

Arte, sensazione, spettatore

Roberto De Gaetano

Due logiche, due teorie, due pratiche hanno segnato la tradizione del pensiero estetico occidentale, trovando una conversione importante anche nel cinema. Una che pensa l'arte in termini di un fare mimetico e poetico, che ha al suo centro l'imitazione di uomini che agiscono e che patiscono, e che trova nella *Poetica* di Aristotele il suo testo istitutivo, un'altra che, liberando l'arte da qualsiasi compito mimetico, la riconduce al perseguimento di uno scopo non più imitativo, ma che concerne la liberazione di un sensibile, di una sensazione, svincolata da ogni istanza di tipo mimetico.

Partiamo dal primo caso, dove troviamo una saldatura fra forme rappresentative, tipologia di personaggi e loro modalità di azione. Saldatura che ha dato vita alla codificazione di forme generiche: nella *Poetica*¹, Aristotele ci dice che la tragedia è il genere che tiene insieme personaggi in posizione esposta (re, principi ecc.), cioè *al di sopra di noi*, loro modalità di azione, *alte*, e forme di intreccio tese a raccontare l'*espulsione* (simbolica o reale) del personaggio isolato dalla comunità di appartenenza; la commedia è invece il genere che tiene insieme personaggi *uguali a noi*, loro modalità d'azione, *basse*, e tipologie di intreccio tese all'*integrazione* sociale. Al centro e dei generi "alti" e dei generi "bassi" c'è comunque la dinamica della prassi, e la *mimesis praxeos* che trova nel *mythos* il suo momento istitutivo.

Questo schema classico ha avuto delle "varianti" importanti, che hanno portato a una contaminazione e a un intreccio fra i due livelli, "alto" e "basso", tragedia e commedia. Con le Sacre Scritture, secondo Auebarch, abbiamo una forma di contaminazione degli stili, che problematizza la separazione netta di forme e contenuti, centrale nelle poetiche e nelle letterature antiche. Auebarch sceglie come esempio la scena della rinnegazione di Pietro nel Nuovo Testamento: «È troppo seria per la commedia, troppo d'ogni giorno e attuale per la tragedia, politicamente troppo irrilevante per la storiografia, ed ha assunto una forma di immediatezza che non si dà nelle letterature antiche»².

Il "qualsiasi", cioè, può accedere a rappresentazione anche in forme tragiche; ma è chiaro che la contaminazione degli stili non mette in questione per nulla, semmai lo conferma problematizzandolo, lo status mimetico dell'opera d'arte (e non a caso il testo di Auerbach si chiama *Mimesis*). Il linguaggio delle Scritture rimane sempre nella tradizione del "classico" e cioè nella dimensione del mimetico.

Ora, rispetto a questa grande tradizione classica di codificazione delle forme e dei generi, che trova al centro l'azione e i modi molteplici della sua restituzione mimetica, la tradizione moderna, che risale all'estetica romantica, interrompe questo circuito del verosimile, libera il sensibile concatenandolo direttamente al noetico. Allora, la domanda sarà: come liberare il sensibile? Come estrarre dalle forme del mondo e dagli stati di cose la sensazione? Come far sì che il compito dell'arte si svincoli dalle tutele rappresentative per accedere alla liberazione di un puro essere di sensazione? Gilles Deleuze rende esplicito il punto:

«Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni d'oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazione»³.

Questo blocco di sensazioni che deve essere estratto dagli stati delle cose può prendere diverse direzioni, ma non deve sconfinare nel caos, e quindi deve essere in un certo senso indissolubile dalla costruzione ed edificazione di un composto:

«Ogni opera d'arte è un *monumento*, ma il monumento non è in questo caso ciò che commemora un passato, è un blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria conservazione e danno all'evento il composto che lo celebra»⁴.

All'inizio di *Critica e clinica*, Deleuze parlerà dell'opera d'arte come di un *composto di forze*, che non deve arrendersi all'idea di dare forma al caos: «Scrivere non è certo imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta. La letteratura si situa piuttosto dal lato dell'informe o dell'incompiutezza»⁵.

Ora, per capire come accedere alla molecolarità della sensazione, sottraendosi alla molarità della rappresentazione, partiamo da un esempio letterario, *Madame Bovary* di Flaubert. È un esempio importante, perché appartiene a quella letteratura del secondo Ottocento francese che ha costituito – e pensiamo all'utilizzo che ne fa lo Ejzenštejn teorico – un importante precursore del cinema⁶. Emma è un personaggio segnato dal suo tempo, di cui incarna alcuni tratti salienti: le fluttuazioni del desiderio di un soggetto "eccitato" dalla molteplicità di oggetti animati e inanimati in cui si imbatte. È in gioco con Emma «l'insurrection de l'infinité de ces atomes sociaux en liberté, avides de jouir de tout ce qui était objet de jouissance»⁷.

Ebbene, questo personaggio, smarrito nelle derive immaginarie di un «appetito democratico», serve come *intercessore* a Flaubert per costruire, attraverso la forza dello stile, un "monumento" di sensazioni. Alla fine della prima parte di *Madame Bovary*, prima della partenza dei coniugi per Tostes, c'è un passaggio importante al proposito:

«Un giorno che essa riordinava nel cassetto, in previsione della partenza, qualcosa le punse le dita. Era il fil di ferro del suo mazzolino di nozze. I boccioli di fior d'arancio erano gialli di polvere, e i nastri di raso, listati d'argento, si sfilacciavano sull'orlo. Lei lo gettò nel fuoco. Divampò subito, come paglia secca. Poi fu simile a un cespuglio rosso, nella cenere, e lentamente si consumava. Lo guardò bruciare. Le piccole bacche di cartone scoppiavano, i fili d'ottone si torcevano, le gale si disfacevano; e le corolle di carta, rattappate, vagando sulla piastra come farfalle nere, infine si involavano su per il camino. Quando partirono da Tostes, nel mese di marzo, la signora Bovary era incinta»⁸.

I dati narrativamente significativi, il fatto che Emma getti i fiori nel fuoco, o l'annuncio della sua gravidanza, risultano marginali (risolti in un paio di righe) rispetto alla descrizione molecolare del bruciare dei fiori nel fuoco. Lo stile flaubertiano compone un blocco di sensazione che smaterializza la consistenza dei dati rappresentativi e fa sì che l'arte, sottraendosi al circuito mimetico e poetico, possa accedere a catturare l'impersonalità della sensazione, che significa la restituzione "uguale" di tutto ciò che accede a immagine. Rilevanti non saranno né psicologie né fatti, ma ciò in cui entrambi si andranno a dissolvere, cioè le eccezioni singolari che compongono la sensazione e il suo divenire.

La parola letteraria, quindi, non sarà più la "parola vivente", attribuita a personaggi socialmente definiti e gerarchicamente distinti, ma sarà la "scrittura muta" delle cose, quella che le rende uguali, sotto la potenza uniformante dello stile, e che fa sì che *tutto* possa parlare e accedere a significazione. Se "tutto parla" e "tutto può parlare" viene abolita ogni gerarchia rappresentativa, ogni saldatura tra contenuto e forma, passività e attività; e ogni dettaglio diviene significativo, talvolta iper-significativo (necessitando di decifrazione), a volte invece debolmente significativo, affondando nel caos (necessitando dunque di limitazione).

Allora, disfare l'ordine mimetico/poetico per accedere alla sensazione significa costruire un processo di de-figurazione, che può prendere due direzioni: 1) verso il dettaglio (iper)significativo, 2) verso il caos a-significante. O verso un mondo da decifrare o verso uno in cui si rischia di annegare⁹.

Cioè quello che si viene a costituire è di fatto un rapporto fra il sensibile e il noetico, che salta ogni mediazione narrativa e pragmatica, per cui: o il noetico è proiettato direttamente nel sensibile, dando vita a una "scrittura muta" delle cose, che rimanda a un processo di infinita decifrazione del mondo; o il noetico "assorbe" il sensibile, prendendo le forme di un pensiero implicato con le cose e con gli oggetti.

Sono le due direttrici che in Ejzenštejn prendono la forma della scrittura-geroglifico (decifrazione del mondo) o del "pensiero sensoriale" (monologo interiore). Il punto è importante, perché ci dice che quello che faceva la letteratura, attraverso la scrittura e lo stile, il cinema riesce a realizzarlo a livello di dispositivo. La coincidenza del massimo di attività (lo stile) con il massimo di passività (la descrizione), effetto di un esercizio faticoso, il cinema riesce a realizzarlo nella immediatezza del suo linguaggio. La disposizione "molecolare" del cinema, la capacità di far parlare i dettagli, di inscrivere il *logos* nel *pathos* (e viceversa), definisce fin dall'inizio il suo carattere radicalmente anti-mimetico e anti-diegetico. Ed è questo carattere che può essere contraddetto e negato, per cui il cinema non ha fatto altro, per esempio con i grandi generi del cinema americano, che riorientare tutto il dispositivo verso una funzionalizzazione narrativa.

Le grandi macchine narrative hollywoodiane hanno definito nel Novecento il più potente "regime mimetico/poetico"; e il cinema è stato capace di far giocare accanto a questo regime le forme specifiche di un "regime estetico", in grado di liberare la potenza di un sensibile svincolato da ogni vincolo narrativo¹⁰.

Liberare la sensazione sotto la rappresentazione, questo è enunciato chiaramente da Epstein:

«In generale, il cinema si presta male all'aneddoto. E l'"azione drammatica" è un errore [...]. La vera tragedia è sospesa. Minaccia ogni volto. È nella tenda della finestra e nella serratura della porta. Ogni goccia d'inchiostro può farla sbocciare sulla punta della penna. Si dissolve in un bicchiere d'acqua [...]. Il cinema è vero, una storia è menzogna»¹¹.

Da queste parole di Epstein emerge la capacità che ha il cinema di restituire in immagine una unità narrativa sospendendola, riconsegnandola attraverso dettagli che avrebbero una capacità “veritativa” maggiore del carattere “menzognero” di una storia.

E ancora Epstein, il massimo interprete nei primi decenni del Novecento di un cinema capace di cogliere e captare non le forme ma le forze, non le peripezie dell’immaginazione narrativa, ma le logiche della sensazione e della sua molecolarità. Cinema che giunge a mettere in questione e a confondere anche la distinzione fra i diversi “ordini” della natura (animale, vegetale e minerale), attraverso ralenti e accelerato:

«L’“accelerato” e il “rallentato” rivelano un mondo in cui non esistono più frontiere tra i regni della natura. Tutto vive. I cristalli ingrandiscono, vanno gli uni incontro agli altri [...] E la pianta che drizza il suo stelo, che gira le sue foglie verso la luce, che apre e chiude la sua corolla, che piega il suo stame sul pistillo, non ha forse con l’“accelerato” lo stesso genere di vita di quel cavallo col suo cavaliere che, al “rallentato”, planano dolcemente al di sopra dell’ostacolo e si chinano l’uno sull’altro? Lo stesso brulichio della prutedine è una generazione»¹².

Il cinema si apre cioè a quella “scrittura muta” del mondo (professata dall’estetica romantica) che, riprendendo prove e compiti di una certa letteratura (ma anche pittura, fotografia ecc.), “rende uguali” le cose (persone e oggetti, dettagli e insiemi) che appaiono sullo schermo, mettendo in questione la gerarchizzazione nel visibile, e di questo al dicibile, all’opera nei grandi generi. E allora, l’appaiamento di animato e inanimato, dettaglio e insieme, significa la detronizzazione della parola vivente e delle diverse posizioni sociali che la sostengono e la possono sostenere: il cinema è da questo punto di vista la radicale messa in questione del teatro, non ha nulla a che spartire con la *mimesis* teatrale (perlomeno nella sua forma classica), perché non ha nulla a che fare con la “parola vivente” assegnata alle *dramatis personae*. Ha semmai a che fare con una certa forma romanzesca, che ha la capacità di far parlare tutto, di dare – secondo l’idea bachtiniana¹³ – la parola a tutto.

Ma Epstein va ancora oltre, nel tentativo di disfare l’ordine mimetico, quando ritrova tra i compiti del cinema non solo quello di sospendere l’azione, la “tragedia”, né solo quello di “animare l’inanimato” e viceversa, ma quello di poter captare la molecolarità di sensazioni intensive che, dissolvendo l’identificazione, giungono perfino all’impercettibilità: «Diciamo: rosso, soprano, dolce, profumo, e invece non c’è altro che velocità, movimenti, vibrazioni»¹⁴.

Giungere al vibratorio significa collocare il cinema su una dimensione ritmica inaccessibile alla rappresentazione stessa, cioè alla costruzione di un ordine del visibile e del dicibile suturato da una logica narrativa. Il vibratorio si costruisce “tra” le immagini e “tra” le immagini e i suoni (come splendidamente enuncia Bresson nel suo breviario).

Allora, l’interrogativo riguarda: come accedere all’impersonalità di una sensazione senza precipitare nel caos indifferenziato?

Per esempio, in Ejzenštejn il movimento verso gli *strati più bassi della coscienza* deve essere sempre accompagnato da una *ricollocazione* rappresentativa e logica. Nessun *pathos* può mettere in questione il principio dell’organicità della rappresentazione, che è un principio sovrano. Il dinamismo patetico non può giungere al punto di dissolvere la tenuta strutturale dell’opera. Il movimento di tipo dialettico deve trovare un momento di sintesi, e il cinema diventa il grande momento “sintetico” delle arti e dei linguaggi¹⁵.

Ora, questo momento di sintesi può non essere previsto dall’opera, che rilancia allo spettatore il

compito (eventuale) di identificare e comporre i frammenti sparsi. Composizione che non prende necessariamente la strada della sutura, ma quella dello scarto: la cosiddetta modernità cinematografica (e questa era un'idea chiara anche a Bazin) è quella che colloca fra testo e spettatore un intervallo, sottraendo l'opera a una sua strutturazione ferrea (per il tramite del montaggio sovrano) e lo spettatore alla sua (presunta) subordinazione al testo, secondo la logica di una pedagogia abbrutente.

Nel suo ultimo libro, Jacques Rancière tocca il punto dell'emancipazione spettatoriale come sottrazione all'unidirezionalità pedagogica:

«C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique: il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. C'est que l'élève doit *apprendre* est ce que le maître lui *apprend*. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au coeur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation»¹⁶.

Allora, con uno stesso gesto, l'arte e il cinema (si) disfano (del)l'ordine mimetico, captano la potenza della sensazione e delle sue variazioni, ed emancipano lo spettatore da una pedagogia abbrutente. Naturalmente, questa emancipazione non è e non può essere mai assoluta, ma è tale in rapporto all'assoggettamento ai dispositivi. Detto altrimenti, l'emancipazione dall'ordine mimetico non può essere totale (pena il precipitare nell'insensato), ma passa per gradi diversi di presa di distanze e quindi di conflittualità.

Se Epstein, alle origini, è stato uno dei grandi autori che hanno fatto del cinema un'arte intensiva, animata da una logica della sensazione, che ha sottratto il circuito del sensibile e nel noetico ai vincoli della narrazione (sempre comunque presupponendola), nel cinema contemporaneo non possiamo non pensare a David Lynch, forse l'esempio massimo di un cinema del sentire, di una sensibilizzazione del noetico, sottratta ai vincoli dell'azione, ma non del tutto indipendente dall'ordine mimetico, sia pur incluso nelle forme di un dispositivo da cui emanciparsi (è quando questa presupposizione viene meno, come nella sua opera più radicale, *Inland Empire*, che tutto sembra precipitare nel non senso).

1. Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1997.

2. Erich Auerbach, *Mimesis: eine Geschichte des abendländischen Realismus, als Ausdruck der Wandlungen der Selbstanschauung der Menschen*, A. Franche, Bern 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, p. 52.

3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991; trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, p. 171.

4. *Ivi*, p. 172.

5. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993; trad. it. *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 13.

6. Sulla centralità di *Madame Bovary* nella riconfigurazione del sensibile insiste in più passi della sua opera Jacques Rancière; cfr. tra i tanti *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007, pp. 59-83.

7. *Ivi*, p. 63.

8. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trad. it., Einaudi, Torino 1999.

9. Cfr. Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.
10. Sulla distinzione fra "regime mimetico" e "regime estetico" insiste più volte Jacques Rancière; cfr. *Le destin des images*, La Fabrique Éditions, Paris 2003; trad. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.
11. Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, Editions Jeheber, Genève-Paris 1955; trad. it. *L'essenza del cinema*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, p. 26. Queste parole di Epstein sono riprese da Rancière all'inizio di *La favola contrastata*.
12. *Ivi*, p. 3.
13. Per Bachtin, infatti, il romanzo non è un genere tra gli altri, ma una forma discorsiva e letteraria che è stata capace di trasformare tutti gli altri generi, di "romanizzarli", facendo in modo che perdessero i principi di identificazione e unificazione; cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it., Einaudi, Torino 2001.
14. Jean Epstein, *L'essenza del cinema*, cit., p. 27.
15. Cfr. Sergej Mihajlovic Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1982; sul cinema come momento di "sintesi", di ricerca di nuove sintesi possibile, cfr. Alain Badiou, *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, trad. it., Pellegrini, Cosenza 2009, p. 91 sgg.
16. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Paris 2008, p. 80.