



FILM-MANIAC

o della pellicola come feticcio

L'adorazione per la grana della pellicola, per il suo odore, per la sua matericità, possono essere considerati atti di feticismo? Alcune forme di cinefilia hanno stretto un legame inscindibile tra specifici fotogrammi e le immagini in essi rappresentate. I *cinéphiles* dei «Cahiers» producevano liste infinite e classifiche delle immagini salienti, delle immagini-feticcio, in grado di provocare un'eccitazione emotiva, per non dire erotica, a ogni rinnovata visione. Nella fisicità della pellicola, nell'anatomia del dettaglio, si sono così impressi ed espressi proiezioni e desideri, consci e inconsci. Con la scomparsa della pellicola il cinefilo vede compromessa l'integrità del proprio oggetto amoroso: quali le conseguenze?

Ivelise Perniola

Non c'è nulla di più triste da vedere di un feticista che langue dietro uno stivaletto e che deve invece accontentarsi di una donna intera.

Karl Kraus (*Sprüche und Widersprüche*, 1908, trad. it. *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1992)

Feticismo e cinefilia

Il feticismo, nell'arco di tutto il '900, è stato studiato sotto ogni aspetto: etnografico, psicoanalitico, storico-sociale, filosofico e culturale. La bibliografia in materia è vastissima e gli approc-



François Truffaut

ci possibili sono molteplici; l'obiettivo di questo testo è quello di avvicinarci all'universo dei feticci attraverso una chiave di lettura particolare e un po' dislocata rispetto agli studi sul campo, ovvero la cinefilia. È possibile instaurare un legame privilegiato tra la passione per il cinema e l'ossessione per gli oggetti? È possibile considerare la pellicola come un oggetto di adorazione, come un simulacro totemico, sostituzione, appendice del mondo reale? È lecito considerare la cinefilia come una forma di perversione? In questa sede non ci interessa lo studio del dettaglio cinematografico, la lunga lista delle icone-feticcio prodotte nell'arco della storia del cinema, da Von Stroheim a Kazan¹; e non ci interessa neanche il collezionismo, che a tutti gli effetti presenta le caratteristiche di un'altra patologia, quella dell'accumulo compulsivo e della reificazione secondo una soggettiva scala assiologica. Ci interessa indagare l'ossessione per la grana della pellicola stessa, per la sua matericità, il suo odore, la sua percettibilità tattile, la sua intrinseca pericolosità (ci riferiamo ovviamente alla pellicola in nitrato di cellulosa) e domandarci se oggi, nel momento in cui la pellicola ha lasciato il posto, prima alla pellicola in poliestere e poi all'intangibilità del digitale, sia ancora possibile parlare di cinefilia. Occorre però partire dal concetto di feticismo, che ha toccato molte volte in maniera più o meno casuale la nascita e la storia del cinema stesso: «Un'arte, cioè, in cui la valorizzazione feticista del dettaglio ha un'importanza fondamentale, direi strutturale, insita nel suo raffigurare la realtà per tagli e cornici»². Il cinema è ontologicamente feticista, si potrebbe dire. Del resto il termine feticcio viene dal portoghese *feitizo* (magia) e la magia ci riporta di nuovo alle origini del cinema attraverso un cortocircuito interessante e suggestivo sul quale avremo modo di ritornare.

Le radici culturali del feticismo vanno ricercate negli studi etnografici di Charles De Brosses, che nel 1760 scrive il testo fondante *Du culte des dieux fétiches*, nel quale il termine "feticismo" fa la sua prima comparsa, applicato al culto di alcuni oggetti presso alcune popolazioni primitive. De Brosses era un membro dell'Académie des Inscriptions et Belles Lettres e la sua prima dissertazione sul culto degli dei feticci ebbe proprio luogo di fronte ai membri dell'illustre istituzione: si può dunque sostenere che il feticismo è una creazione accademica, letteralmente



Jean-Luc Godard

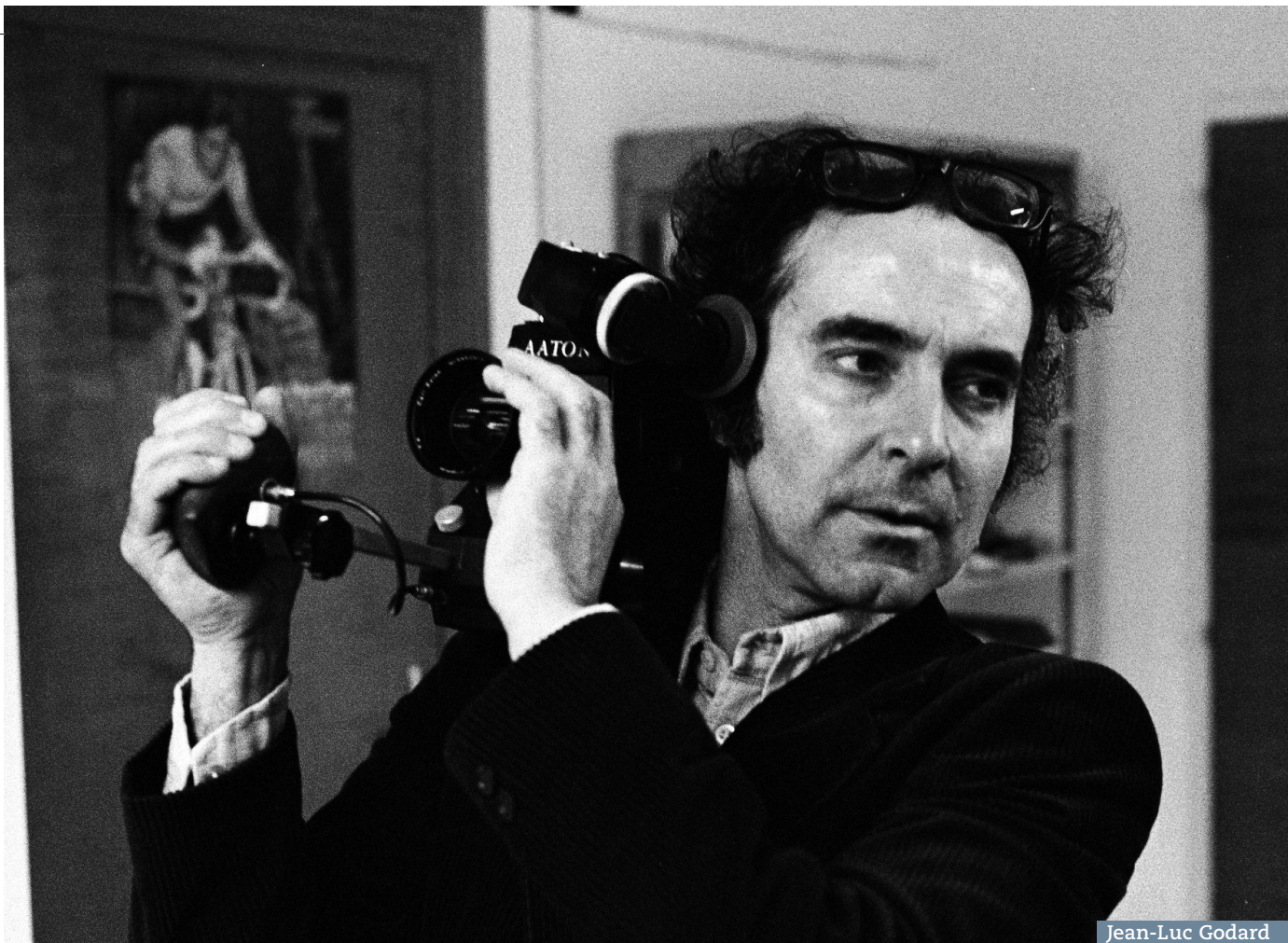
parlando. Il feticismo, nella prima formulazione di natura antropologica, si pone come l'opposto dell'idolatria, dal momento che non ha connotazioni trascendentali, ma è fortemente ancorato alla prosaicità dell'oggetto in sé. Se tutto può diventare un feticcio, tutti i feticci possono cessare di esserlo. Il feticcio è temporaneo e cangiante, sostituibile, come tutte le passioni di una mente volubile e intrinsecamente umana. Hegel, nei suoi studi di natura antropologica, non manca di sottolineare la preziosa caratteristica della fragilità feticistica: «In effetti, se succede qualcosa di spiacevole, che il feticcio non è riuscito a scongiurare, se la pioggia manca, se c'è un cattivo raccolto, essi [le popolazioni africane cui fa riferimento nel testo, *nda*] lo legano e lo colpiscono, oppure lo distruggono e lo sopprimono, sostituendolo con un altro; in questo modo essi lo hanno in loro potere»³.

L'interpretazione antropologica lascia presto spazio all'interpretazione capitalista del feticcio elaborata da Karl Marx, in *Il Capitale* (1862), nata proprio dalla suggestione della lettura del testo fondante di De Brosses. Il mondo economico si è progressivamente reificato e le merci hanno assunto una connotazione feticistica; le merci sembrano possedere, come feticci, una loro propria energia, che sottomette o si fa sottomettere dagli uomini, secondo rapporti di natura cangiante ed enigmatica. La lettura marxiana della merce come feticcio influenza fortemente la letteratura naturalista del XIX secolo: basti pensare al fascino distruttivo operato dagli oggetti nei romanzi di Flaubert e Zola e a tutta la letteratura estetizzante di Huysmans e Wilde. La merce diventa luogo di investimento affettivo e allo stesso tempo valvola di sfogo e di rivendicazione, oggetto di culto amoroso e di odio implacabile, fusione di amore e di morte, al pari della tartaruga che il protagonista di *A ritroso* (*À rebours*)⁴ di Huysmans, Des Esseintes, ricopre di gioielli, diamanti, decorazioni, profumi ed essenze e che alla fine muore «per eccesso di estetica»⁵.

L'ultimo approdo del feticismo, quello più immediato anche nell'uso contemporaneo del termine, è riconducibile alla lettura che ne dà Freud: il feticcio diventa un oggetto sostitutivo del pene mancante (complesso di castrazione), quindi un dispositivo psichico che consente di negare la differenza sessuale, pur riconoscendola parzialmente. Il feticista, appagato dall'oggetto-emanazione, instaura un rapporto di sostanziale estraneità nei confronti del vero sesso

femminile, come enuncia, con la consueta ironia, Karl Kraus nell'aforisma che abbiamo messo in esergo del presente testo. Anzi, partendo dalla lettura cinefila del feticismo che stiamo conducendo, si potrebbe quasi sostenere paradossalmente che il cinefilo anela dietro un pezzo di pellicola quando a sua disposizione avrebbe il mondo intero.

A partire dall'inizio del '900, con l'ingresso delle provocatorie teorie freudiane (anche se il primo a teorizzare la connotazione sessuale del feticcio è stato il francese Alfred Binet nel 1887), il feticismo cessa di essere la nobile espressione di una religiosità primitiva per diventare una perversione moderna. Ci sembra molto suggestiva proprio la definizione che ne dà Binet, dal quale lo stesso Freud ha ampiamente attinto per i suoi studi: «L'amore feticista è una rappresentazione teatrale nella quale una semplice comparsa avanza verso il centro del palcoscenico e assume il ruolo di protagonista»⁶. Una comparsa, un oggetto secondario dell'eccitazione amoroso-sessuale che diventa oggetto primario di investimento affettivo, all'interno della grande messa in scena del rapporto amoroso. Ecco che il feticista, contrariamente ad altri soggetti in preda ad altre perversioni più frustranti perché di difficile attuazione (la necrofilia, ad esempio), sembra sempre pienamente soddisfatto dalla possibilità di possedere incessantemente il proprio oggetto del desiderio. Il feticcio è sempre a portata di mano del feticista: non c'è frustrazione, non c'è negazione, c'è sempre un sostanziale appagamento. Tuttavia questa condizione edenica è messa in crisi dall'atteggiamento socio-elusivo del feticista (un atteggiamento che non può non trovare molti punti di comunanza con il cinefilo): «Il feticista è un impotente della sessualità sociale, quella che rende necessaria la collaborazione con un altro essere»⁷. Il feticista ha paura del mondo o, per meglio dire, egli nutre disprezzo nei confronti del mondo. Il feticcio è proprio l'espressione di un'insubordinazione della cosa nei confronti dell'organismo vivente e delle strutture che pretendono di inglobarla, per tale ragione molto spesso l'ossessione del feticista si posa su oggetti non più funzionali e che quindi hanno reciso il loro legame con il mondo e con le strutture che lo organizzano. Il feticista disprezza il mondo che pretende di trattare gli oggetti come appendici funzionali e non come entità investite di proprietà libidinali. Molto spesso questo disprezzo latente per il mondo e la chiusura in una dimensione quasi misantropica accomuna il feticismo di natura sessuale con quello di natura estetica. L'opera d'arte diventa feticcio, oggetto sublimato e idealizzato: «La sublimazione, allontanando la pulsione dal suo carattere sessuale, verso un obiettivo non sessuale, ha come risultato quello di purificare l'oggetto. Il feticcio (perverso) rende possibile una separazione tra la materialità brutta dell'oggetto e il suo valore di simbolo»⁸. L'arte contemporanea è ricca di oggetti-simbolo, purificati e trasformati in feticci di adorazione museale, dall'orinatoio di Duchamp al teschio incastonato di diamanti di Damien Hirst. L'arte contemporanea, e anche il cinema nel momento in cui entra a far parte del sistema delle arti, diventa il luogo privilegiato del collezionismo, che con il feticismo ha molto a che fare. Alla base del desiderio collezionistico «c'è un'esigenza di autoaffermazione della propria identità attraverso un processo continuo di reificazione dei valori artistici che rivela da un lato l'impossibilità dell'autosufficienza, dall'altro l'irrealizzabilità della relazione appagante»⁹. Il collezionista di pellicole anela a un riconoscimento sociale del proprio possesso e del proprio oggetto di investimento amoroso, ma allo stesso tempo risente della marginalità della sua collezione rispetto alle altre forme di collezionismo artistico. Occorre però puntualizzare che le forme di cinefilia possono essere molteplici e di varia natura (dall'ossessione per la pellicola al collezionismo sfrenato all'adorazione della singola immagine) e quella che più ci interessa è proprio la cinefilia storicamente intesa (1944-1968), nell'accezione che ne dà Antoine De Baecque nel testo più completo dedicato a questo fenomeno: strettamente maschile (si parla infatti, sulla suggestione di Serge Daney, proprio di *ciné-fils* e non di *ciné-filles*, e forse sarebbe interessante indagare l'esistenza di una cinefilia declinata tutta al femminile), perché anche il feticismo, connesso con l'angoscia di castrazione, è un fenomeno psichico prevalentemente maschile; la cinefilia che ci interessa è quella ossessionata dalla pellicola in nitrato, capace, come vedremo più avanti, di produrre una forma di visione emotivamente molto forte, molto calda e che unisce, come nel caso del gruppo dei «Cahiers du Cinéma», una passione per il supporto, per la sua matericità e per l'immagine allo



Jean-Luc Godard

stesso tempo. Quindi non un'immagine, non l'idolatria di natura iconofila, ma quell'immagine, con quella grana, con quel colore, su quel fotogramma. La cinefilia, nell'accezione di perversione, finisce con la fine della pellicola, senza possibilità di appello: anche De Baecque arriva alle stesse conclusioni. Il feticista ha bisogno di toccare l'oggetto del suo amore, la virtualità è un vicolo cieco che conduce a una visione simulacrale, frustrante e poco appagante.

Una forma radicale di cinefilia si avvicina più al feticismo di natura sessuale che a quello estetico, limitato a una contemplazione estatica dell'opera d'arte e dell'oggetto artistico. Il cinefilo non si limita a osservare la bellezza di un piano, ma è letteralmente ossessionato dalla grana della pellicola, dal suo odore, dalla sua consistenza, dalla sua matericità e dalla possibilità che la pellicola ha di dare forma a immagini fantasmatiche, che si vanno a sostituire alla vita vera, all'azione, dalla quale il cinefilo si sottrae costantemente, immerso e protetto dal buio della sala, antro materno, caldo e accogliente, lontano dal mondo. La pellicola viene investita di poteri magici, evocativi, come se contenesse nel chiaroscuro delle sue ombre l'anima dei defunti e degli esseri lontani. Non ci sorprende sapere che le origini del cinema sono strettamente legate alla fascinazione per l'occultismo e per lo spiritismo. Robertson, con il suo fantascopio, era in grado di produrre visioni fantasmatiche, promettendo ad avviliti spettatori e facinorosi clienti di riportare in vita, attraverso le sue magiche lastre colorate, i defunti. Quanti di questi spettatori delle origini avranno stretto tra le loro mani emozionante le lastre di questo abile illusionista? Quanti avranno creduto che le anime dei loro cari fossero realmente imprigionate nel vetro colorato della lanterna magica? Il cinema e la morte, la pellicola e il fantasma, il corpo morto che riprende vita attraverso lo schermo, imprigionato nella pellicola, conservato nella pellicola stessa che ne mostra le fattezze in controluce, alzando la pellicola verso il cielo (come fa Jean-Luc Godard in un famoso scatto di qualche decennio fa e come abbiamo fatto tutti, almeno una volta, nella vita). La morte si ricongiunge all'amore, ed ecco che il cinefilo ricerca,

nel fotogramma osservato in controluce, il corpo smembrato della figura femminile: un piede, una spalla, un vestito che lascia scoperta una gamba. Il corpo della donna nel cinema è un insieme di dettagli, che lasciano immaginare una completezza sempre negata, come scrive Antoine De Baecque: «La donna cinematografica è un insieme di dettagli, ciascuno di essi è riconosciuto, descritto, classificato, comparato, e amato per le sue precipue peculiarità. Le apparizioni della donna sullo schermo devono essere, dallo sguardo cinefilo, minuziosamente ricercate, preparate, contornate da ritualità necessarie e ferventi, accuratamente trattenute dal ricordo, dalla scrittura, dal collezionismo, dalla discussione. L'erotomania cinefila è in questo senso un'arte letteraria e descrittiva»¹⁰. Questa descrizione sembra tratta dal testo di Alfred Binet su amore e feticismo, come sottolinea lo stesso De Baecque, e come si evince il legame non è poi così peregrino. Frammenti di donna che abitano poeticamente il desiderio cinefilo, e la donna frammentata ripete la sua infinita frammentazione nel susseguirsi dei singoli fotogrammi, morsi di pellicola, fermi-immagine feticcio. Il fermo-immagine, il singolo fotogramma viene espunto, tagliato, in un furore iconoclasta che nega al cinema ciò che lo dovrebbe sempre contraddistinguere: il movimento.

Quando si parla di cinefilia, nelle sue infinite variazioni, non si può non pensare al gruppo di critici cinematografici che si incontra e si scontra nella redazione dei «Cahiers du Cinéma» in un periodo che va dal 1944 al 1968, come giustamente sottolinea De Baecque nel suo saggio. Il '68 segna l'irruzione della vita vera e il cinema messo in crisi dalla politica e dalla televisione perde progressivamente la centralità che aveva avuto sino ad allora. Per il gruppo dei «Cahiers», un assortito gruppo di feticisti del singolo fotogramma, esistevano liste infinite, enumerazioni, classifiche delle immagini salienti, delle immagini-feticcio, in grado di provocare un'eccitazione emotiva, per non dire erotica, a ogni rinnovata visione. Una delle immagini-feticcio più citate, il «momento erotico più forte»¹¹ come lo definisce lo stesso Truffaut, è la camminata a quattro zampe di Joan Bennett in *The Woman on the Beach* (*La donna della spiaggia*, 1947) di Jean Renoir; si tratta di una sequenza brevissima, composta da trentanove fotogrammi, poco meno di due secondi, che dispiega agli occhi di Truffaut un immaginario erotico impensato: basti pensare che il regista francese riprende questa postura animalesca, citando all'infinito i fotogrammi di Renoir, in quasi tutti i suoi film successivi; quando si dice, l'ossessione per un'immagine. La stampa di uno di questi trentanove fotogrammi, di nuovo strappato al movimento e trasformato in «cosa», fa capolino in una vecchia fotografia dello studio di redazione dei «Cahiers», della metà degli anni '50, attaccata al muro, come un'immagine sacra da contemplare reiteratamente: «Da questo punto di vista, la cinefilia è un culto feticista dei dettagli, attinti dai film visti e rivisti, questi dettagli che rivelano la presenza di un autore, di un'attrice, di un desiderio»¹². Immagini quasi persecutorie, si potrebbe dire. L'uso del termine dettaglio è quanto mai rivelatorio; dettaglio e non frammento, perché nel frammento si lascia intuire una completezza esistente, mentre il dettaglio isola l'oggetto in un'autosufficienza che lo rende unico e venerabile. Non dovrebbe stupire più di tanto sapere, a questo punto, che in un numero dei «Cahiers» del dicembre 1954 compare un dossier speciale intitolato *Cinepsicopatologia sessuale*, una piccola enciclopedia che passa in rassegna le più svariate perversioni applicate al cinema (si va dal sadismo alla zoofilia, passando per l'esibizionismo e il travestitismo). La voce «feticismo» viene redatta proprio da Truffaut che propone un elenco, che vale la pena riportare per esteso: «Il seno di Jane Russell, Gina Lollobrigida e Martine Carol; il sedere di Marilyn Monroe, Mae West, Lana Turner; le gambe di Marlene Dietrich e Betty Grable; gli occhi di Lauren Bacall, Gail Russell, May Britt; la voce di Simone Simon, Joan Greenwood, June Allyson, Claire Gilbert; le lentiggini di Katharine Hepburn; il balbettio di Gloria Grahame; la gonna strappata di Clara Calamai in *Ossessione*; le calze di Alice Faye ne *L'incendio di Chicago*; il corsetto di Elina Labourdette in *Perfidia*; e nei film americani tutte le gonne con lo spacco, plissettate e strette»¹³. Un elenco suggestivo ed esaustivo, vera delizia del cinefilo-feticista. Il regista francese parte da una donna frammentata, a pezzi, una sorta di Frankenstein al femminile, e arriva dai «pezzi di donna» ad alcuni dettagli precisi di alcune parti del vestiario di alcune donne in alcuni specifici fotogrammi di alcuni specifici film; una vera e propria esaltazione feticistica del dettaglio.



Charles Bickford e Joan Bennet in *The Woman on the Beach* di Jean Renoir

Cinefilia e feticismo si toccano ancora, costantemente, al punto che potremmo considerare la cinefilia come una perversione, come il tentativo di sopperire a una mancanza originaria, che viene ricercata, in un tentativo impossibile di completezza, attraverso la contemplazione della pellicola, del fotogramma. Se consideriamo le tre accezioni del feticismo (etnografico, economico e sessuale) vediamo che la cinefilia (o, se preferiamo, il feticismo cinematografico) aderisce a tutte: la pellicola è un oggetto simulacrale, totemico, ma allo stesso tempo sostituibile; la pellicola è un oggetto culturale prodotto dalla società di massa e il cinema, come ci ha mostrato la scuola di Francoforte, è una delle sue più emblematiche espressioni; la pellicola è connotata da un investimento libidinale tale da sostituirsi a un normale rapporto amoroso. La pellicola per il cinefilo diventa un feticcio del mondo esterno, del mondo reale. Ma se il feticcio è culturalmente un surrogato, un sostituto, un doppio ingannevole di qualcosa di vero, la pellicola allora, nella sua tangibile materialità è il doppio ingannevole del mondo o del film proiettato sullo schermo? Al cinefilo, che nella nostra accezione non è un collezionista, non interessa mai il film nella sua completezza, ma trae il massimo piacere scopico dalla reiterazione di un gruppo di fotogrammi; paradossalmente egli potrebbe gratificare il proprio desiderio solo attraverso la ripetizione continua di una stessa serie di immagini. Ricordiamo la pratica tutta surrealistica della visione frammentata: entrare in un cinema, vedere poche sequenze di un film, poi uscire e rientrare in un'altra sala, così per un intero pomeriggio. Il cinefilo non prova nessun interesse per la narrazione e per la costruzione sintagmatica del film, ma si nutre del delicato passaggio dall'inanimato del fotogramma, della pellicola, all'animato del film proiettato. In questo scarto, in questo passaggio sta il segreto del suo appagamento.

Fine di un amore

Abbiamo scritto all'inizio di questo testo che il feticista è sempre appagato dalla reiterazione volontaria del contatto con il proprio oggetto del desiderio. Se annoveriamo la cinefilia come variante del feticismo, allora va detto che il cinefilo ha visto definitivamente compromessa, a

**"YOU'RE SO BEAUTIFUL - SO
BEAUTIFUL OUTSIDE - AND
SO EVIL INSIDE!"**

Sultry figure among
the dunes, plotting the
doom of a husband
she loved through
the man she
fooled! Emotions
untamed, in a
drama strange,
bewitching,
fascinating!



Brilliant Star of
"Woman in the Window"
and "Scarlet Street"

JOAN BENNETT
ROBERT
RYAN • CHARLES
BICKFORD
**THE WOMAN ON
THE BEACH**

Directed by **JEAN RENOIR** • Screen Play by Frank Davis and Jean Renoir



causa dell'evoluzione tecnica, l'integrità del proprio oggetto amoroso. De Baecque pone dei confini cronologici dettati dall'evoluzione tecnica e dai cambiamenti portati avanti dalla storia e dalla società: secondo lui un certo tipo di cinefilia radicale termina proprio all'alba degli anni '70 del '900. Il cinema, secondo De Baecque, diventa un grande dinosauro in via di estinzione, con un drappello di malinconici seguaci che ne registrano con pietosa partecipazione gli ultimi aneliti, le ultime tracce. Allora il cinefilo potrà forse recarsi proprio in un museo per contemplare su vetrine illuminate quella pellicola che una storia troppo veloce gli ha già tolto di mano. Secondo Lucilla Albano, invece, la fine della cinefilia avrebbe una storia ancora più breve e si situerebbe nel momento di passaggio dalla pellicola in nitrocellulosa a quella in poliestere e poi in maniera ancora più radicale con il passaggio al digitale, che priva il cinefilo di tutta una serie di sensazioni polisensoriali, caratteristiche dell'esperienza cinematografica: «Molto di più di quella in uso oggi, quel tipo di pellicola possedeva caratteristiche di luminosità, calore, fisicità e corporalità, di sensibilità e di ricettività, esemplificate tra l'altro dal suo stesso invecchiamento, dall'iscrizione del passaggio del tempo che esibisce striature, rigature, salti, dissoluzioni apparentando concretamente la pellicola alla pelle umana»¹⁴. Pellicola e pelle, un'assonanza suggestiva, di natura marcatamente feticista; il primo contatto dei critici dei «Cahiers» con il cinema si è giocato proprio all'insegna di una modalità di proiezione caratterizzata da un'adesione quasi fisica al supporto, che ha prodotto quella forma di esaltazione del fotogramma che abbiamo apparentato al feticismo. Allo stesso tempo, la vicinanza dei meccanismi psichici che sono alla base della crescita con i meccanismi di proiezione cinematografica consentono agli spettatori di superare alcuni blocchi interiori (su questo si basano numerosi studi di cinema-terapia) e lo schermo diventa un luogo di protezione e di autodifesa dal mondo esterno: «Lo schermo del cinema non farebbe altro che riproporre, riattivare questa necessità di uno "schermo protettore" nei confronti della realtà»¹⁵. Che cosa succede a questi meccanismi di autodifesa, di protezione psichica, nel momento in cui le forme dell'esperienza cinematografica mutano in una direzione sempre meno immersiva e sempre più individualista? Una delle caratteristiche della cinefilia è proprio la fruizione dell'oggetto del desiderio all'interno di una ritualità collettiva, condivisione dello sguardo e adorazione individuale dell'oggetto. La cinefilia come perversione, come ossessione per la pellicola nella sua dimensione iconoclasta, perché negante al cinema la sua ontologica predisposizione per il movimento, è definitivamente finita, e forse anche il feticismo non se la passa tanto bene: gli oggetti vengono meno, l'esperienza sensoriale-tattile viene meno (un capitolo a parte meriterebbe il feticismo nei confronti del libro e la sua sorte nell'era dell'e-book); l'intera esperienza del mondo è mutata «proprio a causa del sovrapporsi alla realtà atomica e materiale di un'altra realtà, completamente diversa, che però ci ostiniamo a considerare analoga alla precedente. Di essa, invece, è forse impossibile fare *esperienza*, poiché il soggetto si trova immerso in una dimensione essenzialmente *numerica*, che ha trasformato in una realtà totalmente *virtuale* tutto ciò che è esperibile con i sensi, e con l'intero sistema fisiologico e culturale della nostra mente e del nostro corpo»¹⁶. Il venir meno dell'esperienza sensoriale e tattile priva il feticista del suo oggetto privilegiato, togliendogli quindi quella forma di appagamento sensoriale che contraddistingueva la sua «patologia». Il panorama di inizio millennio vede feticisti senza oggetti e cinefili senza pellicola. Nasceranno sicuramente altre ossessioni di carattere più «digitale» e sicuramente altri oggetti sostituiranno quelli vecchi (e forse la prospettiva capitalistica del feticismo è quella più longeva), ma il fascino fantasmatico e onirico della pellicola difficilmente troverà un valido sostituto. Alcuni recenti studi di Francesco Casetti¹⁷ si sono soffermati proprio su questo passaggio epocale, che può essere soltanto problematizzato, senza aperture ottimistiche nei confronti del futuro prossimo. Casetti parla di «rilocalizzazione», intendendo con questo termine un progressivo spostamento dei luoghi di fruizione dell'immagine cinematografica e un conseguente adattamento delle immagini alle nuove pratiche di fruizione. Secondo la lettura di Casetti, forse le pratiche di rilocalizzazione favorirebbero in ultima analisi il desiderio feticistico del cinefilo, dal momento che il possesso dell'immagine-feticcio diventa possibile attraverso l'utilizzazione di supporti ultra-leggeri come personal computer o smartphone: ognuno può avere

la propria Joan Bennett direttamente nella tasca dei pantaloni, a portata di mano. Tuttavia diventa difficile, all'interno delle suddette pratiche di rilocalizzazione testuale, la creazione dell'oggetto stesso, del feticcio, il quale, come abbiamo visto, ha tradizionalmente bisogno di una matericità di partenza: il feticcio ha bisogno di essere cosa, per trasformarsi in oggetto di investimento amoroso. Quindi la contemporaneità offre immagini potenzialmente feticistiche, che anelano a trasformarsi in feticcio, ma che a causa della loro virtualità sono impossibilitate a farlo, e questo ha anche molto a che vedere con la fine del divismo, registrata ormai su più fronti¹⁸ (un tema interessante sarebbe anche quello del feticcio divistico, una reliquia ormai veramente poco trascendentale, come ci mostra Sofia Coppola in *Bling Ring*, 2013).

Concludendo, se il cinema è ancora vivo, o almeno così sembra, la cinefilia è morta, perché con la fine della pellicola e la sua definitiva sostituzione con i supporti digitali viene meno il contatto fisico del singolo con la macchina-cinema, viene meno il rapporto sinestetico con il cinema stesso, che diventa ora soltanto visione, continuamente frustrata da una sempre minore aderenza del profilmico con la realtà e la nuova imperante perversione del vecchio cinefilo-feticista potrà essere solo uno stanco e vieto voyeurismo. Forse ci sono altre aperture possibili, riconducibili all'aggancio sinestetico che lo spettatore può, in prospettiva, operare nei confronti dell'immagine; ma nell'orizzonte storico che abbiamo preso in considerazione non c'è spazio per la virtualità e il feticismo virtuale, come si può ben intuire, è una lapalissiana contraddizione in termini.

1. Sul rapporto tra feticismo e cinema e tutto l'immaginario prodotto dalla messa in scena degli oggetti, si veda, tra i numerosi contributi: Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1989; trad. it., a cura di Veronica Pravadelli, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma 2013; e Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, British Film Institute, London 1996.
2. Massimo Fusillo, *Feticci-Letteratura, cinema e arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, p.105
3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837, trad. it., a cura di Guido Calogero e Corrado Fatta, *Lezioni sulla filosofia della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1963, vol. I, p. 3.
4. Cfr. Joris Karl Huysmans, *À rebours*, Charpentier, Paris 1884.
5. M. Fusillo, *Feticci-Letteratura*, cit., p. 118.
6. Alfred Binet, *Le fétichisme dans l'amour* (1887), nuova ed. Payot, Paris 2001, p. 69, trad. it. *Il feticismo in amore*, ETS, Pisa 2011.
7. Angelo Hesnard, *Traité de sexologie normale et pathologique*, Payot, Paris 1933, p. 671.
8. Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 111.
9. Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 93.
10. Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, Paris 2003, pp. 274-275.
11. François Truffaut, «Cahiers du Cinéma», 32, febbraio 1954.
12. A. De Baecque, *La cinéphilie*, cit., p. 278.
13. François Truffaut, *Fétichisme*, «Cahiers du Cinéma», 42, dicembre 1954.
14. Lucilla Albano, *Lo scudo di Perseo e lo schermo cinematografico*, «La Valle dell'Eden», 15, 2005, pp.13-34.
15. *Ibid.*
16. Ernesto L. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 17. Dello stesso autore si veda anche *Il ritorno della cosa*, «Agalma», 16, settembre 2008, pp. 51-64.
17. Cfr. Francesco Casetti, *Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation*, «Screening the Past», 32, 2011, Screen Attachments; e Id., *Filmic Experience*, «Screen», 52, primavera 2011, pp. 1-12.
18. Cfr. Emiliano Morreale, *La caduta dei divi*, «La Repubblica», 15 giugno 2014.

Ivelise Perniola insegna Storia del cinema presso l'Università degli Studi Roma Tre. Tra le sue pubblicazioni: *Chris Marker o del film-saggio* (Lindau, 2003), *Oltre il neorealismo* (Bulzoni, 2005), *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann* (Kaplan, 2007), *L'era postdocumentaria* (Mimesis, in corso di stampa).