit., p. 78.

attraverso cui la natura agisce con le sue forze corporee e spirituali sulla materia inerte⁴⁵. Un uso metaforico di *Medium* lo troviamo invece nel romanzo *Godwi* (1800) di Clemens von Brentano, in cui la metaforica dei *media diaphana* viene impiegata per definire l'essenza del «romantico», un atteggiamento *mediato* nei confronti del mondo che può essere paragonato all'azione svolta da una lente di «cannocchiale» [*Perspectiv*] dotata di un «vetro colorato» che avvicina gli oggetti ma al tempo stesso li tinge del proprio colore: «Tutto ciò che si trova come un mediatore [*Mittler*] tra il nostro sguardo e un oggetto distante, ciò che ci avvicina l'oggetto lontano ma nel contempo gli conferisce qualcosa di suo, è romantico»⁴⁶. Infine, possiamo ricordare come nell'*Introduzione alla Fenomenologia dello spirito* (1807) Hegel prenda le distanze da tutte quelle posizioni filosofiche che considerano la conoscenza come «una sorta di *medium* passivo attraverso cui giungerebbe fino a noi la luce della verità»⁴⁷, e come nel resto della sua opera costruisca tutto il suo discorso sulle diverse *figure* in cui si incarna lo spirito nel suo percorso verso la piena autoconsapevolezza dello «spirito assoluto» sull'idea che il duplice motore di questo percorso, la *negazione* e la *rimozione* [*Aufhebung*], non siano altro che delle forme continue di *mediazione* [*Vermittlung*] fra tesi e antitesi che richiedono incessantemente di essere dialettizzate e superate.

Benjamin, che alla filosofia della *Romantik* tedesca dedica il suo studio *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919), elabora la propria concezione del *Medium* al contatto con i testi di autori come Friedrich Schlegel e Novalis, contemporanei di Clemens von Brentano, di Schelling e di Hegel, e le tracce di tutta la genealogia e la metaforica dei *media diaphana* affiorano nell'uso che fa del termine *Medium* nel saggio sull'opera d'arte e in altri testi di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

Occorrenze e significati di «Medium» negli scritti di Benjamin

L'uso da parte di Benjamin del termine *Medium* è particolarmente frequente negli scritti giovanili del periodo 1915-20, e tende a diventare più sporadico, anche se altamente significativo, negli scritti successivi. Nel dialogo filosofico sul colore e la fantasia intitolato *L'arcobaleno. Dialogo*

⁴⁵ Ivi, p.116.

⁴⁶ C. Brentano, *Godwi*, cit. in S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, cit., p. 98.

⁴⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, introduzione, traduzione, note e apparati di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 147.

sulla fantasia (1915), nei saggi *Sulla lingua in generale, e sulla lingua degli uomini* (1916) e *Sulla pittura, ovvero Zeichen e Mal* (1917), nel lungo studio intitolato *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919), così come in un importante frammento del 1920 dedicato al tema della variabilità storica della ricezione delle opere d'arte, troviamo il termine *Medium* in una serie di accezioni che sembrano provenire direttamente dal confronto con la metaforica "mediale" nella letteratura e nella filosofia tedesche a cavallo tra fine del XVIII e inizio del XIX secolo, e che preannunciano l'uso che di questo termine Benjamin farà nel saggio sull'opera d'arte, là dove si parla delle trasformazioni storiche nel «*Medium* della percezione».

Nello scritto giovanile *L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia* (1915)⁴⁸, ad essere qualificati come *Medium* sono il «colore» e la «fantasia». Il «colore» viene qui presentato come «puro accidente privo di sostanza»⁴⁹, estensione senza forma, entità sfumata e nebulosa – una «patria di nuvole», scriverà Benjamin in un testo più tardo⁵⁰ – a cui sono affini le bolle di sapone, le macchie lasciate dal tè, il rossore delle gote, «i colori umidi della lanterna magica» e quelli trasparenti dell'arcobaleno, gli acquarelli e le macchie di inchiostro di china, le aureole dei santi e quelle degli angeli... L'esperienza del colore è quella di una «pura recettività» di fronte a dei colori che «appaiono»: un'«ebbrezza» [*Rausch*] simile al sogno, un «puro sguardo» («Non ero altro che occhi [...] Non ero una che guardava, ero solo sguardo»⁵¹) con cui ci si abbandona a un mondo sospeso in cui vengono meno la distinzione tra soggetto e oggetto, tra vedente e veduto («I colori contemplano se stessi, in loro è il puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce»⁵²) così come i contorni precisi che isolano le cose le une dalle altre. Dialogando con il Goethe della *Farbenlehre* e con gli artisti del *Blaue Reiter*, con Kandinskij e Klee così come con Jean Paul, Novalis e il Baudelaire del saggio sul colore nel *Salon* del 1846, il giovane Benjamin presenta qui il *Medium* del colore come un mondo sfumato, «alonato», volatile, metamorfico, in cui il soggetto perde la sua separatezza e si dissolve («Ero io stesso una proprietà del mondo e stavo sospeso su di esso, lo riempivo come fossi colore»⁵³). Un *Medium* inteso come mondo diafano in

⁴⁸ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., pp. 87-93.

⁴⁹ *Ivi*, p. 92.

⁵⁰ *La bacchetta magica bagnata*, in Id., *Opere Complete*, cit., vol. VI, p. 38.

⁵¹ *L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia*, cit., in Id., *Aura e choc*, cit., p. 87.

⁵² *Ivi*, pp. 90-91.

⁵³ *Ivi*, pp. 87-88.

cui le forme si disfano e si ricompongono incessantemente in un continuo alternarsi di «formazione» e «deformazione», *Gestaltung* ed *Entstaltung*⁵⁴, proponendosi come materiale su cui opera la «fantasia», a sua volta *Medium* in cui ha luogo la creazione propriamente artistica.

Due anni dopo, nel saggio *Sulla pittura, ovvero Zeichen e Mal* (1917)⁵⁵, Benjamin rielabora queste idee distinguendo nettamente tra la sfera dello *Zeichen* (il segno prodotto dalla linea grafica, la linea del disegno) e quella del *Mal* (la macchia colorata che «emerge, viene in luce», come nelle «stigmati di Cristo», nel «rossore», nelle macchie della «lebbra» e in quelle delle «voglie»...⁵⁶). Solo alla dimensione del *Mal*, spesso connessa con la dimensione della *colpa* (il rossore) o dell'*innocenza* (le stigmati), Benjamin attribuisce lo statuto di *Medium*. Il *Mal* è qui *Medium* per diverse ragioni: in quanto colore, secondo quanto abbiamo letto in *L'arcobaleno*; in quanto fenomeno superficiale *attraverso il quale* si manifesta una *trascendenza* che può essere quella dell'interiorità rispetto alla superficie del corpo (la colpa che affiora come rossore), o del divino rispetto all'umano (le stigmati sul corpo del Cristo); infine, in quanto momento di *mediazione temporale*, come nel caso delle stigmati, tra il passato del peccato e il futuro della redenzione. Contemplata come puro mondo di colori, senza distinzione tra figura e sfondo, la pittura [*Malerei*] è anch'essa *Medium*: «Il *Medium* della pittura può essere essere definito come il *Mal* nel senso più stretto: infatti la pittura è un *Medium*, un *Mal* siffatto, poiché non conosce né fondo né linea grafica»⁵⁷. Considerata invece come repertorio di immagini «nominali», la pittura è il luogo di incontro del *Medium* del *Mal* con quella che Benjamin chiama la «composizione»: «Quest'ultima rappresenta l'ingresso nel medium del *Mal* di una forza superiore, che insiste nella sua neutralità, ossia prende posto nel *Mal* senza forzarlo o spezzarlo con la grafica, proprio perché è infinitamente superiore a questo *Mal*, eppure non gli è ostile, ma affine. Questa forza è la parola della lingua [*das sprachliche Wort*], che si cala nel medium del linguaggio pittorico ed è invisibile in quanto tale, ma si rivela solo nella composizione»⁵⁸. Da questa interazione di «composizione» e *Medium* del *Mal* nasce per Benjamin un nuovo modo di considerare la

⁵⁴ Frammenti *Zur Ästhetik* [*Sull'estetica*], «Phantasie», in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974-1989, vol. VI, p. 114.

⁵⁵ Id., *Aura e choc*, cit., pp. 95-99.

⁵⁶ *Ivi*, p. 96.

⁵⁷ *Ivi*, p. 97.

⁵⁸ *Ivi*, p. 98.

storia della pittura: «Le grandi epoche della pittura si distinguono secondo composizione e *Medium*, a seconda della parola [*Wort*] che entra nel *Mal*, e a seconda del *Mal*»⁵⁹.

Queste affermazioni circa il ruolo della «parola» nei confronti della pittura ci introducono alla terza importante accezione di *Medium* che Benjamin viene elaborando nei suoi scritti della seconda metà degli anni '10: l'accezione che troviamo nel saggio *Sulla lingua in generale, e sulla lingua dell'uomo* (1916). È qui che Benjamin, collocandosi in una prospettiva teologica che dialoga da vicino con il racconto della creazione nella *Genesi*, rifiuta di considerare la lingua [*Sprache*] come mero «mezzo» [*Mittel*] finalizzato alla «comunicazione» [*Mitteilung*] di significati già pronti e indipendenti da esso, e teorizza invece una lingua come *Medium* in cui sussistono tutte le cose in quanto dotate di una fondamentale tendenza ad esprimersi, e come orizzonte da cui le cose stesse sorgono nel momento in cui vengono *nominate*. L'estensione di questa lingua-*Medium* va molto al di là delle lingue storiche e dei linguaggi specifici di forme di espressione spirituale come la musica e la scultura, la poesia, la giurisprudenza o la tecnica: «La realtà della lingua [*Das Dasein der Sprache*] non si estende solo a tutti i capi di espressione spirituale dell'uomo, a cui, in un senso o nell'altro, appartiene sempre una lingua, ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale»⁶⁰. Ogni ente che fa parte del tessuto ontologico del mondo, in altre parole, partecipa della lingua in quanto tende a comunicare il suo «contenuto spirituale» nella lingua e non semplicemente *attraverso* la lingua. Questa è *Medium* non in quanto «mezzo» *mediante cui* si realizza la comunicazione, ma in quanto sostanza ontologica in cui affonda le sue radici «l'essere linguistico delle cose»⁶¹. Per questo, sottolinea Benjamin, «ogni lingua comunica se stessa. O più esattamente: ogni lingua si comunica *in se stessa*, essa è, nel senso più puro, il *Medium* della comunicazione. Il mediale, cioè l'*immediatezza* di ogni comunicazione spirituale [*Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung*], è il problema fondamentale della teoria linguistica»⁶². Una teoria linguistica che deve dunque distinguere nettamente tra una lingua intesa come *Medium* e una lingua intesa come

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in W. Benjamin, *Opere Complete*, cit., vol. I, p. 281.

⁶¹ *Ivi*, p. 282.

⁶² *Ivi*, p. 283.

Mittel: tra un «mediale» [*Mediale*] inteso come co-appartenenza ontologica della lingua e delle cose, da cui le cose stesse sorgono nell'atto creatore del *nominare* da parte di Dio e dell'uomo, e una «mediatezza» [*Mittelbarkeit*] intesa come funzione meramente *strumentale* di una lingua considerata come estrinseca rispetto a un mondo già costituito.

Inizialmente, secondo la prospettiva teologica adottata da Benjamin in questi primi scritti sul linguaggio, «il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio, [in quanto] solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro *Medium* della conoscenza»⁶³. Giunto al momento di creare l'uomo, però, «Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, ma nell'uomo Dio ha lasciato uscire la lingua, che *gli* era servita come *Medium* della creazione, liberamente da sé. Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice»⁶⁴. *Medium* è dunque la lingua sia in quanto sostanza di cui partecipano tutte le cose che tendono all'espressione, sia in quanto forza creativa che si concretizza nel nome, nell'atto della nominazione. Nel *Medium* della «parola», scrive Benjamin, «l'uomo è unito con la lingua delle cose». Unito non in virtù di un legame estrinseco fatto di segni convenzionali, ma di una vera e propria consustanzialità ontologica: «Così non può più sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercé una qualche convenzione. La lingua non dà mai *meri* segni [*blosse Zeichen*]»⁶⁵. Di una lingua come «mezzo» [*Mittel*] di un «render comunicabile» [*Mittelbarmachung*] si può parlare solo nel caso di una lingua *decaduta*, conseguenza del peccato originale. All'opposto di questa lingua si trova invece un concetto “purificato” di lingua come *Medium*:

La lingua di un essere è il *Medium* in cui si comunica il suo essere spirituale. Il fiume ininterrotto di questa comunicazione scorre attraverso tutta la natura, dal più infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio. L'uomo si comunica a Dio mediante il nome che dà alla natura e ai suoi simili (nel nome proprio), e alla natura dà il nome secondo la comunicazione che ne riceve, poiché anche l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio, che si è conservato nell'uomo come nome conoscente

⁶³ *Ivi*, p. 288.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 289 (traduzione leggermente modificata dall'autore).

e, sopra l'uomo, come sentenza giudicante⁶⁶.

Un'ulteriore accezione di *Medium* negli scritti giovanili di Benjamin la troviamo nel lungo studio *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919), in cui il concetto di *Medium* rinvia non tanto alla tradizione dell'ottica e dei *media diaphana*, quanto a quella della logica e del ruolo da essa assegnato al cosiddetto *medius terminus* in quella forma peculiare di ragionamento e di inferenza deduttiva che è il sillogismo. Un sillogismo in cui il *terminus medius*, presente nelle due premesse maggiore e minore, scompare dalla conclusione che cionondimeno ha reso possibile: pensiamo al *terminus medius* «uomini» o «uomo» nel sillogismo «Tutti gli *uomini* sono mortali. Socrate è un *uomo*. Socrate è mortale».

Nel suo studio Benjamin si concentra sull'analisi dei fondamenti filosofici, gnoseologici, del concetto di «critica» negli scritti di Friedrich Schlegel e Novalis, nei quali trova le tracce di un dialogo serrato con la filosofia di Fichte. Una volta individuato nell'idea di «riflessione» [*Reflexion*], di un pensiero che riflette *infinitamente* su se stesso, il fondamento filosofico dell'idea romantica di critica⁶⁷, Benjamin arriva alla conclusione che questa riflessione è al tempo stesso «mediazione» [*Vermittlung*], in quanto infinita elaborazione di «connessioni», e «immediatezza» [*Unmittelbarkeit*], in quanto rapporto immediato del pensiero con se stesso che si svolge nella forma di una infinita «autocompenetrazione [*Selbstdurchdringung*] dello spirito». Prodotto di questa riflessione intesa come «mediazione», come elaborazione di connessioni, è l'«assoluto»: «la riflessione – scrive Benjamin nella sua interpretazione del pensiero di Schlegel – costituisce l'assoluto e lo costituisce come un medium», un «medium della riflessione» [*Medium der Reflexion*] che si manifesta esemplarmente nell'*arte*⁶⁸. L'arte a sua volta è concepita come creazione di opere che, in quanto tessuto di connessioni, sono «centri viventi di riflessione»: «L'*opera d'arte* è un centro vivente della riflessione. Centri di riflessione sempre nuovi si formano nel *Medium* della riflessione, nell'*arte*»⁶⁹. A fronte di questa concezione dell'arte, il compito

⁶⁶ *Ivi*, p. 295.

⁶⁷ *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in W. Benjamin, *Opere Complete*, cit., vol. I, p. 360: «Il pensiero che riflette su se stesso, nell'autocoscienza, è il dato di fatto fondamentale da cui muovono le considerazioni gnoseologiche di Friedrich Schlegel e anche, in gran parte, quelle di Novalis. La relazione del pensiero con se stesso, che è presente nella riflessione, è vista come la più immediata per il pensiero, come quella dalla quale tutte le altre si sviluppano».

⁶⁸ *Ivi*, pp. 376; 383.

⁶⁹ *Ivi*, p. 408.

della critica romantica, secondo l'interpretazione datane da Benjamin, non è quello di *giudicare*, di *valutare* l'opera, quanto di estendere il più possibile le connessioni che le opere già contengono in sé: «La critica adempie al suo compito se, quanto più conclusa è la riflessione e più rigorosa la forma dell'opera, tanto più variamente e intensamente le porta fuori di sé, risolvendo in una riflessione più alta la riflessione originaria, e così di seguito»⁷⁰. E ancora: «La critica è il *Medium* in cui la limitatezza della singola opera si rapporta metodicamente all'infinità dell'arte e, infine, viene trasferita in essa, poiché l'arte, in quanto medium della riflessione, è ovviamente infinita»⁷¹.

Questa accezione di *Medium* connessa con il problema della critica e della ricezione delle opere d'arte la ritroviamo in un importante frammento del 1920, in cui compare di nuovo un riferimento alla tradizione dei *media diaphana* per parlare della maggiore o minore densità di quel *Medium* che avvolge ogni opera d'arte e che ne condiziona la ricezione da parte dei suoi contemporanei e delle epoche successive:

Il *Medium* attraverso cui le opere d'arte esercitano un influsso sulle epoche successive è sempre diverso da quello attraverso cui hanno influenzato la propria epoca, e nelle epoche successive cambia anche il loro impatto sulle opere precedenti. Questo *Medium* è sempre relativamente più *sottile* di quello attraverso cui l'opera ha esercitato un influsso su coloro che sono stati contemporanei alla sua creazione. Kandinskij esprime questo fatto là dove dice che il valore eterno [*Ewigkeitswert*] di un'opera d'arte si manifesta più chiaramente agli occhi delle generazioni successive, in quanto esse sono meno ricettive nei confronti del loro valore storico [*Zeitwerk*]. Il concetto di "valore eterno" non è però forse quello più appropriato per indicare questo rapporto. Dovremmo piuttosto riflettere su quale aspetto dell'opera d'arte (a prescindere dalla questione del valore) si manifesta in modo più chiaro alle generazioni successive che ai contemporanei.

Per colui che crea, il *Medium* che circonda la sua opera è così *denso*, da rendergli impossibile attraversarlo per porsi nei confronti dell'opera in quella posizione che l'opera stessa richiede al suo pubblico. L'artista può trovarsi nella condizione di poterlo penetrare solo in modo indiretto. Il compositore potrebbe forse vedere la sua musica, il pittore ascoltare la sua immagine, il poeta toccare la sua

⁷⁰ *Ivi*, p. 409

⁷¹ *Ivi*, p. 404.

poesia quando tenta di avvicinarsi ad essa il più possibile⁷².

(1) *Medium* come mondo sfumato, metamorfico, indistinto, non-oggettivo del colore, come riflessività di uno sguardo che vede e *si* vede, come superamento della distinzione tra soggetto e oggetto in una dissoluzione reciproca dei due poli l'uno nell'altro. (2) *Medium* come manifestazione superficiale (le diverse declinazioni del *Mal*, dal rossore alle stigmate) di una trascendenza, in un'accezione non lontana da quella con cui a partire dalla seconda metà del XIX secolo, nell'ambito dell'occultismo, viene usato il termine *medium* per indicare colui che comunica con l'aldilà, con il regno dei morti o degli spiriti. (3) *Medium* come plesso ontologico di cose e linguaggio, come tendenza delle cose all'espressione e come forza creativa del nome. (4) *Medium* come «*Medium* della riflessione», infinita elaborazione di connessioni da parte di un pensiero che riflette su se stesso, e che lo fa esemplarmente nell'arte e nella critica. (5) *Medium*, infine, come cortina nebulosa che circonda un'opera d'arte e che ne condiziona la ricezione da parte dei propri contemporanei e delle epoche successive, perdendo gradualmente di spessore e di densità con il passare del tempo.

Le cinque diverse declinazioni dell'idea di *Medium* che abbiamo trovato negli scritti giovanili di Benjamin degli anni 1915-20 stanno alla radice dei significati che Benjamin attribuirà a questo termine nelle poche ma significative occasioni in cui lo utilizzerà nei suoi testi successivi: dalla *Piccola storia della fotografia* (1931), ai saggi *La facoltà mimetica* e *Dottrina della similitudine* (1933), dal saggio sull'opera d'arte nel passo che abbiamo già citato e su cui ritorneremo nell'ultimo paragrafo di questo testo, alle varianti delle *Tesi sul concetto di storia* (1940).

Cominciamo con la *Piccola storia della fotografia* (1931), in cui ad essere definita come *Medium* è l'*aura* che circondava i volti ritratti nelle prime fotografie: dei volti che «erano circondati da un'aura, da un *Medium*, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza»⁷³. Benjamin associa qui i termini *aura* e *Medium* per parlare del modo in cui nelle prime fotografie, grazie a uno sfumato dovuto all'imperfezione delle prime tecniche fotografiche, si manifestava quell'*aura* che pervadeva l'esistenza di una classe borghese che viveva in un mondo di oggetti e di spazi – l'*intérieur* ottocentesco ampiamente analizzato nel

⁷² W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. VI, frammento 96, pp. 126-127 (traduzione nostra).

⁷³ *Piccola storia della fotografia*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 234.

*Passagenwerk*⁷⁴ – interamente avvolti nell'aura. Il nesso *Medium-aura* che troviamo nella *Piccola storia della fotografia* contiene però anche un altro implicito riferimento: quello che chiama in causa un'altra importante tradizione che riguarda il concetto di *medium*, e cioè la tradizione dell'occultismo e della fotografia spiritica sviluppatasi nella seconda metà del XIX secolo, in particolare quel versante della fotografia che, verso la fine del secolo, cercava di registrare sulla lasta fotografica i *corpi astrali*, i *fluidi* e l'*aura* che, invisibili ad occhio nudo, si supponeva circondassero ogni corpo. Pensiamo, per esempio, alle fotografie dei fluidi realizzate da Jacob von Narkievicz Jodko intorno al 1896⁷⁵, o ancora alla «*force vitale*» e all'«*aura*» che il medico e parapsicologo Hyppolite Baraduc pensava di aver registrato nelle «*psychicônes*» fotografiche pubblicate nel suo *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, sempre nel 1896⁷⁶.

Nei saggi *Dottrina della similitudine* e *La facoltà mimetica* (entrambi del 1933), invece, ad essere definito come *Medium*, con evidenti richiami al saggio *Sulla lingua in generale, e sulla lingua dell'uomo* (1916) che abbiamo già preso in considerazione, è il linguaggio, inteso qui come

il più completo archivio della similitudine non sensibile [...] la più alta applicazione della facoltà mimetica; un *Medium* in cui le prime facoltà percettive del simile sono penetrate così profondamente che ora esso rappresenta il *Medium* in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto non più direttamente come prima nell'intelletto del veggente o del sacerdote, ma nelle loro essenze, le loro più fugaci e fini sostanze, i loro aromi. In altre parole: è alla scrittura e al linguaggio che nel corso della storia la chiaroveggenza ha ceduto le sue antiche forze⁷⁷.

In modo analogo a quanto aveva fatto Warburg nella Tavola 1 dell'*Atlas*

⁷⁴ Cfr. in particolare I «*passages*» di Parigi, sez. I «*L'intérieur*, la traccia», in W. Benjamin, *Opere Complete*, cit., vol. IX, pp. 224-242.

⁷⁵ Cfr. *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, a cura di D. Canguilhem, C. Chéroux, P. Apraxine, S. Schmidt, A. Fischer, Gallimard, Paris 2004, in particolare la sezione «*La photographie des fluides*».

⁷⁶ Sulle ricerche fotografiche di Hyppolite Baraduc, cfr. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982, pp. 90-97.

⁷⁷ *Dottrina della similitudine*, in W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 145.

Mnemosyne (1926-29), in cui compaiono delle immagini di fegati in terracotta usati nelle pratiche della *divinazione*, Benjamin sembra qui cercare gli eredi, nella modernità, di quelle forme di conoscenza arcaiche che nel passato avevano cercato, studiando il volo degli uccelli o i segni nel fegato umano, quelle “similitudini non sensibili” che sussistono tra fenomeni a prima vista eterogenei e distanti. Se Warburg aveva trovato nel *montaggio di immagini*, ossia nella disposizione spaziale delle riproduzioni fotografiche all’interno delle tavole del suo atlante, il procedimento capace di far emergere queste “similitudini non sensibili”, nel suo caso le diverse manifestazioni nel corso della storia delle arti di alcune *Pathosformeln* ricorrenti, Benjamin troverà questo procedimento piuttosto nel *montaggio letterario* che sarà alla base del *Passagenwerk*, facendo riferimento proprio a quell’idea di linguaggio come *Medium* conoscitivo basato sull’elaborazione di connessioni che viene formulata nel saggio sulla critica romantica e poi in *Dottrina della similitudine* e *La facoltà mimetica*.

Nelle varianti delle tesi *Sul concetto di storia*, infine, troviamo un’occorrenza di *Medium* nella quale si legge che «la storia è l’oggetto di una costruzione, il cui *Medium* non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell’ora [*Jetztzeit*]»⁷⁸. Un importante sviluppo del nesso tra *Medium*, storia e temporalità a cui fa riferimento il frammento del 1920 citato sopra, e che ci consente di ritornare alla temporalità del «*Medium* della percezione» così come essa viene descritta nel paragrafo IV del saggio sull’opera d’arte. Un paragrafo in cui, come abbiamo visto, il termine *Medium* viene convocato per denominare «il modo secondo cui si organizza la percezione umana», sotto l’azione di quell’*Apparatur* tecnica che pervade interamente le forme di vita nella modernità.

Esercizio, training, test, innervazione: il ruolo del cinema nel contesto dell’Apparatur tecnica della modernità

«La vista sulla realtà immediata è diventata il fiore azzurro nel paese della tecnica»⁷⁹. Con questa frase, che riprende il simbolo romantico del *blaue Blume* descritto da Novalis nello *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Benjamin sintetizza la propria concezione dell’età a lui contemporanea come di un mondo interamente attraversato dalla presenza di un’*Apparatur* che

⁷⁸ Variante della tesi XIV, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., I, 3, 1256.

⁷⁹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura choc*, cit., p. 39.

contribuisce in modo essenziale a configurare il *Medium* in cui si svolge la percezione sensibile. Di questa penetrazione profonda dell'*Apparatur* nella realtà, lo studio cinematografico era per lui un esempio emblematico. L'esempio di un luogo in cui l'*Apparatur* era onnipresente, salvo poi sparire dal film proiettato sugli schermi grazie all'uso sapiente dell'inquadratura e del montaggio:

nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere. Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio [*Der apparatfreie Aspekt der Realität*] è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata il fiore azzurro nel paese della tecnica⁸⁰.

Parte integrante di un mondo di apparecchi tecnici promotori di sensazioni brusche, frammentarie, interrotte (dall'intermittenza delle conversazioni telefoniche allo scatto della macchina fotografica, dai *cluster* di immagini delle *réclames* pubblicate sui giornali alle sollecitazioni del traffico urbano), che, come leggiamo nel saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939), avevano sottoposto nel tempo il «sensorio umano» a «un training di ordine complesso»⁸¹ – il cinema era per Benjamin non solo una manifestazione emblematica dell'onnipresenza dell'*Apparatur*, ma anche lo strumento grazie a cui sarebbe stato possibile contenere i rischi derivanti da questa onnipresenza – rischi che si erano manifestati con tutto il loro potenziale distruttivo nel caso della Prima guerra mondiale – grazie a una particolare forma di “esercizio”: «Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita»⁸².

L'obiettivo di questo esercizio, come leggiamo in tutta una serie di passi del saggio sull'opera d'arte che saranno poi eliminati dalla versione del 1939, era quello di trasformare il cinema e più in generale il complesso dell'*Apparatur* tecnica della modernità – quella che Benjamin considerava

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura choc*, cit., pp. 182-183.

⁸² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura choc*, cit., p. 26.

come una «seconda tecnica» [*zweite Technik*] responsabile di «profonde modificazioni dell'appercezione»⁸³ – in un sistema di dispositivi pienamente «innervati» sugli organi di senso dell'individuo moderno e della collettività nel suo complesso⁸⁴. Questa «innervazione» [*Innervation*] – un termine di origine biologico-fisiologica che descrive la crescita dei nervi attraverso i tessuti della pelle e dei muscoli, e che Benjamin riprende dagli scritti di Münsterberg e Freud – poteva aver luogo secondo Benjamin attraverso delle forme di «training» che riguardavano sia lo spettatore che l'attore cinematografico.

Considerato dal lato dello *spettatore*, questo «training» riguardava principalmente la vista e consisteva nell'abituarsi ad assorbire gli *choc* sensoriali prodotti dai raccordi di montaggio e a cogliere il senso dell'«inconscio ottico» che il cinema e la fotografia, penetrando «profondamente nel tessuto dei dati» come il bisturi di un chirurgo nel corpo del paziente, stavano rivelando grazie a mezzi come il primo piano, l'ingrandimento, il *ralenti*⁸⁵.

Considerato dal lato dell'*attore*, il «training» consisteva invece nella capacità di recitare tenendo conto di tutti gli elementi dell'*Apparatur* presenti sul set: cinepresa, microfono, luci... Elementi che, nel loro insieme, rendevano secondo Benjamin la recitazione cinematografica analoga a una «prestazione sottoposta a un *test*» [*Testleistung*]⁸⁶ simile a quelli a cui si sottoponevano un atleta nel corso di una competizione sportiva o un operaio nel corso di una valutazione tayloristica della sua produttività alla catena di montaggio. Un *test* il cui risultato dipendeva secondo Benjamin dalla maggiore o minore capacità dell'attore di interagire con l'apparecchiatura, dominandola e trasformandola in uno strumento con cui potenziare l'efficacia della propria recitazione, oppure subendola come elemento costrittivo.

⁸³ *Ivi*, p. 47.

⁸⁴ Sul concetto di «innervazione» in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cfr. la n. 4 in *Aura choc*, cit., p. 26: «Le rivoluzioni sono innervazioni della collettività, o più precisamente tentativi di innervazione della collettività nuova, storicamente inedita che ha i suoi organi nella seconda tecnica». Per un'analisi approfondita del senso del concetto di «innervazione» in Benjamin, cfr. M. Bratu Hansen, *Cinema and Experience*, cit., pp. 132-162.

⁸⁵ La formulazione del concetto di «inconscio ottico» varia notevolmente nel passaggio dalla prima versione dattiloscritta del 1935-1936 del saggio sull'opera d'arte, alla versione del 1939. Cfr. il par. XVI della prima versione dattiloscritta (*Aura e choc*, cit., pp. 41-43) e il par. XIII della versione del 1939 (*Opere Complete*, cit., vol. VII, pp. 322-24). Cfr. anche M. Bratu Hansen, *Cinema and Experience*, cit., pp. 163-182.

⁸⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura choc*, cit., p. 31.

Esempio paradigmatico di come si potesse disporre liberamente dell'*Apparatur*, *innervandosi* pienamente con essa, era secondo Benjamin la recitazione di Charlie Chaplin, che in uno dei *Paralipomena* al saggio sull'opera d'arte viene descritto come colui che ha saputo «montare l'uomo nel cinema», facendo corrispondere alla discontinuità dei fotogrammi impressi sulla pellicola una recitazione fatta di gesti frammentati, a scatti, ognuno dei quali può essere considerato come una piccola «innervazione» tra corpo dell'attore e dispositivo cinematografico:

Il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggiore successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena. La sua straordinaria importanza gli viene dal fatto che, attraverso questa gestualità – vale a dire il suo modo di comportarsi corporeo e psichico – *Chaplin monta l'uomo nel cinema* [*den Menschen seinem Gestus (...) nach in den Film einmontiert*]. La novità nella gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell'espressività umana in una serie di piccolissime innervazioni. Ognuno di questi singoli movimenti è costituito da una sequenza di particelle separate di moto. Se si segue il modo nel quale si muove, come tiene fra le mani il suo bastoncino da passeggio e si solleva il cappello, è sempre la stessa brusca successione di minimi movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica delle immagini a legge della motricità umana⁸⁷.

Queste osservazioni sullo stile di recitazione di Chaplin, sul suo *Gestus*, mostrano bene come il saggio sull'opera d'arte di Benjamin non riguardi solo il destino dell'opera d'arte auratica nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma più in generale il destino della percezione, della gestualità, e più in generale dell'esperienza nell'epoca di un'*Apparatur* tecnica che ha introdotto nella modernità nuove forme di registrazione e di riproduzione del sensibile con cui l'uomo è chiamato a confrontarsi attraverso una qualche forma di «training». Il cinema, in quanto «oggetto attualmente più importante dell'estetica», aveva secondo Benjamin come obiettivo quello di «creare l'equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura»⁸⁸ e di mostrare come questa stessa apparecchiatura potesse consentire l'apertura di uno «spazio di gioco» [*Spielraum*] ancora tutto da esplorare⁸⁹. L'estetica che Benjamin

⁸⁷ *Ivi*, pp. 51-52.

⁸⁸ *Ivi*, p. 41.

⁸⁹ *Ivi*, n. 10, pp. 34-35: «ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al declino

delinea in questo testo costituisce il nucleo della sua teoria dei media: una teoria che studia le implicazioni epistemiche, antropologiche e politiche delle trasformazioni indotte dall'*Apparatur* tecnica nel «*Medium* della percezione».

‘The Most Important Subject Matter, at Present, for Aesthetics’. Benjamin, Cinema and the ‘Medium of Perception’. Benjamin’s theory of media – and the role such a theory assigns to cinema in the second version of the artwork essay (1935-1936) as ‘the most important subject matter, at present, for the theory of perception which the Greeks called aesthetics’ – relies on a very important terminological distinction: that between *Apparat* or *Apparatur* (‘apparatus’) and *Medium*, or ‘Medium of perception’. Based on this distinction, Benjamin’s theory of media may be considered as an aesthetics which studies the ways in which the technical *Apparatur* of modernity configures the ‘Medium of perception’ in ever-changing ways, i.e. the *milieu* in which sensorial perception takes place. After having analysed the Benjaminian notion of ‘Medium of perception’, this essay reconstructs its genealogy through a series of historical steps which include: Aristotle’s theory of the *diaphanes* (the ‘transparent’); the *media diaphana* (‘transparent media’) analysed by Medieval and Modern optics; metaphors these latter generate in German literature and philosophy towards the end of the XVIII and beginning of the XIX century; uses of the term *medium* in a number of contributions to film and art theory written in the 1920s and 1930s by authors such as Balázs, Moholy-Nagy, Kracauer, Arnheim, Dewey, Greenberg.

dell’aura nelle opere dell’arte, è un enorme guadagno in termini di spazio di gioco. Lo spazio di gioco più ampio è quello apertosi nel cinema».

L'arte di Orfeo, l'arte di Euridice

Salvatore Tedesco

«Dimmi: son bella ancora qual era un dì? ... Vedi: che forse è spento il roseo mio volto?// ... E a che svegliarmi dal mio dolce riposo ...// Ah, non ancora troppo avvezza agli affanni che soffrono i viventi ... agli occhi miei si smarrisce la luce// Che barbara sorte, passar dalla morte a tanto dolor». Chi parla così è Euridice¹, distolta dalla pace del coro degli spiriti beati con la forza del richiamo esercitato dall'amore di Orfeo, il marito che intende riportarla alla vita terrena, ma turbata e offesa dal rifiuto che questi le oppone di ricambiarne lo sguardo e dalle sue brusche parole: «Ma vieni, e taci» (III, 1, 32).

È il *cinema* che, chiamando a sé la funzione tradizionale della *poesia* – apice espressivo e al tempo stesso quasi incarnazione di una eccezionalità creativa fra le arti – nel Novecento ha assunto a sé ripetutamente il mito di Orfeo², il mito della creatività e della discesa nel regno dei morti, della potenza dell'amore e dell'inibizione dello sguardo, del trionfo e dell'ascesa ad Apollo e dello smembramento che riconduce a Dioniso³. Se già la relazione polare con la luce apollinea e con l'oscurità del principio dionisiaco nettamente assume in Orfeo il senso e il rischio di un percorso discendente, è però lungo il doppio asse del legame fra la creatività poetica e la morte, per un verso, e del divieto dello sguardo, per l'altro, che la storia di Orfeo continua a organizzarsi nel racconto del cinema, circostanziatamente ritornando alla vicenda – verosimilmente tarda nello sviluppo stesso del mito – delle nozze con Euridice, della tragica morte

¹ Th.W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, atto III, scena 1, nrr. 32, 34, 35; in seguito queste indicazioni compariranno direttamente nel testo.

² Cfr. l'eccellente studio di G. Pucci, *Orfeo e la decima Musa*, in *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, a cura di G. Guidorizzi, M. Melozzi, Carocci, Roma 2005, pp. 168-178.

³ Rinvio almeno a G. Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, Adelphi, Milano 1990, pp. 31-43.

di lei, del patto con gli dei e della celebre discesa agli Inferi.

A partire dalla trilogia di Cocteau (*Il sangue di un poeta*, 1930; *Orfeo*, 1950; *Il testamento d'Orfeo*, 1960), passando per Camus (*Orfeo negro*, 1959), Sidney Lumet (*Pelle di serpente*, 1959), Tarkovskij (*Solaris*, 1972) sino al catastrofico tentativo di Ward (*Al di là dei sogni*, 1998) con Robin Williams, il mito è stato fatto rivivere innumerevoli volte sullo schermo, non senza incontrare persino un caratteristico rovesciamento maschile/femminile, in base al quale, in uno degli esempi più riusciti di riscrittura, *Film Blu* di Kieślowski (1993), è un Orfeo donna, Julie, a rigenerare in sé la memoria e la musica del marito morto⁴. E se nel film di Camus la serpe che uccide Euridice diviene una scarica elettrica, e nell'*Orfeo* di Cocteau uno sguardo dallo specchietto retrovisore di un'automobile è sufficiente per perdere una sposa forse ormai desiderata meno intensamente del dono della poesia, la complessa partitura ricercata da Julie nel film di Kieślowski intreccia nel suo testo con la riconquista della libertà e della vita l'orizzonte ultimo dell'*agâpe* di San Paolo.

Attraverso queste tracce del mito, tuttavia, ben più che alla pur nutrita pattuglia degli Orfeo cinematografici, giungiamo a quella che si potrebbe definire una vocazione orfica del cinema, subito rilevata, del resto, già agli albori della nuova arte, nel suo stesso effetto estraniante, nel suo potere di riportare i morti sulla scena, o anche e piuttosto, lo vedremo, di *tenere* sulla scena coloro che sono morti.

Nessuno come Dreyer, forse, ha indagato questa potenza dello sguardo cinematografico.

In una scena di un film giovanile di Dreyer cui ancora torneremo, *La fidanzata di Glomdal* (1925), una barca traghetta da una riva all'altra di un fiume una giovane coppia: la riva da cui ci si allontana è ricca di prati fiorenti e di pascoli, quella che si sta raggiungendo è aspra di sterpaglie; Tore, il giovane uomo che guida la barca, ha lo sguardo fisso sul percorso, e alle sue spalle giace, come priva di vita, la sua amata Berit. Eppure nel suo apparente abbandono e nel suo silenzio la coppia in realtà significa la vittoria del proprio amore e della vita stessa contro il gelo e il soffocamento che le leggi della società vorrebbero imporle. La riva fiorita appartiene alla ricca borghesia e al continuo perpetuarsi delle sue regole, quella pietrosa e arida sarà ancora capace di accoglierli. È questo che ci dice il silenzio di quello sguardo assente, sovvertendo per la prima volta l'ordine del racconto mitico.

⁴ Cfr. G. Pucci, *Orfeo e la decima Musa*, cit., p. 175.



C.Th. Dreyer, *La fidanzata di Glomdal* (1925):
da J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 2a.

Di altro segno lo sguardo vuoto che attraversa *Vampyr* (1930), il primo film sonoro di Dreyer. Culmine espressivo del viaggio che Gray, il protagonista del film, abbandonando il proprio corpo compie attraverso le possibilità della rappresentazione cinematografica di sé *nel proprio doppio*, la lunga celebre soggettiva che inquadra il paesaggio a partire dal morto, dalla bara che si è fatta carico del suo corpo, si fa essa stessa insostenibile sguardo morto sulle cose, e la vertigine che coglie lo spettatore nel far propria la visione di quei tetti, di quegli spazi e di quegli alberi supera e spezza infine le possibilità stesse della rappresentazione interrompendo il raddoppiamento della narrazione e risvegliando il protagonista dal suo sonno mortale.

Sarà poi Godard a proseguire l'elaborazione anti-mitica dello sguardo di Dreyer, immaginando nel pianto di Anna Karina in *Questa è la mia vita* (1962) una risposta allo sguardo di Giovanna d'Arco (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1927). Giovanna è cosciente che solo la morte sarà la liberazione di cui le chiede il monaco Antonin Artaud, e quella stessa risposta trapassa adesso dallo schermo al buio della sala cinematografica, sino allo sguardo di Nana, e dice il senso della sua esistenza come null'altro nella sua stessa vita. Fra il pianto di Giovanna e quello di Nana sta lo spazio bianco con il

cartello che pronuncia le parole «*la mort*». Proprio questo percorso rifratto dello sguardo, e nessuna immedesimazione empatica, ci guiderà dall'arte di Orfeo a quella, più rara, di Euridice.

Tenere sulla scena coloro che sono morti, dunque. Se già all'indomani della prima proiezione pubblica dei fratelli Lumière in un articolo divenuto celebre si afferma: «Già si poteva cogliere e riprodurre la parola, ora si coglie e si riproduce anche la vita. Si potrà, per esempio, rivedere vivere i propri cari, molto tempo dopo averli perduti»⁵, la possibilità del superamento della morte non manca di rivelare prontamente il suo potenziale straniante, in senso proprio perturbante, *unheimlich*. Impossibile, e in ultima analisi altamente improduttivo, d'altra parte, fermarsi a questa considerazione.

Ecco dunque profilarsi una fenomenologia orfica del cinema che potrà giovarsi a questo punto delle acquisizioni fondamentali che ci vengono proprio dalla *storia cinematografica* di Orfeo, e in particolare, si è detto, dalla sua vocazione poetica/creativa, dall'inibizione dello sguardo, dalla relazione con la morte e con la musica. Ci asterremo dal seguire questa fenomenologia, limitandoci a indicare come essa si costruisca tutta sulla scorta delle polarità (per semplificare: Apollo/Dioniso) che dominano la figura di Orfeo, che di volta in volta informano le varie dimensioni. Così, ad esempio, la musica nel film è ora *elemento compositivo* del montaggio dell'immagine, ora radicalmente manifestazione della sua *irrealità*.

Problemi non minori, nel discorso cinematografico, ha causato il nucleo più sensibile della storia di Orfeo, e cioè il divieto di rivolgere lo sguardo verso Euridice, e la necessaria infrazione di quel divieto. Se per un verso, infatti, palesemente tale inibizione è funzionale all'effetto poetico, cioè appunto alla messa in opera della costruzione immaginativa, per l'altro però le conseguenze si dispiegano su un ventaglio di possibilità che, per parte sua, l'opera lirica da Monteverdi a Gluck aveva già percorso: dall'Orfeo trionfante di Monteverdi che ascende in cielo con Apollo, rimpiazzando di buon grado la sposa terrena con la gloria poetica («Nel sole e ne le stelle/vagheggerai le sue sembianze belle», promette Apollo), alla conciliazione amorosa immaginata da Gluck: disarmato Orfeo che era deciso a uccidersi per seguire nella morte la sua Euridice, il dio Amore lascia che la donna risorga ancora una volta e si unisca al marito ritornando nel mondo dei vivi.

Godard⁶ ha illustrato quasi suo malgrado questa stessa impasse: nel finale dell'episodio 2° delle *Historie(s) du cinéma*, in una pur complessa struttura

⁵ Cit. in G.M. Lo Duca, M. Bessy, *Lumière l'inventeur*, Prisma, Paris 1948, p. 47.

⁶ Cfr. riassuntivamente <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Orfeo-il-nuovo-storico.html>.

attraversata dal Cesare Pavese di Straub-Huillet (*Dalla nube alla resistenza*, 1978) e dalla lettura dei versi che vagheggiano la morte nel poema baudelairiano sul *Viaggio*, sullo sfondo costituito dall'immagine della barca che trasporta la coppia protagonista della *Fidanzata di Glomdal* leggiamo infatti: «*Il cinema autorizza Orfeo a girarsi verso Euridice senza farla morire*».

Ma questa immagine, questa interpretazione della possibile salvazione della storia e della *storia del cinema* da parte del cinema stesso apparirà presto insufficiente a Godard: «On a donc cru qu'il s'agissait de toucher la monnaie en achetant à crédit cette robe sans couture de la réalité dont rêva André Bazin. Moi aussi j'avais cru un instant que le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice. Je me suis trompé. Orphée devra payer»⁷.

Mi sono sbagliato. Orfeo dovrà pagare. Ed è qui, anzitutto, che la figura di Orfeo diventa pertinente in ordine all'assunzione da parte del cinema delle funzioni immaginative tradizionali della poesia. *Il sangue di un poeta*, appunto. Al di là delle singole – e del resto assai differenziate – pronunce, in poesia è l'immaginazione la funzione antropologica che riconnette alla costruzione artistica l'assenza del sensibile, e guida il raddoppiamento fra l'energia dell'immagine e la sua vivacità icastica (*energeia/enargeia*). In questo senso, con riferimento a questo rovesciamento dell'assenza, continua a risultare illuminante, per una caratterizzazione orfica del cinema, l'osservazione di Giorgio Colli sul mito: «Le apparenze che troviamo narrate da Orfeo non sono pura illusorietà, la creazione di un mondo fittizio contrapposto a uno reale, ma sono un'espressione di quel mondo reale»⁸.

Nella prospettiva di Edgar Morin⁹, per limitarci a un unico esempio, l'orfismo, il tema del doppio e della metamorfosi, e il carattere antropologicamente “primitivo” dello sguardo dello spettatore cinematografico fanno tutt'uno nel *configurare l'assente come presenza vissuta*. Ma qui, evidentemente, il problema non è il morto, ma la configurazione dell'immagine, solo che questo problema – strettamente legato a una poetica della creazione artistica – implica l'indagine sulle forme della deviazione dello sguardo che rendono possibile nel cinema il carattere vissuto dell'immagine stessa. È per questo, piuttosto paradossalmente giusto *in funzione dell'inibizione dello sguardo*, che a Orfeo serve una Euridice.

Euridice segna, nel punto più profondo, il chiasma fra *desiderio* e *ispira-*

⁷ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Avec un S*, in “Le Monde”, 15 dicembre 1994. Cfr. anche <http://www.derives.tv/Histoire-s-du-cinema-Avec-un-s>.

⁸ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, cit., p. 39.

⁹ E. Morin, *Il cinema, o l'uomo immaginario*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1982.

zione di Orfeo: «Euridice è, per lui, l'estremo che l'arte possa raggiungere»¹⁰.

Il cinema è per eccellenza l'arte del *miracolo crudele* (Tarkovskij, *Solaris*) della transizione dei corpi; «la successione presenza/assenza/essenza segna il procedimento cinematografico, dal set al film»¹¹. Orfeo è il maestro della *forza formante* del pensiero che opera questo procedimento, e in questo senso Orfeo è una figura mitica/destinale perché la sua stessa opera implica tanto il divieto di rivolgere lo sguardo a Euridice, quanto la sua trasgressione. Perfettamente estranea alla *pratica* del montaggio, questa è forse l'arte di «drappeggiare la veste senza cuciture della realtà»¹², di cui parlava Bazin. E nessuno, probabilmente, ha descritto il lavoro attoriale corrispondente meglio di come abbia fatto a questo proposito Epstein: «Trasparente come un acquario, l'attore è perfetto se si annulla per lasciar apparire l'incarnazione»¹³.

Chi è però Euridice? Cosa ci dice l'*ampia giustizia* che parla nel suo nome¹⁴? La sua trasparenza perfetta ha appena un'increspatura, decisiva, giusto nel momento in cui il transito si sta compiendo, allorché ella si accosta al tumulto che agita Orfeo: *non ancora troppo avvezza agli affanni che soffrono i viventi*¹⁵. Questa giustizia non ha né un nome proprio, che non sia appunto il nome parlante di Euridice, né in ultima analisi una parola propria, se è vero che proprio il suo trattenersi fa parte del mito ed è ad esso preordinato. Ha però un luogo elettivo, nel cinema: lo specchio è il luogo del passaggio, e il *desiderio* di Orfeo è evidentemente il suo agente. Lo specchio *vincola* l'immagine alla sua presentazione, ma *eccede* le regole di presentazione del desiderio.

¹⁰ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, tr. it., Einaudi, Torino 1975, p. 147; la riflessione di Blanchot prosegue: «[Euridice] costituisce, sotto un nome che la dissimula e sotto un velo che la copre, il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere [...]. Orfeo può tutto, fuorché guardare in faccia questo "punto", fuorché guardare il centro della notte nella notte».

¹¹ A. Cappabianca, *L'immagine estrema. Cinema e pratiche della crudeltà*, Costa & Nolan, Milano 2005, p. 43. Cfr. anche Id., *Per una metafisica dei corpi attoriali*, in "Filmcritica", n. 533 (2003), pp. 95-101.

¹² A. Bazin, *La grande illusion*, in "Cahiers du cinéma", n. 8 (1952).

¹³ J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, tr. it., Fahrenheit 451, Roma 2000, p. 109.

¹⁴ Ad esempio, K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, vol. 1, *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1997.

¹⁵ Si tratta del verso di Ranieri de' Calzabigi dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, citato in apertura; nello stesso senso R.M. Rilke, *Orfeo. Euridice. Ermete*, in Id., *Poesie. 1907-1926*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, p. 113: «Chiusa era in sé. E il suo essere morta/ la riempiva come una pienezza».

Dreyer si è fermato per ben tre volte dinanzi a quello specchio, cercandovi la manifestazione della silenziosa Euridice. C'è una lunga sezione di *Dies Irae* (1943) che inizia nella casa in cui la giovane Anne vive con suo marito, l'anziano arcigno pastore Absalon, e con il figlio di questi, Martin: gli sguardi di Anne e di Martin si incrociano e letteralmente si intessono attorno all'immagine ricamata di una giovane donna, che tiene un bambino per mano e coglie un fiore con l'altra mano. Frattanto Absalon e l'anziana madre gravemente meditano sulla nuova felicità della ragazza. Poi Absalon si allontana per portare l'estrema unzione a un moribondo, e la coppia giovane in un percorso parallelo e rovesciato attraversa una natura piena di amore e di vita, sino a ripercorrere il tragitto in barca della coppia di *La fidanzata di Glomdal*, e ad arrestarsi in un'ansa in cui un grande albero si rispecchia nel fiume.

L'indicibile liberazione dal mito – incontrata e attestata per un attimo in quella duplice figura, in quel duplice *metaforico* specchio, del ricamo e dell'idillio sul fiume – solo un anno dopo apparirà in tutta la sua impossibile distanza in un film meno noto di Dreyer, che rappresenta però una tappa essenziale di questo percorso: la coppia di *Due esseri* (1944) si abbraccia dinanzi a uno specchio, cercando di ravvivare una fiducia e un'intimità ormai spente – eppure l'immagine che rende lo specchio non combacia più con quella dei due personaggi nella stanza; le braccia di lei piegate e raccolte ad accogliere l'abbraccio del marito nell'immagine allo specchio restano invece distese lungo il corpo, già distanti, nella scena reale¹⁶.

Amor omnia; le parole con cui Gertrud annuncia la scritta che verrà posta sulla lapide che ella (*Gertrud*, 1964) destina a se stessa sono l'unico luogo possibile da cui partire per l'interpretazione dell'ultimo capolavoro di Dreyer, e non è fra i meriti secondari di Godard quello di avere individuato *nella voce* degli ultimi quartetti di Beethoven il solo possibile omologo della bellezza e della follia di questo film.

L'epifania di Gertrud-Euridice viene annunciata con tutta la solennità del caso da un Orfeo che alla verità della propria ispirazione, da giovane, non ha esitato a sacrificare la propria vita con Gertrud: il poeta Gabriel Lidman, giunto a casa di Gertrud per prenderne definitivamente congedo, attende nel salotto di casa l'arrivo di lei, si accosta a un grande specchio verticale, e accende le due candele poste a sinistra e a destra di esso. Allora Euridice può comparire, ed egli parla a lungo con l'immagine di lei, che lo spettatore vede solo riflessa nello specchio, mentre subito Orfeo si volge

¹⁶ Cfr. l'ottima analisi di A. Bernardi, *Carl Theodor Dreyer. Il Verbo, la legge, la libertà*, Le Mani, Genova 2003, pp. 155-160.

verso Gertrud nella stanza, per apprendere di averla definitivamente perduta: «Sono venuto a salutarti, partirò domani». L'ultimo tentativo di Lidman di trattenerla presso di sé ha il sapore di un rimpianto sincero quanto ormai vuoto; lui le parla senza più guardarla: «Andiamo via insieme, viviamo insieme [...]. La nostalgia che sentivo per il mio paese eri tu».

Lei si alza, gli prende il volto fra le mani con tutta la delicatezza del mondo, rivolge a sé gli occhi di lui, e gli dice: «Come puoi credere davvero che sia possibile far rivivere tutto quello che da tanti anni è morto, finito?»

Mi sono sbagliato. Orfeo dovrà pagare.

A quest'altezza però, il cinema è l'arte di Euridice.

The Art of Orpheus, the Art of Eurydice. The myth of Orpheus re-lives at the cinema in many ways: firstly, as the story of Orpheus and Eurydice recounted on numerous occasions; secondly – and no less importantly – as the poetic function, represented by Orpheus, of moving from literature to cinema (which carries with itself figures and problems linked to creative inspiration). But cinema is also the art of Eurydice, as it recognizes to Eurydice an unprecedented mythological presence, capable of subverting the order of the mythical tale.

• juste une
image,

GIANNI AMELIO

Qualunque storia, in senso puramente tecnico, di finali ne può avere quanti se ne vuole; ma tra i tanti possibili ce n'è solo uno che svela perché raccontiamo quella storia invece di un'altra. Quel finale non si limita a concludere il racconto seguendo un bisogno narrativo, ma dice qual è il nostro atteggiamento morale. È il finale che fa nascere, nella mente dello spettatore, un nuovo film

From a purely technical perspective, whichever plot can have many possible endings; however, among the many, only one reveals the reason why we are telling this particular story instead of another one. Such ending does not simply bring the plot to a conclusion for narrative purposes; it also shows our moral perspective on the entire story. That is the ending that makes a new film come to life in the mind of the spectator



Ladri di biciclette (Bicycle Thieves, 1948) di Vittorio De Sica

MARCO BELLOCCHIO

Non è l'immagine, ma un'immagine, profonda, che continua ad emozionarmi: cercare nell'acqua, un'acqua non perfettamente limpida di un fiume che infinitamente scorre, mi dice che le immagini sono scoperte, le immagini sono invenzioni. E la penombra è la luce ideale

It is not the image, but one deep image that still moves me: looking through the water, a kind of murky water of an endlessly flowing river, tells me that images are founded, that they are inventions. And half-light is the ideal light



L'Atalante (1934) di Jean Vigo

BERNARDO BERTOLUCCI

Il cinema è fermare il tempo

Cinema is framing time

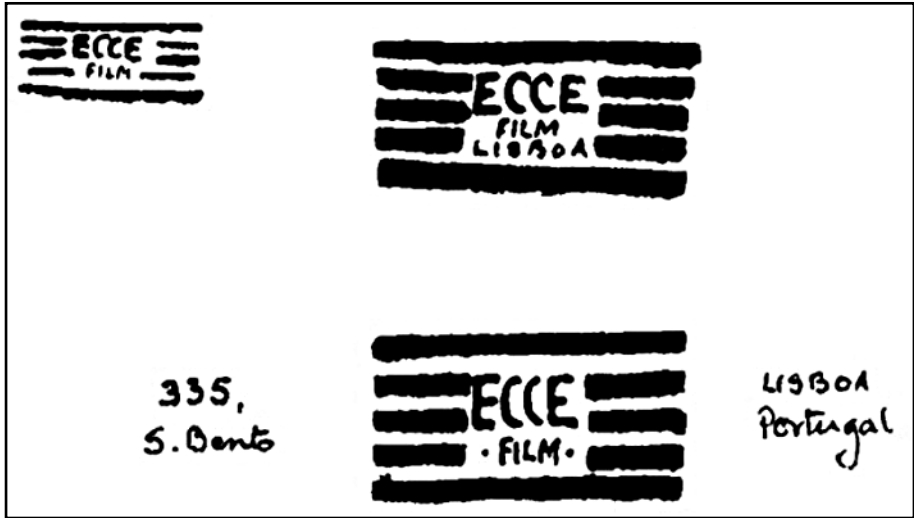


Il piacere (Le Plaisir, 1952) di Max Ophüls

JULIO BRESSANE

Il cinema è la musica della luce. Il film è un fotogramma trasparente, bianco, in cui l'ombra è ciò che organizza l'immagine. L'ombra è quindi la musica

Cinema is the music of light. The film is a transparent, white frame, in which the shadow is what creates the image. The shadow is hence the music



Ecce Film di Fernando Pessoa

PEDRO COSTA

Ogni volta che vedo un film io muoio mille volte. Non si muore più al cinema come si moriva prima. Quando andavo al cinema da bambino si moriva. Mi manca il fatto che non ci sia più la morte al cinema. Mia madre è morta. Buster Keaton è morto. Charlie Chaplin è morto

Every time I see a film I die a thousand times. Nowadays, you don't die at the cinema as it happened before. One used to die when I went to the cinema as a child. I miss the fact that death doesn't belong to cinema anymore. My mother is dead, Buster Keaton is dead. Charlie Chaplin is dead



Luci della città (City Lights, 1931) di Charlie Chaplin

ATOM EGOYAN

Il cinema inizia con un volto che guarda uno schermo

Cinema begins with a face watching a screen



Questa è la mia vita (Vivre sa vie, 1962) di Jean-Luc Godard

VICTOR ERICE

È come se i film guardassero noi, non noi i film. Il carattere originario del cinema è proprio questa inversione

It is as if films saw us, rather than us seeing them. The original character of cinema lies in this inversion



Nanuk l'eschimese (Nanook of the North, 1922) di Robert Flaherty

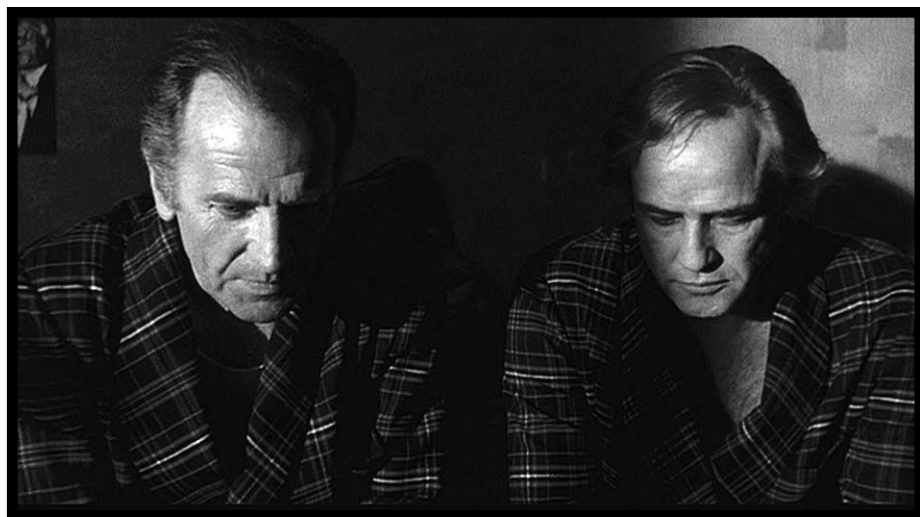


Giglio infranto (Broken Blossoms, 1919) di David W. Griffith

ABEL FERRARA

“Io è un altro”, Rimbaud

“I is another”, Rimbaud



Ultimo tango a Parigi (Last Tango in Paris, 1972) di Bernardo Bertolucci

ALEXEY GERMAN Jr.

Il cinema è un'immagine poetica moltiplicata dalla verità. È un paradosso che sta diventando realtà

Cinema is a poetic image multiplied by the truth. It is a paradox which is becoming a reality



La dolce vita (1960) di Federico Fellini

YERVANT GIANIKIAN & ANGELA RICCI LUCCHI

Senza parola. Sublime momento, vertice etico ed estetico, è l'ultima inquadratura di *Au hazard Balthazar* (Bresson).

Questo è cinema e molto molto di più. E il mulo che crepa di fatica sulle nevi dell'Adamello della prima Guerra Mondiale, di Luca Comerio?

It makes me speechless. A sublime moment. A peak, both ethically and aesthetically, is the last shot from Au hazard Balthazar (Bresson).

This is cinema and much more. And what about the mule dying exhausted on Adamello's snowy slopes during the First World War, by Luca Comerio?



Au hazard Balthazar (1966) di Robert Bresson

AMOS GITAI

Il potere del cinema è sempre un potere simbolico. I film più importanti sono quelli ancora da fare

The power of cinema is always a symbolic one. The most important films are those yet to be made



Tzili (un film a venire/a coming film) di Amos Gitai

WERNER HERZOG

Movimento, ombra, musica: la quintessenza del cinema

Movement, shadow, music: the quintessence of cinema



Follie d'inverno (Swing Time, 1936) di George Stevens

OTAR IOSELIANI

Il cinema sta scomparendo, siamo gli ultimi dei Mohicani

Cinema is disappearing, we are the last remaining Mohicans



L'Atalante (1934) di Jean Vigo

ERMANNNO OLMI

Il cinema è trovare qualcosa che corrisponda al proprio sguardo

Cinema is finding something that corresponds to your gaze



Paisà (1946) di Roberto Rossellini

FRANCO MARESCO

Fumata nera

Black smoke



L'uomo che uccise Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) di John Ford

MARIO MARTONE

Mi viene in mente la sequenza che apre *La luna* di Bertolucci: la madre porta in bicicletta il figlio piccolissimo, dietro il volto di lei appare la luna. Dietro ogni cosa che vediamo ce n'è un'altra nascosta alla nostra consapevolezza, il cinema a volte ha il potere di farle apparire insieme

One of the opening sequence of Bertolucci's La luna comes to my mind: a mother rides a bike with her little son, while beyond her is the moon. Beyond everything we see there is something hidden to our consciousness. Sometimes cinema has the power to show them both together



La luna (Luna, 1979) di Bernardo Bertolucci

AMIR NADERI

Tutto quello che so sul cinema è dovuto all'esperienza. Ho imparato tutto in strada, anche l'arte. Per raccontare utilizzo molto i silenzi e i movimenti. Ho imparato da Kurosawa, da Mizoguchi, da Ozu. Dal primo ho imparato il movimento, il montaggio e l'uso dell'obiettivo a focale lunga; dal secondo il silenzio; dal terzo i movimenti della macchina da presa. Mizoguchi è il migliore nel rappresentare personaggi femminili; nessuno porta le donne sullo schermo come lui. Anche Ophüls ed Antonioni, tutti hanno appreso da lui...

Everything I know about cinema is due to experience. I have learned everything on the street, even art. In order to tell something I use silences and movements a lot. I learned it from Kurosawa, Mizoguchi and Ozu. From the first I learned the movement, the editing and how to make use of the long focal lens; from the second the silence; from the third the movements of the camera. Mizoguchi is the best director of female characters; nobody has his ability to show women on the screen. Even Ophüls and Antonioni, they all learned from him...



I racconti della luna pallida d'agosto (Ugetsu, 1953) di Kenji Mizoguchi

EDGAR REITZ

Mio padre era un orologiaio. Forse è per questo che già quando avevo sette anni pensavo spesso al tempo. Quando ero felice sentivo di fuggire dal tempo, provando a me stesso che la felicità fosse un'illusione. Ero triste quando capivo che ogni cosa noi tocchiamo, vediamo, amiamo e desideriamo, viene riassorbita dalle pieghe del tempo. Ho capito che la vita è un addio continuo, come una morte rateizzata nel tempo. Solo il cinema mi confortava, perché capivo che era uno strumento magico che poteva fermare il tempo. Il cinema compie un miracolo: può rendere immortale ogni età della vita. Pertanto tutti i miti del cinema sono legati all'eterna giovinezza e all'immortalità dei secondi.

Nel film di Ermanno Olmi *L'albero degli zoccoli* c'è una scena nella quale un piccolo ragazzo è in piedi nel cortile della fattoria. Ha un cappello a maglia, è perso nei suoi pensieri, solitario, mentre persone adulte si muovono intorno a lui. Nei miei ricordi questa è una delle immagini più care, così come il film di Ermanno Olmi il mio preferito per lungo tempo

My father was a watchmaker. Maybe this is why I've started thinking about time since I was seven. Whenever I was happy I felt that I was running out of time, as if to prove to me that all happiness was illusion. I was sad when I realized that everything we touch, we see, what we love and desire, disappears in the folds of time. I realized that life is a long and continuous farewell, a death divided into instalments. Cinema alone could comfort me, as it was a magical tool that could save time. The art of cinema accomplishes a miracle: it can make immortal every moment of life. Indeed, all myths of cinema are linked with eternal youth and the immortality of seconds.

In Ermanno Olmi's The Tree of Wooden Clogs there's a scene in which a young boy stands with a knit hat in the yard of the farm. He is absent, lonely, lost in his thoughts, while adult people move around him. That has been the favourite image of mine for a long time, and Ermanno Olmi's my favourite film for many years



L'albero degli zoccoli (The Tree of Wooden Clogs, 1978) di Ermanno Olmi

VOLKER SCHLOENDORFF

È statico, ma c'è movimento; il tempo è sospeso tra l'ascesa e la caduta di un dondolio, di un lampo di rimpianti, quello del passato e quello di lasciare il presente. Lui sa che deve andare, lasciare andare tutto questo: la miseria e la bellezza

It's static, yet there is movement; time is suspended between the rise and fall of a swing, a flash of regrets, that of the past and of leaving the present. He knows he has to go, to let go of all this: the miserable and the beautiful



Vivere (Ikiru, 1952) di Akira Kurosawa

JEAN-MARIE STRAUB

Perché

Just because



X perce que.
Jean-Marie Straub

Il monello (The Kid, 1921) di Charlie Chaplin

TSUKAMOTO SHIN'YA

Quando ero bambino facevo sogni pieni di mostri, che mi inseguivano. Poi vidi un film dove un ragazzo fumando una sigaretta, si allacciava i pattini e poi, pattinando e imbracciando uno scopettino, puliva il pavimento. Fu allora che per la prima volta al cinema mi sentii batter il cuore

When I was a child I used to dream of monsters chasing me. Then I saw a film where a boy, while smoking a cigarette, put on the roller skates and cleaned the floor with a mop. That was the first time I felt emotional at the cinema



Seishun no Satetsu (Failed Youth, 1974) di Tatsumi Kumashiro

PAUL VECCHIALI

Una strada in Toscana. Due uomini. Due fratelli. Violenza dell'incapacità di riconoscere la tenerezza, da un lato. Dall'altro, ostinazione passiva, emozione repressa. Un piano sequenza. Quel che si prova in questo caso è più forte di quel che si pensa

A road in Tuscany. Two men. Two brothers. On the one hand, the violence of not appreciating tenderness. On the other, the passive obduracy, the repressed emotion. One long take. In this case what you feel is stronger than what you think



Cronaca familiare (Family Diary, 1962) di Valerio Zurlini

Indici dei numeri precedenti/Table of Contents of Previous Issues

N. 0 BIOS/BIOS

Incidenze

“Aprire un orizzonte su ciò che è negato”. Conversazione con Roberto Esposito/ ‘Opening an Horizon on What is Denied’. A Conversation with Roberto Esposito

a cura di/edited by Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Bruno Roberti

Focus

Estetica, tecnica e biopolitica/Aesthetics, Technique and Biopolitics

Pietro Montani

Dal panopticon al campo/From the Panopticon to the Screen

Alessia Cervini

Estetica della folla e dispositivo cinematografico/Aesthetics of the Mass and the Cinematic Device

Vincenzo Cuomo

Immagini immunitarie. Il cinema come sistema biopolitico/Immune Images. Cinema as a Bipolitical System

Marcello Walter Bruno

L’immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelesjan/The Impersonal Image: Bartleby, Godard, Pelesjan

Daniele Dottorini

La mano vivente/The Living Hand

Bruno Roberti

Il pensiero corporante: Klossowski e la semiotica impulsionale/The Embodying Thought: Klossowski and the Impulsional Semiotics

Francesco Garritano

La vita come divenire innocente: Nietzsche, Deleuze, Welles/Life as an Innocent Becoming: Nietzsche, Deleuze, Welles

Daniela Angelucci

L’energetica della forma/The Energetics of the Form

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

La vita nuda: note a margine di Shoah di Lanzmann/Naked Life: Notes on Lanzmann’s Shoah

Ivelise Perniola

Le improprietà dello sguardo o i limiti dell’identificazione. Note su M. Klein di Losey/The Impropriety of the Gaze or the Limits of Identification. Notes on Losey’s M. Klein

Andrea Minuz

La piccola cosa accanto. Il cinema sconfinato di Chantal Akerman/The Small Thing Nearby. The Unlimited Cinema of Chantal Akerman

Daniela Turco

Il Sole. Del corpo e dell’evoluzione delle specie/The Sun. About the Body and the Evolution of the Species

Simona Previti

La nuda vita e la vita in mutande. Su Ciprì e Maresco/Naked Life and Life in Pants. On Ciprì and Maresco

Emiliano Morreale

Modi della vita: su una tendenza del recente cinema asiatico/Ways of Life: On a Recent Tendency in Asian Cinema

Antonella Moscati

B(asic) I(nput)-O(utput) S(ystem)/B(asic) I(nput)-O(utput) S(ystem)

Vincenza Costantino

24. Un tentativo di «anamorfosi ideologica»/24. An Attempt of «Ideologic Anamorfosis»

Giacomo Daniele Fragapane

N. 1 MONDO/WORLD

Incidenze

“Forse perché il cinema è esso stesso contemporaneità?” . Conversazione con Jean-Luc Nancy/“Maybe Because Cinema Is in Itself Contemporary?”. A Conversation with Jean-Luc Nancy

a cura di/edited by Bruno Roberti

Focus

L'alba di un mondo/The Dawn of a World

Roberto De Gaetano

“Il mondo nel colorito di un temperamento”. Cinema ed estetica delle atmosfere/“The World in the Glow of a Temperament”. Cinema and the Aesthetics of Atmospheres

Antonio Somaini

Mondovisione/Worldwide Broadcast

Marcello Walter Bruno

Televisione e mondo: la prova del reale/Television and World: the Proof of the Real

Vincenzo Cuomo

Mondi narrativi, finzionali e reali/Narrative, Fictional and Real Worlds

Maurizio Gagliano

La gamba mancante del capitano Achab. Il mondo tra scrittura e immagine/The Missing Leg of Captain Achab. The World Between the Writing and the Image

Alessandro Canadè

Spostamenti: il cinema come opera-mondo/Moves: Cinema as Opera-World

Daniele Dottorini

L'immondo/ The Filthy Space

Bruno Roberti

Cinemondo. Identità cinematografica e “vera” diversità/Cineworld. Cinematic Identity and ‘True’ Diversity

Massimo Donà

Rifrazioni

Tardo stile: Godard e Beethoven/Late Style: Godard and Beethoven

Salvatore Tedesco

Fenomenologia del limite. Sul cinema di Herzog/Phenomenology of the Limit. On Herzog's Cinema

Alessia Cervini

Il mondo come visione. Note a margine de *La tigre e la neve* di Benigni/*The World as Vision: Notes on Benigni's The Tiger and the Snow*

Massimo Iiritano

Mondo virtuale di Egoyan o della vertigine del Reale/*On Egoyan's Virtual World or the Virginity of the Real*

Vincenza Costantino

Apocalisse e riscatto. Wenders con De Martino/*Apocalypse and Redemption: Wenders and De Martino*

Antonio Russo

La colonna sonora della fine del mondo/*The Soundtrack of the End of the World*

Marianna Curia

Elephant* o la dispersione dell'evento/*Elephant or the Dispersion of the Event

Clemens-Carl Härle

N. 2 ARCHIVIO/ARCHIVE

Incidenze

Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricchi Lucchi/*Redeeming Archives. A Conversation (Which Starts From a Fragment) with Yervant Gianikian and Angela Ricchi Lucchi*

a cura di/edited by Daniele Dottorini

Focus

Lo spettatore-archivio. Cinema, memoria, modernità/*The Archive-Spectator. Cinema, Memory, Modernity*

Ruggero Eugeni

Mnemocine. L'archiviazione hollywoodiana del maccartismo/*Mnemocine. The Hollywoodian Archiving of Mccarthyism*

Marcello Walter Bruno

Il deposito dei simulacri/*The Deposit of Simulacrum*

Bruno Roberti

Nachleben. L'archivio dei gesti/*Nachleben. The Archive of Gestures*

Daniele Dottorini

Arca russa. L'archivio di Esfir' Šub/*Russian Ark. Esfir' Šub's Archive*

Dunja Dogo e Giulio Bursi

Un'immagine della storia/*An Image of History*

Alessia Cervini

Scrivere sull'acqua. L'archivio elettronico dei morti della Senna/*Writing on Water. The Electronic Archive of the Deads of the Sein*

Vincenza Costantino

L'inarchiviabile/*The Unfileable*

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

L'archivio degli assenti/*The Archive of the Absents*

Alessandro Cappabianca

Amnesie chimiche/*Chemical Amnesia*

Rinaldo Censi

Per la fine di ogni archivio: *Fahrenheit 451*/Towards the End of Every Archive: *Fahrenheit 451*

Massimo Iiritano

La registrazione del senso: *La conversazione* di Coppola/*The Recording of the Sense: Coppola's The Conversation*

Marianna Curia

***Zelig*: manipolazione d'archivio/*Zelig*: Archive Manipulation**

Antonio Russo

L'archivio e il frammento/*The Archive and the Fragment*

Augusto Sainati

Immagine, memoria e identità. Note intorno a *Mnemosyne* di Warburg e a *Olympia* di Riefenstahl/*Image, Memory and Identity. Notes on Warburg's Mnemosyne and Riefenstahl's Olympia*

Manuela Pallotto

N. 3 TRASPARENZA/TRANSPARENCY

Incidenze

La trasparenza che nasconde. Conversazione con Jean-Louis Comolli/*The Hiding Transparency. A Conversation with Jean-Louis Comolli*

a cura di/edited by Bruno Roberti

Focus

Trasparenza e *dumbing down*/Transparency and *dumbing down*

Mario Perniola

Cinema e vetro/*Cinema and Glass*

Marcello Walter Bruno

***Glass House*. Trasparenza e opacità del cinema/*Glass House*. Transparency and Opacity of Cinema**

Daniele Dottorini

E se l'operaio ritrovasse la sua bicicletta?/*What If the Worker Found His Bicycle Back?*

Daniela Angelucci

I limiti della trasparenza del medium/*The Limits of the Medium Transparency*

Vincenzo Cuomo

In ascolto: potere, verità e privacy/*On Hearing: Power, Truth and Privacy*

Diego Mondella

Le trasparenze impossibili, tra utopia e realtà/*The Impossible Transparencies, Between Utopia and Reality*

Massimo Iiritano

Come un vetro con obblighi di trasparenza/*As a Glass Without Having to Be Transparent*

Simona Previti

Lo spettacolo della trasparenza/*The spectacle of Transparency*

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

***Sans soleil*. Su un'immagine e sul suo avvenire/*Sans soleil*. On One Image and Its Future**

Luca Venzi

Ineluttabile modalità del visibile: 10 Skies di Benning/Inescapable Mode of the Visible: Benning's 10 Skies

Rinaldo Censi

La strada maestra: Fellini e il cristallo sonoro/The Main Road: Fellini and the Sound Crystal

Marianna Curia

Identificazione di una donna: lo sguardo oltre/Identification of a Woman: The Gaze Beyond

Monica Trecca

Math-trix/ Math-trix

Federico Giordano

Il cinema accecato dal video. Il gigante di Klier/Cinema Blinded by the Video: Kier's Der Riese

Vincenza Costantino e Alessandro Comità

Dogville: e infine fu la luce/Dogville: And Then the Light Came

Alessia Cervini

N. 4 ESPERIENZA/EXPERIENCE

Incidenze

Il ritmo dell'esperienza. Conversazione con Paolo Jedlowski/The Rhythm of Experience. A Conversation with Paolo Jedlowski

a cura di/edited by Roberto De Gaetano

Focus

L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema/The Filmic Experience and Cinema's Re-location

Francesco Casetti

Eterotologia dell'esperienza filmica "virtuale"/Eterotology of the 'Virtual' Filmic Experience

Adriano D'Aloia

Il film come film e l'esperienza estetica/Film as Film and the Aesthetic Experience

Annette Kuhn

Fatto e disfatto/Done and Undone

Bruno Roberti

Effetto Bertolucci. L'esperienza dell'inconscio/Bertolucci's Effect: The Experience of the Unconscious

Lucilla Albano

Fare esperienza del Reale: il cinema di Lynch/Making Experience of the Real: Lynch's Cinema

Andrea Bellavita

Condizioni per un'esperienza possibile: il caso della visione/Conditions for a Possible Experience: The Case of the Vision

Francesco Ferretti

L'esperienza dell'esperienza/The Experience of the Experience

Peppino Ortoleva

Estetica, antropologia filosofica e cinema/Aesthetics, Philosophic Anthropology and Cinema

Salvatore Tedesco

L'inesperienza del cinema/The Inexperience of Cinema

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

La passante di Godard, e l'esperienza della *vie toute seule*/Godard's Pedestrian and the Experience of the *vie toute seule*

Luca Venzi

Il volto che gioca. *Ten minutes older* di Frank/The Playing Face. Frank's *Ten minutes older*

Alessia Cervini

***Heimat*: memoria orale, romanzo di formazione, testimonianza/*Heimat*: Oral Memory, *Bildungsroman*, Testimony**

Alessio Scarlato

***Un'ora sola ti vorrei*: la ricomposizione del volto materno/*Un'ora sola ti vorrei*: The Ricomposition of the Mother Face**

Alice Cati

L'esperienza politica: *Signorina Fiat*/The Political Experience: *Signorina Fiat*

Andrea Inzerillo

***Beowulf*. Archeologia del futuro/*Beowulf*. Archeology of the Future**

Marco Grosoli

Escatologia dell'elettricità: *Un'altra giovinezza* di Coppola/*Eschatology of Electricity: Coppola's Youth Without Youth*

Antonio Russo

N. 5 LIMITE/LIMIT

Incidenze

Il limite come intervallo. Conversazione con Julio Bressane/*The Limit as a Pause. A Conversation with Julio Bressane*

a cura di/edited by Bruno Roberti e Alessandro Canadè

Focus

Tre idee di limite, tre stati del cinema/*Three Ideas of the Limit, Three States of Cinema*

Roberto De Gaetano

Il limite del visibile/*The Limit of the Visible*

Alessandro Cappabianca

Il parergon ci toglie d'imbarazzo/*The Parergon Leaves Embarrassment Aside*

Silvia Vizzardelli

Il limite come soglia tra umano e non-umano/*The Limit as a Threshold Between Human and Non-human*

Paolo Virno

Vorrei essere lì. Sulla soglia di alcuni mondi/*I Would Like to Be There. On the Threshold of Some Worlds*

Carmelo Marabello

Eros e pathos dell'illimitato. Da Ejzenštejn a Bressane/*Eros and Pathos of the Unlimited. From Eisenstein to Bressane*

Bruno Roberti

Il cielo tra limite e confine/*The Sky Between the Limit and the Border*

Daniele Dottorini

Limiti dell'autobiografia/The Limit of Autobiography

Rinaldo Censi

L'illimitata visione/The Unlimited Vision

Vincenza Costantino

Sui limiti del linguaggio audiovisivo/On the Limits of Audiovisual Language

Marcello Walter Bruno

Rifrazioni

Il limite, l'animalità, il dionisiaco: sull'Imbalsamatore di Garrone/The Limit, Animality, Dionysian: on Garrone's Imbalsamatore

Massimo Fusillo

Il tropicalismo del limite in Peixoto/The Tropicality of the Limit in Peixoto

Simona Previti

Una visione del sadismo: The most dangerous game di Schoedsack e Pichel/A Vision of Sadism: Schoedsack and Pichel's The most dangerous game

Daniela Angelucci

La reversibilità del limite: Il cielo sopra Berlino/The Reversibility of the Limit: Wings of Desire

Ada Biafore

Sulla linea del nemico: Tetsuo di Shina Tsukamoto/On the Line of the Enemy: Shina Tsukamoto's Tetsuo

Alessia Cervini

C'è dell'io in questo mondo? Su Osmose di Charlotte Davies/Is There an I in This World? On Charlotte Davies' Osmose

Vincenzo Cuomo

Un confine di specchi. Ai margini della politica/A Border of Mirrors. At the Edges of Politics

Andrea Inzerillo

Still Life, la vena del dragone/Still Life, the Vein of the Dragon

Lucie Garçon

Odessa: il gesto oltre la soglia/Odessa, the Gesture Beyond the Threshold

Luca Venzi

Fade in/fade out: due opere di Bill Viola e Tsai Ming-liang/Fade in/fade out: Two Works by Bill Viola and Tsai Ming-liang

Erik Bordeleau

Immaginare i limiti dello sguardo: Confini d'Europa di Corso Salani/Imagining the Limits of the Gaze: Corso Salani's Confini d'Europa

Grazia Paganelli

Hybris tra armonia e frantumazione: Onora il padre e la madre/Hybris Between Harmony and Chipping: Before the Devil Knows You're Dead

Andrea Fioravanti

Il limite del limite. Intorno a The Truman Show/The Limit of the Limit: Around The Truman Show

Felice Cimatti

N. 6 NATURA/NATURE

Incidenze

Essere esposti alla natura. Conversazione con Werner Herzog/Being Exposed to Nature. A Conversation with Werner Herzog

a cura di/edited by Daniele Dottorini

Focus

Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?/Geofilmics, i.e.: What Can Cinema Do for the Landscape?

Paolo D'Angelo

La natura al bivio. Empatia e astrazione/Nature at the Juncture: Empathy and Abstraction

Andrea Pinotti

Della natura, dell'arte o della metamorfosi/On Nature, Art and Metamorphosis

Alessia Cervini

Fotogenia della natura/Photogeny of Nature

Marcello Walter Bruno

Alla luce della natura, nella luce del naturale/In Light of Nature, in Natural Light

Carmelo Marabello

Basta un paesaggio/A Landscape is Enough

Rosamaria Salvatore

La natura animata/The Animated Nature

Daniele Dottorini

Storia naturale dell'immagine/Natural History of the Image

Salvatore Tedesco

Della natura delle cose virtuali/On the Nature of Virtual Things

Roberto Diodato

Rifrazioni

Poesia e conoscenza nell'opera di Piavoli/Poetry and Knowledge in Piavoli's Work

Sandro Bernardi

Urla in favore della lontananza. Su *Lontano da Dio e dagli uomini* di Bartas/Screams in Favour of Distance: On Bartas' *Few of Us*

Luigi Porto

Gli alberi, l'acqua e gli uomini. Su *Lettre à Freddy Buache* di Godard/The Trees, Water and Men. On Godard's *A Letter to Freddy Buache*

Luca Venzi

***Dolls* di Kitano. Doppia natura del paesaggio/Kitano's *Dolls*. Double Nature of the Landscape**

Marianna Curia

Il buio fuori. *Il tempo dei lupi* di Haneke. The Darkness Outside/Haneke's *Time of the Wolf*

Clio Nicastro

La natura non esiste? Il nuovo vecchio mondo di Malick/Does Nature Exist? Malick's *New Old World*

Alessandro Poli

Sul senso delle cose. *La natura into the wild*/On the Meaning of Things. *Nature Into the Wild*

Simona Busni

E venne il giorno: il delitto perfetto di Natura/The Happening: Nature's Perfect Murder

Antonio Russo

Il suono della natura: Fata Morgana di Herzog/The Sound of Nature: Herzog's Fata Morgana

Carlo Serra

N. 7 DESIDERIO/DESIRE

Incidenze

Lo spazio curvo del desiderio. Conversazione con Slavoj Žižek/The Curved Space of Desire. A Conversation with Slavoj Žižek

a cura di/edited by Alessia Cervini, Daniele Dottorini, Bruno Roberti

Focus

Il desiderio preso per la coda/Desire Caught From the Back

Alessandro Cappabianca

Desiderio mimetico e conflitto interculturale/Mimetic Desire and Intercultural Conflict

Margherita Ganeri

Lo spettatore rifacente/The Redoing Spectator

Marco Senaldi

Smontare e rimontare il desiderio/Unbuilding and Re-building Desire

Marco Dotti

Il de-siderato/The De-sired

Bruno Roberti

Eros e narcisismo impossibile/Eros and Impossible Narcissism

Veronica Zucchi

La piccola morte a lavoro: la scrittura audiovisiva pornografica/The Small Death at Work: The Pornographic Audiovisual Writing

Bruno Di Marino

Hitch** o l'orrore del desiderio/Hitch**** or the Horror of Desire**

Marcello Walter Bruno

Sul concatenamento del cinema/On the Concatenation of Cinema

Daniele Dottorini

La forma impudica dell'essere/The Immodest Form of the Being

Salvatore Tedesco

Dispositivi, concatenamenti, incontri/Devices, Concatenations, Meetings

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

Il desiderio in the cut/Desire In the Cut

Chiara Mangiarotti

Figure del desiderio. I racconti della luna pallida d'agosto di Mizoguchi/ Figures of Desire. Mizoguchi's Ugetsu

Alessia Cervini

Monica di Bergman. Il potere demoniaco del desiderio/Bergman's Summer with Monika. The Demoniac Power of Desire

Massimo Iiritano

Il desiderio di distruzione e il “temperamento” del cinema. Sulle *Armonie* di Béla Tarr/*The Desire of Destruction and Cinema’s ‘Temper’*. On Béla Tarr’s *Werckmeister Harmonies*

Paolo Godani

Del guardare e dell’esser guardati. *Auto Focus* di Schrader/*On Seeing and Being Seen. Schrader’s Auto Focus*

Alessandro Canadè

Lo sguardo e il corpo, la puttana e il padre: *La samaritana*/*The Gaze and the Body, the Whore and the Father: Samaritan Girl*

Andrea Bellavita

Innocenza e ambiguità in *Palindromi* di Solondz/*Innocence and Amiguity in Solondz’s Palindromes*

Diego Mondella

La grazia nell’inerte. *Primo amore* di Garrone/*The Grace of the Inactive. Garrone’s Primo amore*

Antonietta Petrelli

Masochismo e desiderio in Frank Miller/*Masochism and Desire in Frank Miller*

Ofelia Catanea

“Le rouge et le blanc”: L’innocenza del peccato di Chabrol/“Le rouge et le blanc”: Chabrol’s *Innocence and Sin*

Simona Busni

In Treatment: psicanalisi e serialità*/*In Treatment: Psychoanalysis and Seriality

Francesco Frisari

“Chiudere gli occhi nel terribile frastuono del nulla”: *Les amants réguliers*/“Closing the Eyes Within the Terrible Noise of Nothingness”

Rosamaria Salvatore

N. 8 VISUALE/VISUAL

Incidenze

Temporalità e memoria del visuale. Conversazione con Georges Didi-Huberman/*Temporality and Visual Memory. A Conversation with Georges Didi-Huberman*

a cura di/edited by Alessia Cervini e Bruno Roberti

Focus

Riflessioni a partire da un taglio. Fotografia, allocronia, anacronismo/*Thoughts Starting From a Cut. Photography, Allochroony, Anachronism*

Francesco Faeta

Il culto delle immagini. Baudelaire verso il cinema/*The Cult of Images. Baudelaire Towards Cinema*

Vincenzo Trione

Dream Factory Communism: il Realismo Socialista come cultura visuale/*Dream Factory Communism: Socialist Realism as a Visual Culture*

Antonio Somaini

Visual effects/*Visual effects*

Marcello Walter Bruno

Visuale e defigurazione/*Visual and Defiguration*

Bruno Roberti

Quel che resta del cinema. Il paradosso visuale della sperimentazione/*What Remains of*

Cinema. The Visual Paradox of Sperimentation

Bruno Di Marino

Occhi di calcio (e di cinema)/Eyes of Football (and Cinema)

Daniele Dottorini

Figura o immagine? Il soggetto prende posizione/Figure or Image? The Subject Takes Position

Alessia Tomaino

Il visibile e il visuale/The Visible and the Visual

Paolo Godani

Appunti presi in fondo alle immagini (di finestre, di vento e di qualcos'altro)/Notes Taken at the Bottom of Images (on Windows, Wind and Something Else)

Luca Venzi

Il titolo come sintesi visuale: i Bass per Scorsese/The Title as a Visual Synthesis: The Bass for Scorsese

Daniela Angelucci

L'immagine giocata. Il dibattito sul videogame e la questione del visuale/The Played Image. The Debate on Videogame and the Question of the Visual

Ruggero Eugeni

Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica/Back To Homeland. The Cinematic Theatre in a Post-mediatic era

Francesco Casetti

Rifrazioni

Cosa vediamo quando vediamo un video di Bill Viola/What We See When We See a Video by Bill Viola

Antonio Costa

La camera oscura: dal caso Moro ad Abu Ghraib/The Camera Obscura: From the *Affaire Moro* to Abu Ghraib

Alessia Cervini

Edward Weston: la forma fotografica del visibile/Edward Weston: The Photographic Form of the Visible

Emanuele Crescimanno

L'invisibilità del visibile. *Me/We, Okay* di Ahtila/The Invisibility of the Visible, Ahtila's *Me/We, Okay*

Antonietta Petrelli

***Naqoyqatsi*: mito e fusione testurale nell'immagine sonora/*Naqoyqatsi*: The Myth and Testural Function of the Sound Image**

Carlo Serra

Inoculati/Inoculated

Lorenzo Esposito

"Fiat veritas, et pereat mundus". A proposito di *Redacted* di De Palma/'Fiat veritas, et pereat mundus'. On Brian De Palma's *Redacted*

Dario Cecchi

Su un ricordo allucinatorio in *Valzer* con Bashir/On a Hallucinatory Memory in *Valzer* with Bashir

Antonio Russo

Il gigolò allo specchio: *The Walker* di Schrader/The Gigolo in the Mirror: Schrader's *The Walker*

Marco Grosoli

Della vita e della morte: Palermo Shooting/On Life and Death: Palermo Shooting

Alessandro Canadè

Per una genetica dell'immagine cinematografica. A partire da Chromosomes di Cronenberg/Towards a Genetics of the Cinematic Image. Starting from Cronenberg's Chromosomes

Andrea Inzerillo

Ciò che precede l'inizio. Pechino 2008/What Lies Before the Beginning. Beijing 2008

Giorgio Lo Feudo

Chiudere l'orizzonte del possibile: Cremaster di Barney/Closing the Horizon of the Possible: Barney's Cremaster

Angela Mengoni

N. 9 DISACCORDO/DISAGREEMENT

Incidenze

Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière/Reasons for Disagreement. A Conversation with Jacques Rancière

a cura di/edited by Roberto De Gaetano

Focus

Il (fuori) luogo del disaccordo/The Place of Disagreement

Pietro Montani

Il movimento laterale delle immagini/The Lateral Movement of Images

Dork Zabunyan

Fingere il disaccordo/Pretending Disagreement

Bruno Besana

Un'archeologia dell'immagine. Il documentario del found footage/An Archaeology of Images. Found Footage Documentaries

Emilio Bernini

Il disaccordo delle immagini: fotografia/politica/Disagreement of Images: Photography and Politics

Marcello Walter Bruno

Rivoluzione 2.0/Revolution 2.0

Dario Cecchi

Dal video al cinema. Il disaccordo televisivo di Cinico Tv/From Video to Cinema. Disagreement in Cinico Tv

Andrea Inzerillo

Cineautismo/Cinematic-autism

Tommaso Ariemma

Il disaccordo formale nel cinema dynarrativo/Formal Disagreement in Dynarrative Cinema

Dominique Chateau

Lo spazio-tra dell'immagine/The 'In-between space' of the Image

Roberto De Gaetano

Rifrazioni

Il Che: rivoluzione e ripetizione/Che: Revolution and Repetition

Alessandro Cappabianca

Conflitti di mondi e di forme. *Rachel sta per sposarsi/Conflicts Between Worlds and Forms. Rachel Getting Married*

Daniela Angelucci

Il sorriso sepolto di Straub-Huillet/*The Hidden Smile of Straub-Huillet*

Salvatore Tedesco

Il battello ebbro: *Z32/The Drunken Vessel. Z3*

Luciano Barisone

Disaccordo nel Connecticut: *Revolutionary Road/Disagreement in Connecticut: Revolutionary Road*

Simona Busni

Lo spazio del disaccordo. *The Hurt Locker/Space of Disagreement. The Hurt Locker*

Clio Nicastro

Dalla parte di chi? *Vogliamo anche le rose/On Whose Side? Vogliamo anche le rose*

Antonio Russo

N. 10 SACRO/SACRED

Incidenze

“Per esprimere il sacro ci vuole un anti-cinema”. Conversazione con Paul Schrader/“An Anti-cinema is Needed to Express the Sacred”. A Conversation with Paul Schrader

a cura di/edited by Alessandro Canadè e Bruno Roberti

Focus

Il residuo/*The Residue*

Alessandro Cappabianca

Santi lo si è solo dopo l’abbandono. Bazin e il sacro/*Sainthood Only After Abandonment. Bazin and the Sacred*

Marco Grosoli

La dialettica del sacro/*Dialectics of the Sacred*

Daniele Dottorini

“Nutibus indicabo”. Il cinema e la riserva escatologica del sacro/“Nutibus indicabo”. Cinema and the Eschatological Reserve of the Sacred

Massimo Iiritano

Empatia e incarnazione/*Empathy and Incarnation*

Bruno Roberti

Il sacrificio del Logos/*The Sacrifice of Logos*

Alessio Scarlato

Ierofanie e crisi sacrificali/*Hierophanies and Sacrificial Crises*

Federico Giordano

La «domesticità del mondo». Animalità e sacro/“Domesticity in the World”: Animality and the Sacred

Felice Cimatti

Pasolini, Marilyn e la partenza degli dei dalla Terra/*Pasolini, Marilyn and the Departure of Gods from Earth*

Sandro Bernardi

Rifrazioni

La sacralità della vittima: *Gran Torino* di Eastwood/*The Sacredness of the Victim: East-*

wood's *Gran Torino*

Roberto De Gaetano

***Ordet* e la concezione luterana della retorica divina/*Ordet* and the Lutheran Conception of the Divine Rhetoric**

Salvatore Tedesco

Forme del sacro nel cinematografo di Bresson/*Sacred forms in Bresson's Cinematography*

Luciano De Giusti

Salomè* o della sottrazione/*Salomè, or on Subtraction

Ada Biafore e Andrea Amoroso

Forme eretiche di sacralità. Note su *L'ordre di Pollet* e *Nenette* di Philibert/*Heretical Forms of Sacredness. Notes on Pollet's L'ordre and Philibert's Nenette*

Carlo Chatrian

L'indicibilità del sacro. A proposito di *Decalogo 2* di Kieslowski/*The Unspeakable in the Sacred. On the Subject of Kieslowski's Dekalog 2*

Alessandra Campo

Verso la dissoluzione dell'angelo. *Madame Bovary* di Sokurov/*Towards the Dissolution of the Angel. Sokurov's Madame Bovary*

Denis Brotto

Il cinema di Gitai tra *Kadosh* e *Plus tard tu comprendras*/*The Cinema of Amos Gitai Between Kadosh and Plus tard tu comprendras*

Daniela Turco

Sacre visioni. *Mary* di Abel Ferrara/*Sacred Visions. Abel Ferrara's Mary*

Alessandro Canadè

La sacralità del martirio. *Martyrs* di Pascal Laugier/*The Sacredness of Martyrdom. Pascal Laugier's Martyrs*

Franco Marineo

Dexter* e il rito sacrificale/*Dexter and the Sacrificial Rite

Elena Ezechielli

La modernità del sacro. *Il matrimonio di Lorna* di Luc e Jean-Pierre Dardenne/*The Sacred's Modernity. Luc e Jean-Pierre Dardenne's Lorna's Silence*

Alessia Cervini

N. 11 TERRITORIO/TERRITORY

Incidenze

Il territorio (è sempre) fantasma. Conversazione con Raoul Ruiz/*The (Always) Phantom Territory. A Conversation with Raoul Ruiz*

a cura di/edited by Alessia Cervini e Bruno Roberti

Focus

L'identità del territorio come luogo e paesaggio/*The Identity of Territory as a Place and as a Landscape*

Luisa Bonesio

Terre sublimi. Spazio, etnostorie, macchine che vedono/*Sublime Lands. Space, Ethnohistories, and Machines Capable of Seeing*

Carmelo Marabello

Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito *yol*/*Territorial Anguish and Cultural*

Redemption in the Myth of *Yol*

Sergio Arecco

Cinema, città, surrealtà/ Cinema, City, Surreality

Vincenzo Cuomo

Geofilosofia dei territori/Geophilosophy of Territories

Ilaria Gatti

La *flatlandia* di Von Trier/Von Trier's *Flatland*

Miriam Visalli

"Passaggi al bosco" del cinema italiano/"The Move to the Woods' in Italian Cinema

Alessandro Poli

Cinegrafie documentarie/Documentary Cinematographies

Marco Bertozzi

Il video come Zona/Video as a "Zone"

Valentina Valentini

Rifrazioni

Un luogo dove qualcosa appare. Il bosco di Buti in Straub e Huillet/A Place Where Something Appears. The Woods Near Buti in Straub e Huillet

Rinaldo Censi

Farsi spazio: *I giorni del cielo*/Creating Spaces: *Days of Heaven*

Clio Nicastro

Spazi nomadi: *Il tempo dei gitani* di Kusturica/Nomad Spaces: Kusturica's *Time of the Gypsies*

Greta Himmelspach

Lo sguardo insulare di Hou Hsiao-hsien. *Goodbye South, Goodbye*/Hou Hsiao-hsien's *Island Gaze: Goodbye South, Goodbye*

Simona Previti

Il territorio e lo specchio: sui ricordi frammentati del cinema di Ruiz/The Territory and the Mirror: Fragmented Memories in Ruiz's Films

Elena Aiello

Spettri cinesi. La "fabbrica che non c'è" secondo Amelio/Chinese Spectres. The 'Factory That Isn't There' According to Gianni Amelio

Emiliano Morreale

Ri-territorializzazioni. *Caché* di Haneke/Re-territorialization. Haneke's *Hidden*

Antonietta Petrelli

Scorrerà sangue: *Il petroliere* e l'entropia rivelata/*There will be blood: the Oilman and the Revealed Entropy*

Simona Busni

Tra terra e fuga. *Nel paese delle creature selvagge* di Jonze/Between Earth and Escape. *Jonze's Where the Wild Things Are*

Maria Chiara Gianolla

Tornare alle radici: *Terra madre* di Olmi/Going Back to Our Roots: Olmi's *Terra Madre*

Diego Mondella

Stray Cinema*: tra geografie materiali e digitali/*Stray Cinema: Between Material and Digital Geography

Marzia Morteo

L'incanto del luogo. Su *Un lugar en el cine* di Alberto Morais/The Enchantment of a Place: *Un lugar en el cine* by Alberto Morais

Bruno Roberti

N. 12 EMOZIONE/EMOTION

Incidenze

La natura delle emozioni. Conversazione con David Freedberg/The Nature of Emotions. A Conversation with David Freedberg

a cura di/edited by Alessia Cervini

Focus

Fuori tutto! Le emozioni come atmosfere/Everything Out! Emotions as Atmospheres

Tonino Griffero

Il “tempo emozionale” dello spettatore in *Sentimento e forma* di Susanne K. Langer/The Emotional Time of the Spectator in *Feeling and Form* by Susanne K. Langer

Dario Cecchi

Espressione ed emozione nel ritratto fotografico/Expression and Emotion in the Photographic Portrait

Emanuele Crescimanno

La “noia” come categoria estetica/Boredom as an Aesthetic Category

Alessandro Alfieri

Cinema dell'emozione e cinema dell'estasi: il realismo socialista e l'opera di Ejzenštejn/Emotion and Ecstasy: Socialist Realism and Eisenstein's work

Massimo Olivero

Immagini in movimento, emozioni in immagine/ Images in Movement, Emotions in Images

Marco Deodati

La colonna emozioni/The Emotion Column

Daniela Tagliafico, Enrico Terrone

È solo un romanzo... Jane Austen, il sentimento e le emozioni/It's Only a Novel... Jane Austen, Sentiment and Emotions

Claudia Stancati

Edith Stein va al cinema/ Edith Stein Goes to the Movies

Adriano D'Aloia

Emozione dell'attore tra paradossi, relazioni e astrazioni/The Emotion of the Actor among Paradoxes, Relationships and Abstractions

Carlo Fanelli

Occhi pieni e mani vaganti/Full Eyes and Wandering Hands

Filippo Fimiani

Rifrazioni

L'evento e l'emozione: *Del tuffarsi e dell'annegarsi* di Paolo Gioli/ The Event and the Emotion: *Del tuffarsi e dell'annegarsi* by Paolo Gioli

Marco Senaldi

Sguardo e innocenza. *Il cineamatore* di Kieslowski/Glances and Innocence. *The Amator* by Kieslowski

Leeanne Minter

Spettatori della dittatura: *Tony Manero* di Pablo Larrián/Spectators of Dictatorship: *Tony Manero* by Pablo Larrián

Massimiliano Coviello

Mysteries of Love: *Mullholland Drive*/Mysteries of Love: *Mullholland Drive*

Chiara Mangiarotti

La condivisione del dolore nella Trilogia di Gianikian e Ricci Lucchi/The Sharing of the Pain in the Gianikian and Ricci Lucchi's Trilogy

Alessandra Campo

Visioni e realtà in *Gomorra* di Matteo Garrone/Visions and Reality: What's Missing in *Gomorra* by Matteo Garrone

Margherita Ganeri

***Avatar*: lo sguardo immerso nel mondo/*Avatar*: The Gaze Immersed in the World**

Diego Mondella

Un test per la vita: l'empatia in *Blade Runner*/A Test for Life: Empathy in *Blade Runner*

Andrea Pinotti

N. 13 POTENZA/POTENCY

Incidenze

Il femminile o della potenza creativa del cinema. Conversazione con Marco Bellocchio/On the Feminine Creative Power of Cinema. A Conversation with Marco Bellocchio

a cura di Daniele Dottorini e Bruno Roberti

Focus

L'immagine immanente/The Immanent Image

Roberto De Gaetano

"Onnipotenza del plasma". A proposito della legge di natura in Ejzenštejn/ 'Omnipotence of Plasma'. On the Subject of Natural Law by Eisenstein

Salvatore Tedesco

La fragilità della potenza/The Fragility of Potency

Tommaso Ariemma

Singularità, potenza, comune/ Singularity, Potency, Commonality

Paolo B. Vernaglione

Potenza/impotenza dell'immaginazione nazionale/Potency/Impotence of the National Imagination

Fortunato M. Cacciatore

Su alcuni paradossi del "soggettivo" in fotografia/On Some Paradoxes of the Subjective in Photography

Giacomo Daniele Fragapane

La potenza del femminile nel cinema di Bellocchio/The Potency of the Female in Bellocchio's Films

Alessia Cervini

Il fascismo e il desiderio delle immagini/Fascism and the Desire for Images

Daniele Dottorini

Agamben: filmare la vita, profanare l'immagine/Agamben: Filming Life, Profaning the Image

Benjamin Noys

Rifrazioni

"Si può essere Medea. Ma si può anche non essere Medea". *Médée Miracle* di Tonino De Bernardi/Si può essere Medea. Ma si può anche non essere Medea. *Médée Miracle* by Tonino De Bernardi

Marco Grosoli

Potenza del vivente, realtà dell'immagine: *Persona* di Bergman/The Power of the Living Being, the Reality of the Image: *Persona* by Bergman

Clio Nicastro

La potenza del vuoto. Da Rothko ad Antonioni/The Potency of Vacuum: from Rothko to Antonioni

Simone Arcagni

Il volo ai margini dell'umano: *La grande estasi dell'intagliatore Steiner*/ The Flight on the Edge of Humanity: *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*

Claudia Barolo

Il potenziale interdetto: *Echi da un regno oscuro*/The Forbidden Potential: *Echoes from a Somber Empire*

Ada Biafore

Il meccanismo potenziale. *Match Point* di Woody Allen/The Potential Mechanism. Woody Allen's *Match Point*

Luigi Porto

***Gattaca*: potere, potenza, possibilità/*Gattaca*: Power, Potency, Possibility**

Maria Chiara Gianolla

***Vincere*: Mussolini versus Dalsler/*Vincere*: Mussolini vs Dalsler**

Marina Pellanda

Il superamento dei limiti dell'occhio umano: *Potenze di dieci* di Charles e Ray Eames/Overcoming the Limits of the Human Eye: *Powers of Ten* by Charles & Ray Eames

Anna Poli

Stan Brakhage e l'immagine potenziale/Stan Brakhage and the Potential Image

Andrea Amoroso

Contro la guerra: la fotografia secondo James Nachtwey/Against War: Photography According to James Nachtwey

Emanuele Crescimanno

***Blue*, potenza cromatica e sonora/*Blue*, the Chromatic and Sonorous Power**

Luca Venzi

N. 14 ANIMALITÀ/ANIMALITY

Incidenze

Ambivalenze dell'animalità. Conversazione con Nuccio Ordine/The Ambivalences of Animality. A Conversation with Nuccio Ordine

a cura di/edited by Bruno Roberti

Focus

Cinema e animalità/Cinema and Animality

Massimo Donà

Il pianeta delle scimmie/Planet of the Apes

Marco Mazzeo

Cinematicità/Cinemality

Tommaso Ariemma

Il cinema dei corpi animali/Animals in Film

Alessandro Cappabianca

Antropocentrismo e cinema di fantascienza/Anthropocentrism and Science Fiction

Enrico Terrone

Topografie murine o dell'arte di percorrere labirinti/Rat Topographies: About the Art of Traveling Inside Mazes

Filippo Trasatti, Massimo Filippi

La differenza eclissa la norma/Differences Overshadow the Norm

Miriam Visalli

Al limite dell'animale/On the Verge of the Animal World

Valeria Costanza D'Agata

«Quando entra in scena l'animale». Perché l'animalità, e proprio ora?/ 'When the animal enters the scene'. Why discuss animality, and why do it now?

Felice Cimatti

Rifrazioni

Metamorfosi e animalità: La mosca di Cronenberg/Metamorphosis and Animality: The Fly by Cronenberg

Massimo Fusillo

Figure dell'animalità in Il picchiatore di Salah Abu Seif/Animal Figures in The Tough by Salah Abu Seif

Ouissal Mejri

Forme allegoriche in La caccia di Carlos Saura/Allegorical Forms in The Hunt by Carlos Saura

Erica Buzzo

Au hasard Balhazar: teologia e arte della presenza/Au Hasard Balhazar: Theology and Art of Presence

Sérgio Dias Branco

“Ogni uomo che soffre è carne macellata”: La grande abbuffata di Ferreri/Every Man who Suffers is Butchered Meat: The Big Feast by Ferreri

Laura Busetta

Ciao maschio: l'animale riflesso/Bye bye Monkey: the Reflected Animal

Francesco Netto

Allegoria del piacere femminile: La bestia di Borowczyk/Allegory of Female Pleasure: The Beast by Borowczyk

Meris Nicoletto

Lo squalo animale-totem, tra creatività e spirito produttivo/Jaws, Totem Animal: Between Creativity and Productive Spirit

Antonio Catolfi

Lo specchio distorto: Qualcosa di Alice di Švankmajer/The Distorted Mirror: Alice by Svankmajer

Francesca Veneziano

Di uomini e di animali: Breve film sull'uccidere di Kiésłowski/ On Humans and Animals: About A Short Film About Killing by Kiésłowski

Luca Venzi

L'uomo e l'ingannevole illusione: Human Nature di Gondry/Man and the Misleading Illusion: Human Nature by Gondry

Maria Chiara Gianolla

Tra uomo e animale: Grizzly Man di Herzog/Between Man and Animal: Grizzly Man by Herzog

Silvia Vincis

L'animale paranoide: My Son, My Son, What Have Ye Done/The Paranoid Animal: My Son, My Son, What Have Ye Done

Diego Mondella

N. 15 AUTORITRATTO/SELF-PORTRAIT

Incidenze

Il soggetto che si ritrae. Conversazione con Julia Kristeva/The Subject Portrayed. A Conversation with Julia Kristeva

a cura di/edited by Alessia Cervini e Bruno Roberti

Focus

Ejzenštejn e i suoi cento anni di solitudine/Eisenstein and His one Hundred Years of Solitude

Oksana Bulgakova

Time-lapse self portrait. L'autoritratto e la cosa metamorfica/Time-lapse Self Portrait. Self Portrait and Metamorphosis

Federica Villa

Figure del sé nel film di famiglia/The Self in Home Movies

Alice Cati

Carla Lonzi nello specchio dello schermo/Carla Lonzi Mirrored by the Screen

Lucia Cardone

I cameo di Hitchcock come immagini mentali/Hitchcock's Cameos as Mental Images

Marcello Walter Bruno

Andy Warhol allo specchio/Andy Warhol in the Mirror

Anna Luigia De Simone

Sokurov: l'autoritratto, le Elegie, il mito personale/Sokurov: Self-portrait, Elegies, Personal Myth

Arianna Salatino

La vita messa in forma/Life Shaped

Rosamaria Salvatore

Homo mundus minor: l'autoritratto digitale/Homo Mundus Minor: the Digital Self-portrait

Denis Brotto

Avere e non avere. Memorie filosofiche di Cavell/To Have and Have Not. Cavell's Philosophical Memoirs

Simona Busni

Un gioco di specchi/A Game of Mirrors

Bruno Roberti

Grado zero moltiplicato per due/Zero Degrees Times Two

Marco Grosoli

Autoritratto come fioritura. Note su Louise Bourgeois/Self-portrait as Bloom. Notes on Louise Bourgeois

Stefano Velotti

Rifrazioni

L'autobiografico in un soggetto inedito di Depero: Gloria conquistata/Something Autobiographical in Depero's Unfinished Work: Gloria conquistata

Francesco Casetti, Paolo Dalla Sega

Autoritratto di Film/ The Self-portrait of Film

Dario Cecchi

Il viaggio di G. Mastorna. Autoritratto senza un volto/ The Journey of G. Mastorna. A Self-portrait Without a Face

Alessio Scarlato

Autoritratto con mamma e puttana/ Self-portrait With Mother and Whore

Enrico Terrone

La messa in scena del ricordo. Fotografia e memoria in *Il volto di Karin*/ Setting memory.

Photography and Memory in *Karin's Face*

Fabio Pezzetti Tonion

L'autobiografia fantasmata. *My Winnipeg* di Guy Maddin/ Ghost Autobiography. Guy

Maddin's *My Winnipeg*

Francesca Veneziano

Autoritratto di sabbia: *Les plages d'Agnès*/ Self-portrait of Sand: *The Beaches of Agnès*

Clio Nicastro

***Generation Kill*: del gesto autoritrattistico/ *Generation Kill*: on the Self-portrait Gesture**

Lorenzo Donghi

"Dove lei non è". L'indirizzo utopico della nostalgia/ Where She Is Not. The Utopian Address of Nostalgia

Giacomo Coggiola

Péter Forgács: "memorie dal sottosuolo"/ Peter Forgács: 'Notes From the Underground'

Claudia Barolo

L'autoritratto instabile. L'immagine del proprio profilo in Facebook/Unstable Self-portrait. The Use of Self-portrait on Facebook's Profile

Simona Pezzano

Genere e identità: la fotografia di Claude Cahun/ Gender and Identity: Claude Cahun's Photography

Federica D'Amico e Caterina Martino

Ritrarsi. Su alcuni autoscatti di Francesca Woodman/ Ritrarsi. On Some of the Self-portraits by Francesca Woodman

Antonietta Petrelli

Riconoscimento di sé: *Face 2 Face* di JR e Marco/ Self-recognition: *Face 2 Face* by JR and Marco

Emanuele Crescimanno

"Je sais à quoi tu pense": *JLG/JLG*/ 'Je sais à quoi tu pense': *JLG/JLG*

Laura Busetta

Sull'inizio di *Histoire(s) du cinéma - 2a*/ On the Beginning of *Histoire(s) du cinéma - 2a*

Luca Venzi

N. 16 ORIGINE/ORIGIN

Incidenze

Là dove ha origine il racconto. Conversazione con Edgar Reitz/ Where the Tale Originates. A Conversation with Edgar Reitz

a cura di Alessia Cervini e Bruno Roberti

Focus

L'immagine senza origine/ The Image Without Origin

Roberto De Gaetano

Le seduzioni del movimento alla nascita del cinema/ The Seduction of Movement in Early Cinema

Erica Buzzo

Gli “inizi” in Kracauer/ Origins in Kracauer

Robert Bonamy

Immagini dialettiche nel cinema sovietico degli anni Venti/ Dialectical Images in Soviet cinema of the Twenties

Massimo Olivero

Lo scandalo dell’origine: l’incipit cinematografico/ The Scandal of the Origin: the Cinematic Incipit

Valentina Re

Una doppia origine nell’esercizio dello sguardo/ Unusual Double Origin in the Exercise of Eyesight

Anna Poli

Urbs e civitas. La frammentazione dell’identità nella città cinematografica/ Urbs et Civitas: the Fragmentation of Identity in the Cinematic City

Daniela Cardone

L’origine infinita nel film “supereroico”/The Infinite Origin of Cinematic ‘Superheroes’

Federico Pagello

Il cinema africano: nascita (dell’immagine) di una nazione/ African Cinema: Birth (of the Image) of the Nation

Andreina Campagna

L’origine del vortice/ The Origin of Vortex

Alessandro Cappabianca

L’origine come materia comune/ The Origin Seen as *Common Matter*

Salvatore Tedesco

Rifrazioni

L’origine plurale nel cinema di Cécile Fontaine/ The Concept of ‘Plural Origin’ in Cécile Fontaine’s Cinema

Lucia Tralli

Jules e Jim: l’emergenza dell’immagine-desiderio/ Jules and Jim: the Emergence of the Desire-image

Jacopo Bodini

Dell’ordine e del disordine: Viaggio all’inizio del mondo di De Oliveira/ On Order and On Disorder: De Oliveira’s Voyage to the Beginning of the World

Claudio Di Minno

Mekas, Thoreau e il ritorno: Reminiscences of a Journey to Lithuania/ Mekas, Thoreau and the Notion of Return. Reminiscences of a Journey to Lithuania

Luigi Porto

Viaggio meridiano: Il ladro di bambini/ Travelling South: Stolen Children

Roberta Rosini

Solaris: l’origine è la fine/ Solaris: the Origin as the End

Andrea Amoroso

All’origine della vita: Il diamante bianco/ Back to the Origin: The White Diamond

Claudia Barolo

L’origine “schivata” ne Le cinque variazioni/ The Avoided Origin in The Five Obstructions

Claudio Rozzoni

Alla ricerca di un’origine: Fringe di J.J. Abrams/ Searching for an Origin. J.J. Abrams’ Fringe

Franco Marineo

La duplice rielaborazione del mito delle origini in WALL•E/ The Twofold Re-elaboration

of the Myth of Origin in WALL•E

Marco Luceri

Utopia dell'origine: *Guests* di Krzysztof Wodiczko/ The Utopia of the Origin. Krzysztof Wodiczko's *Guests*

Miriam De Rosa

La spirale e la piega: *Gli abbracci spezzati* di Almodóvar/ The Spiral and the Fold. Almodóvar's *Broken Embrances*

Anna Caterina Dalmasso

La genesi di una degenerazione. *Il torbido bianco* di Haneke/ The Genesis of a Degeneration. *The Torbid White* in Haneke

Sara Matetich

L'origine dell'identità tedesca nell'archivio fotografico di August Sander/ The Origin of German Identity in August Sander's Photographic Archive

Caterina Martino

La "cosmopoesia" di *The Tree of Life*/ The 'Cosmic Poetry' of *The Tree of Life*

Diego Mondella

N. 17 RITO/RITE

Incidenze

Potenza visuale del rito. Conversazione con Francesco Faeta/ The Visual Power of the Rite. A Conversation with Francesco Faeta

a cura di/edited by Alessia Cervini e Carmelo Marabello

Focus

Il soggetto rifatto. Dispositivo ipnotico e costruzione culturale del rito cinematografico/ The Re-made Subject. The Hypnotic Device and Cultural Construction of the Cinematic Rite

Ruggero Eugeni

Ex voto suscepto: condividere immagini personali in rete/ *Ex Voto Suscepto*: Sharing Personal Images on the Web

Martina Panelli

Il cinema e i rituali della seduta spiritica/ Cinema and the Rituals of Seance

Alessandro Cappabianca

Ritualità e re-enactment/ Rituality and Re-enactment

Franco Marineo

"Ti amo tanto da doverti uccidere". Impressioni del rito nelle arti/ 'I Love You So Much That I Have to Kill You!'. Functions of the Rite in the Arts

Giovanni Festa

Il rito ibrido della violenza/ The Hybrid Rite of Violence

Carlo Fanelli

La consacrazione dell'11 settembre: *Here is New York. A Democracy of Photographs*/ Consecrating September 11: *Here is New York. A Democracy of Photographs*

Emanuele Crescimanno

Il rito (dell')incompiuto: Jess Franco e l'ossessione sadiana/ The Rite (of the) Unfinished: Jess Franco and the Obsession with Sade

Nicola Apicella

Jocus in fabula o il sacro impertinente nel cinema di Monteiro/ Jocus in Fabula or the Bold Sacred in Monteiro's cinema

Francesco Giarrusso

Tecnica e magia. Fellini, il rito del set e il «modo di vedere italiano»/ The Technique and the Magic. Fellini, the Rite of the Set and the 'Italian Way to See'

Andrea Minuz

Trance e incantamento. La "banalità" del rito in *Buongiorno, notte*/ Trance and Enchantment. The Triviality of the Rite in *Good Morning, Night*

Dario Tomasello

Rifrazioni

Sulla soglia del rito. Note su un corpus filmico di Jean Rouch/ On the Threshold of the Rite. Notes on a Filmic Corpus by Jean Rouch

Carmelo Marabello

Il cinema che faremo. Modernità e archetipi in *Les maîtres fous*/ Cinema that Will Come. Modernity and Archetypes in *The Mad Masters*

Saverio Zumbo

Il cinema di Vertov alle origini del culto di Lenin/ Vertov's Cinema at the Origin of the Cult of Lenin

Dunja Dogo

Riti cinematografici nel *Trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl/ Cinematic Rites in Leni Riefenstahl's *Triumph of Will*

Antioco Floris

Ripetizione e differenza in *Com'era verde la mia valle* di Ford/ Repetition and Difference: the Staging of the Rite in Ford's *How Green Was My Valley*

Massimo Olivero

I «selvaggi» di Ponza e la de-ritualizzazione. Una scena non girata de *L'avventura*/ Ponza's 'Savages' and De-ritualization. An Un-filmed Scene of *The Adventure*

Federico Vitella

La ritualità del gioco e la sperimentazione del sacro. *La grande peccatrice* di Jacques Demy/ The Rituality of Gaming and the Experimentation of the Sacred. Jacques Demy's *La Baie des Anges*

Katia Paronitti

Il rito tra seduzione e sacrificio: *Don Giovanni* di Carmelo Bene/ The Rite Between Seduction and Sacrifice: Carmelo Bene's *Don Giovanni*

Gianluca Pulsoni

***L'Esorcista* e il rito/ *The Exorcist* and the Rite**

Antonio Catolfi

Ritornanze. Dell'origine, del rito, della trance nel cinema di Pelešjan/ Returnances. On the Origin, on the Rite, on Trance in Artavazd Pelešjan's Cinema

Patrizia Fantozzi

Legami di sangue. Rito, tragedia e impossibilità della Storia in *Fratelli* di Ferrara/ Bonds of Blood. The Rite, Tragedy and the Impossibility of History in Abel Ferrara's *The Funeral*

Fabio Pezzetti Tonion

Cosmologie della mimesis e rituali minoritari: *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán/ Cosmologies of Mimesis and Rituals of Minorities: Patricio Guzmán's *Nostalgia de la Luz*

Beatrice Buzi

Essere contemporanei. Note su *Pasta Nera* di Alessandro Piva/ Being Contemporary. No-

tes on Alessandro Piva's *Pasta Nera*

Ivana Margarese

Oltre la ritualità cinematografica: *Goodbye, Dragon Inn* di Tsai Ming-liang/Beyond Cinematic Rituality. Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*

Francesca Ferrara

La ritualità dei gesti: *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* di Weerasethakul/The Rituality of Gestures: Weerasethakul's *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*

Clio Nicastro

N. 18 COMUNE/COMMON

Incidenze

Il comune è un campo di forze. Conversazione con Mario Martone/The Common is a Field of Forces. A Conversation with Mario Martone

a cura di/edited by Bruno Roberti

Focus

All'italiana. Ideologia della commedia e costruzione del senso comune/The Italian Way. The Ideology of Comedy and the Construction of a Common Sense

Emiliano Morreale

Immaginario (in) comune. Stili recitativi e koinè italiana nei primi anni Sessanta/The Imaginary (in) Common. Acting Styles and Italian Koinè in the Early 1960s

Gabriele Rigola

"Può esistere un'immagine del comune"?/Can an Image of the Common Exist?

Francesco Ceraolo

Tecnomorfi, libertini e congiurati di "Acéphale"/Technomorphs, Libertines, and *Acéphale's* Plotters

Giovanni Festa

Custodi della catastrofe/The Keepers of a Catastrophe

Sieglinde Borvitz

Il luogo comune dell'avanguardia/The Commonplace of the Avant-Garde

Enrico Camporesi

La sequenza di morte tra cinema e videogioco/The Death Sequence in Film and Video Games

Riccardo Fassone

La comunità in marcia: il cinetreno sovietico degli anni '30/Community in Motion: the Soviet Filmtrain of the Thirties

Massimo Olivero

Un film sovietico: *Il prato di Bežin*/A Soviet Film: *Bežhin Meadow*

Alessio Scarlato

Rifrazioni

Ejzenštejn sulla messa in comune: montaggio e cronotopo/Ejzenštejn on the Put in Common: Editing and the Chronotope

Pascal Rousse

"C'eravamo noi: i figli di Kennedy". La Fuchsbau di Reitz/We Were There: *Kennedys Kinder*. Reitz's Fuchsbau

Patrizia Fantozzi

L'individuo nella società di massa. *La folla* di Vidor/*The Individual in Mass Society*. Vidor's *The Crowd*

Rossella Catanese

La realtà servire negare mutare: *Il delitto del signor Lange* di Renoir/*Reality Means To Serve, To Deny, To Change: Jean Renoir's The Crime of Monsieur Lange*

Claudio Di Minno

Interno-giorno: *Le vent de la nuit* di Garrel/*Interior-day: the Common Space in Philippe Garrel's Le vent de la nuit*

Chiara Rubessi

La comune svedese in *Together* di Moodysson/*A Swedish Commune in Moodysson's Together*

Antonio Catolfi

L'invenzione di un mondo in comune: *Porto della mia infanzia* di De Oliveira/*The Invention of a Common World: De Oliveira's Porto of My Childhood*

Guillaume Bourgois

Restituire le immagini alla comunità: *S-21, la macchina di morte dei Khmer rossi* di Rithy Panh/*Conveying Images to Community: Rithy Panh's S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*

Massimiliano Coviello

Il comune è una speranza. *Noi credevamo* di Martone/*The Common Means Hope. Martone's Noi credevamo*

Alessia Cervini

N. 19 CREDITO/CREDIT

Incidenze

Dare credito allo sguardo. *Conversazione con Marie-José Mondzain*/*Giving Credit to the Gaze. A Conversation with Marie-José Mondzain*

a cura di/edited by Daniele Dottorini

Focus

Il credito monetario e la percezione cinematografica/*Credit Money and Cinematic Perception*

Morgan Adamson

Cinema e isteria: lo sguardo incredulo/*Cinema and Hysteria: the Incredulous Gaze*

Arianna Salatino

Profanare l'ostia. Jean Louis Schefer, Perceval (e il cinema)/ *To Profane the Host. Jean Louis Schefer, Perceval (and Cinema)*

Enrico Camporesi

"Chi dite che io sia?". Il *Gesù* di Dreyer/'Who Do You Say I Am?'. C.T. Dreyer's *Jesus*

Alessio Scarlato

Il credito dell'immagine/*The Image and Its Credit*

Francesco Ceraolo

L'etica del mondo visto: cinema, linguaggio e credenza/*The Ethics of the World Viewed: Cinema, Language and Credence*

Simona Busni

L'occhio vivo è migliore dell'occhio dipinto/*The Living Eye is Better Than the One Portrayed*

Giovanni Festa

La credibilità delle immagini surrealiste/The Credibility of Surrealist Images

Stefania Schibeci

Aporie dell'autorialità/Author's Aporias

Veronica Gaia di Orio

Cinema d'azzardo/Gambling Cinema

Adriano D'Aloia

Il casinò come metafora/The Casino as a Metaphor

Marco Grosoli

Sulla crisi della ragione cartografica del cinema/Upon the Crisis of the Cartographic Reason of Cinema

Giorgio Avezzù

John Grierson: libertà del cinema, prigionia del reale/John Grierson: Freedom of Cinema and Confinement of the Real

Matteo Pollone

Estetica e politica della vita povera/Aesthetics and Politics of Poor Life

Nicola Perugini e Francesco Zucconi

Il credito della verità/The Credit of Truth

Daniele Dottorini

Rifrazioni

Viaggio in Italia. La credenza oltre l'illusione/Journey to Italy. The Belief Beyond Illusion

Roberto De Gaetano

"Film-lampo" e strategie di autenticazione in *L'amore in città*/'Istant film' and strategies of Authentication in *Love in the City*

Federico Vitella

"Accostarsi alla verità". *Finis terrae* di Epstein/'Nearing Truth'. Epstein's *Finis Terrae*

Chiara Tognolotti

L'origine decentrata del senso/The Decentred Origin of the Sense

Alessandra Merlo

La necessità del credito. *The War Game* di Peter Watkins/The Necessity of the Credit: Peter Watkins' *The War Game*

Elisa Mandelli

Carmelo Bene: dis-credito del cinema/Carmelo Bene: The Dis-credit of Cinema

Massimo Canepa

Nella traccia di *Immemory* di Marker/In the Trace of Marker's *Immemory*

Anna Caterina Dalmaso

***Still Life*: natura morta con banconota/*Still Life*: Death Nature with Banknote**

Marco Dalla Gassa

***Person of Interest* e l'elogio del dubbio/*Person of Interest* and the Praise of the Doubt**

Miriam Visalli

Le immagini che ci riguardano. *Cave of Forgotten Dreams*/Images That Affect Us. *Cave of Forgotten Dreams*

Massimiliano Coviello

Stampato da
Pellegrini editore - Cosenza