

FATA

MORGANA

MORGANA

# FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

*Direttore* Roberto De Gaetano

*Comitato scientifico* Sandro Bernardi, Francesco Casetti,  
Antonio Costa, Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni,  
Annette Kuhn, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

*Comitato direttivo* Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,  
Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Salvatore Tedesco

*Redazione* Alessandro Canadè (caporedattore),  
Daniela Angelucci, Vincenza Costantino,  
Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello,  
Antonella Moscati, Ivelise Perniola, Simona Previti,  
Antonio Somaini, Luca Venzi

*Responsabile segreteria di redazione* Loredana Ciliberto

*Collaboratori alla segreteria* Ada Biafore, Simona Busni,  
Greta Himmelspach, Clio Nicastro,  
Antonietta Petrelli, Antonio Russo

*Progetto grafico* Bruno La Vergata

*Webmaster* Alessandra Fucilla

*Traduzione abstract in inglese* Simonetta De Rose

*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 - 0984 27229 - Fax 0984 792672  
E-mail [info@pellegrineditore.it](mailto:info@pellegrineditore.it)  
Sito internet [www.pellegrineditore.it](http://www.pellegrineditore.it)

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.pellegrineditore.it](http://www.pellegrineditore.it)

## SOMMARIO

### INCIDENZE

- 7 **La natura delle emozioni.  
Conversazione con David Freedberg**  
a cura di Alessia Cervini

### FOCUS

- 19 **Fuori tutto!**  
**Le emozioni come atmosfere**  
Tonino Griffero
- 27 **Il "tempo emozionale" dello spettatore  
in *Sentimento e forma* di Susanne K. Langer**  
Dario Cecchi
- 37 **Espressione ed emozione  
nel ritratto fotografico**  
Emanuele Crescimanno
- 47 **La "noia" come categoria estetica**  
Alessandro Alfieri
- 59 **Cinema dell'emozione e cinema dell'estasi:  
il realismo socialista e l'opera di Eizenštejn**  
Massimo Olivero
- 71 **Immagini in movimento,  
emozioni in immagine**  
Marco Deodati
- 83 **La colonna emozioni**  
Daniela Tagliafico, Enrico Terrone
- 93 **È solo un romanzo... Jane Austen,  
il sentimento e le emozioni**  
Claudia Stancati
- 111 **Edith Stein va al cinema**  
Adriana D'Aloia
- 129 **Emozione dell'attore  
tra paradossi, relazioni e astrazioni**  
Carlo Fanelli
- 147 **Occhi pieni e mani vaganti**  
Filippo Fimiani

## RIFRAZIONI

- 165 **L'evento e l'emozione: *Del tuffarsi e dell'annegarsi* di Paolo Gioli**  
Marco Senaldi
- 175 **Sguardo e innocenza.**  
***Il cineamatore* di Kieślowski**  
Leeanne Minter
- 181 **Spettatori della dittatura:**  
***Tony Manero* di Pablo Larrían**  
Massimiliano Coviello
- 185 ***Mysteries of Love: Mullholland Drive***  
Chiara Mangiarotti
- 195 **La condivisione del dolore**  
**nella *Trilogia* di Gianikian e Ricci Lucchi**  
Alessandra Campo
- 203 **Visioni e realtà in *Gomorra***  
**di Matteo Garrone**  
Margherita Ganeri
- 207 ***Avatar*: lo sguardo**  
**immerso nel mondo**  
Diego Mondella
- 213 **Un test per la vita:**  
**l'empatia in *Blade Runner***  
Andrea Pinotti
- 225 *Abstract in inglese*

# Occhi pieni e mani vaganti

Filippo Fimiani

*For who so firm that cannot be seduced?*

William Shakespeare

*Du lebst und thust mir nichts.*

Aby Warburg

*Pondus meum amor meus, eo feror quocumque feror.*

Agostino

## *Simulazioni incarnate e finzioni teoriche*

In un recente articolo in omaggio a Federico Zeri, David Freedberg ha fatto il punto sullo sviluppo delle sue ricerche sulla risposta spettatoriale alle immagini e sul dialogo sempre più stretto tra storia dell'arte, psicologia cognitiva e neurobiologia. Tra gli attori principali di tale dialogo a più voci e su più fronti, intessuto con curiosità ed accortezza, entusiasmo e prudenza, dallo studioso americano della Columbia University di New York, attuale Direttore dell'Italian Academy e responsabile dell'Academy's Art & Neuroscience Project, compagno Vittorio Gallese, epitome del gruppo di Parma che ha "scoperto" i neuroni visuomotori detti "neuroni specchio", e Fortunato Battaglia dell'University City College di New York, noto per le ricerche sulla *motor imagery* e la plasticità neuronale. Con il primo, nel 2007 Freedberg ha firmato due articoli, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, e *Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response*, il primo dei quali è denunciato oggi «molto schematico» ma tuttavia seminale di un dibattito più che significativo tra

gli studiosi di estetica e immagini<sup>1</sup>. Con Battaglia, Freedberg ha avviato un programma di collaborazione sulla risposta spettatoriale in *a felt corporeal way* al movimento, sia esso intenzionale e diretto a un agire e uno scopo pratico, insomma un'azione propriamente detta e *goal-directed*, o un agire o un fare intransitivo, comunicativo ed espressivo senza fini e fatti in cui risolversi e realizzarsi. Solo che, come lo stesso Freedberg ammette pur certo conoscendo il progredire degli studi scientifici in tal senso<sup>2</sup>, l'esempio ai suoi occhi maggiormente interessante e significativo di gestualità o, piuttosto, di sequenza gestuale o *performance* quale è una danza, non può essere preso in considerazione in un *setting* sperimentale: sfuggono al monitoraggio la troppo grande complessità e quantità di movimenti e aree

---

<sup>1</sup> D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-351; Id., *Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response*, in "TRENDS in Cognitive Sciences", n. 10 (2007), risposta a R. Casati, A. Pignocchi, *Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response*, in *ivi*; D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione, in Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani e A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2007. Per la ricezione critica, mi limito ad A. Pinotti, *Motricità. Empatia, corpo e movimento dalla Kunstwissenschaft alla neuroestetica*, in *Logiche della corporeità*, a cura di R. Bruno, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 191-209; C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 100-105, 144-147; F. Fimiani, *Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique*, in "Images re-vues", n. 6 (2009), [http://www.imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=45](http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=45); L. Pizzo Russo, *Espressione: empatia o percezione?*, in *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo, *Æsthetica*, Palermo 2009, pp. 63-74; Id., *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009, pp. 73-100.

<sup>2</sup> D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, in *Prospettiva Zeri*, a cura di A. Ottani Cavina, Umberto Allemandi & C., Torino 2009, p. 100, ma anche *Movement, Embodiment, Emotion*, in *Cannibalismes Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, INHA/Musée du quai Branly, a cura di Th. Dufrenne, A.-C. Taylor, Paris 2010, pp. 58-61; tre oli su tela di Rubens raffiguranti scene di danza – *Danse de paysans* (1636ca, Madrid, Museo del Prado), *Kermesse flamande* (1630ca, Paris, Louvre), *Le Jardin de l'Amour* (1633, Madrid, Museo del Prado) –, sono commentati da Freedberg in *La «Danza de aldeanos» de Rubens en el Prado*, in *Historias Mortales. La vida cotidiana en el arte*, Prado - Galaxia Gutemberg, Madrid-Barcelona 2004, pp. 128-142, e in *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 94 (2008), pp. 5-18. Tra i lavori scientifici, B. Calvo-Merino, C. Jola, D.E. Glaser, P. Haggard, *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*, in "Conscious and Cognition", n. 3 (2008), pp. 911-922; B. Calvo-Marino, *Neural signatures of the aesthetic of dance*, in *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, a cura di C. Stock, Australian Dance Council-Ausdance Inc.-Queensland University of Technology, 2009 (<http://www.ausdance.org.au/resources/publications/dance-dialogues/papers/neural-signatures-of-the-aesthetic-of-dance.pdf>), e E. Daprati, M. Iosa, P. Haggard, *A dance to the music of Time. Aesthetically-relevant changes in body posture in performing Art*, in "PLoS ONE", n. 3 (2009), <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0005023.pdf>.

somatotopiche coinvolte alla vista di movimenti compiuti da altri, aree attive anche quando compiamo in prima persona, col nostro corpo vivo, quell'atto anziché semplicemente assistervi a distanza, seduti in solitudine di fronte a uno schermo in una stanza.

Ora, questa difficoltà ci offre una doppia opportunità. In primo luogo, è quasi ovvio che Freedberg, nel capitalizzare metodologicamente la teoria della cosiddetta “simulazione incarnata” proposta dalla psicologia neurocognitivista, pensi alla danza e alle sue rappresentazioni artistiche (su diversi supporti mediali: pittura, scultura, fotografia, cinema) quale oggetto di ricerca privilegiato da affrontare con gli strumenti tecnici finalmente capaci di registrare e localizzare il correlato empirico della risposta spettatoriale (per esempio con le procedure di *neuroimaging* come la PET, la fMRI o l'EEG). Le psicologie dell'*Einführung* tardo-ottocentesche alle quali, in maniera più o meno legittima e documentata, la novella storia dell'arte cognitivamente orientata spesso si riferisce come uno degli antecedenti illustri aveva fatto proprio della danza un esempio maggiore. Basta rileggere Robert Vischer e Theodor Lipps o, per andare ad autori mai citati dai neuro-cognitivisti, Erwin Straus o Henri Maldiney per trovare il danzatore (o l'acrobata) come esemplificazione d'una gestualità espressiva codificata. Già nell'accezione greca classica<sup>3</sup> e poi nella prospettiva delle *Pathosformeln* warburghiane, gli schemi corporei della danza sono figure morfologiche ripetibili e cifre modellizzanti intelligibili, sono formule visive insieme incarnate e astratte, *topoi* organici di emozione e significato, di forza passionale e tecnica persuasiva.

Dall'altra parte, la difficoltà tecnica che, almeno per ora, segna parzialmente il passo dell'interdisciplinarietà praticata da Freedberg tra storia dell'arte, *Kognitiven Bildgeschichte*, *Neuronale Ästhetik* e le più aggiornate neurobiologie e psicologie cognitive, sembra limitarsi alla sola funzione euristica del risultato sperimentale e non riguardare lo statuto né dell'oggetto, né del supporto mediale, né della spettatorialità in gioco. Non intendo però qui affrontare la questione, fondamentale, della cosiddetta “naturalizzazione” della fenomenologia e, più in particolare, dell'esperienza vissuta e della simbolizzazione, che mette in discussione più o meno legittimamente, la differenza tra *Leib* e *Körper*, tra corpo spettatoriale vissuto e corpo organico monitorato, per non dire tra orizzonte di aspettative e memorie culturali, contesto vivente e valoriale dell'esperienza e ambiente scientifico, artificiale e isolato dal mondo estetico, della vita e della storia. Vorrei

---

<sup>3</sup> Cfr. M.L. Cantoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005, pp. 133-204.

invece, scansandole, piegare strumentalmente tali questioni per prendere un breve esempio filmico in cui è in gioco in maniera esplicita la relazione sensoriale ed emozionale dello spettatore con un altro corpo in movimento, precisamente danzante.

Tale lacerto audiovisivo ci vincola a una “credenza” o, per dirla con Kendall Walton, a un *make-belief*<sup>4</sup> davvero efficace, grazie a una sapiente sintassi dei movimenti della macchina, delle inquadrature, delle focalizzazioni interne e del montaggio. In quanto *mirroring bodies*<sup>5</sup>, vediamo e partecipiamo all’attitudine e all’atteggiarsi corporeo ed emotivo dello spettatore interno *come se* fossimo noi stessi a percepire e patire in quel modo, giacché lo assumiamo in quanto correlato finzionale dell’esperienza che noi stessi, in quanto spettatori esterni, realizzeremmo nei confronti di un corpo che danza in carne e ossa o di un’entità fittizia qual è un’immagine in movimento su uno schermo o su una tela o in una pagina romanzesca. Finalmente, mi sembra che, grazie a tale considerazione preliminare, tali entità finzionali possono essere prese come analoghe al soggetto che proverebbe, per dirla con Moritz Geiger e Theodor Lipps, una medesima «empatia d’attività» [*Tätigkeitseinfühlung*] e «imitazione interna» [*innere Nachahmung*] o, per dirla con il lessico di Gallese e altri condiviso da Freedberg, una medesima «simulazione incarnata» [*embodied simulation*] in un set di laboratorio sperimentale.

In altre parole, l’esempio, davvero fortunato, che ho trovato e scelto ci offre una duplice possibilità. Innanzitutto, di fare *come se* fosse possibile osservare la relazione spettatoriale a una danza – cosa attualmente difficile se non impossibile, avverte Battaglia e ammette Freedberg, che si limitano difatti alla risposta motoria evocata alla vista di un gesto assai semplice attestato nell’iconografia religiosa e nelle forme di vita quotidiana, come la mano aperta di Adamo ne *La Cacciata dal Paradiso* raffigurata nella Cappella Sistina da Michelangelo<sup>6</sup>. Possiamo, allora, malgrado la carenza di dati e risultati scientifici reali, considerare il breve segmento audiovisivo che c’interessa come una *finzione teorica* o un banco di prova della stessa teoria neuro-cognitivista della “simulazione incarnata” nei confronti di un

---

<sup>4</sup> K. Walton, *Mimesis as Make Belief. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1990, pp. 341 sgg.

<sup>5</sup> L’efficace espressione è in V. Gallese, C. Sinigaglia, *The bodily self as power for action*, in “Neuropsychologia”, n. 3 (2010), p. 752.

<sup>6</sup> D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, cit., pp. 100-101. Si noti il rapido accenno alla differenza dei supporti mediali dell’immagine (riproduzione dell’affresco, fotografia, film) e l’elusione di ogni sovra o indeterminazione simbolica del gesto, insieme di timore e di vergogna.

evento, sia esso reale o fittizio e rappresentato, accadimento fattuale o immagine fissa o in movimento. Basti ricordare, infatti, che, nella prospettiva di Freedberg e Gallese<sup>7</sup>, “estetica” non è sinonimo di filosofia o teoria delle arti ma di “scienza del sentire”: la confluenza tra scienze cognitive e l’*estetica* così intesa si fonda sull’assunzione dei meccanismi di *mirroring* come «questo livello elementare di reazione è essenziale per capire l’efficacia che hanno su di noi sia le immagini della vita quotidiana sia quelle artistiche»<sup>8</sup>. Va anche detto, seppur di passaggio, che tale enunciato, insieme prudente e ambizioso, certo problematico, si smarca tanto da ogni iconologia classica, quanto da ogni storicismo e formalismo, ma anche, forse, da ogni regime di storicità, sia della percezione sia dell’oggetto, ed è quindi per molti aspetti insieme prossimo e lontanissimo dai *visual studies*, che, invece, assumono il sensibile in generale aldilà degli steccati tra artistico ed extra-artistico ma pur sempre come costruzione sociale e politica storicamente determinata in pratiche e usi.

In secondo luogo, commentando non a caso una breve sequenza di un prodotto audiovisivo d’intrattenimento e non artistico, ho l’occasione di discutere la proposta descrittiva ed empirica avanzata da Freedberg e Gallese riprendendo alcuni luoghi fondativi della teoria dell’*Einfühlung* e, infine, segnalando alcuni spunti ricchi d’interesse e sviluppi nei *film studies* in merito al cosiddetto *haptic cinema* e all’empatia spettatoriale.

### Apparizioni e rinascenze

Tutto è in circa due minuti di *Love among the ruins*, secondo episodio del terzo anno di *Mad Men*, serie creata per l’AMC da Matthew Weiner (già produttore dei *Soprano*), già insignita di vari riconoscimenti. Mi limito a un solo episodio della puntata sceneggiata da Weiner e Cathryn Humphries, con la regia di Lesli Linka Glatter (che le ha fruttato il DGA Award), regista affermata di molte fortunate serie televisive – per esempio *Storie incredibili* (1985) di Steven Spielberg, *Twin Peaks* (1990, per cui ha ottenuto la Director’s Guild Nomination), *Freaks & Geeks* (1999), *In my life* (2002, per

---

<sup>7</sup> Si legga per esempio la seguente puntualizzazione: «In our definition, an aesthetic experience is one that allows the beholder to ‘to perceive-feel-sense’ an artwork (from the Greek *aesthesis-aisthanomai*), which in turn implies the activation of sensorimotor, emotional and cognitive mechanisms», C. Di Dio, V. Gallese, *Neuroesthetics: a review*, in “Current Opinion in Neurobiology”, n. 6 (2009), p. 682.

<sup>8</sup> D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell’esperienza estetica*, cit., p. 333.

l'American Zoetrope di Francis Ford Coppola), *The Closer* (2005), *Heroes* (2006), *The Mentalist* (2008) –, ma anche di meno riusciti lungometraggi – per esempio *La proposta* (1998), con Kenneth Branagh e William Hurt –, va ricordato che è anche coreografa di danza contemporanea.

Provo maldestramente a descrivere i personaggi inquadrati da una carrellata: uomini e donne con immancabili occhiali da sole, sigaretta e bicchiere di Coca-Cola e superalcolici, ragazze che sono già giovani donne e ragazzi ancora brufolosi, ragazzini e bambini annoiati, qualche animale domestico illuso di libertà. Sono gli spettatori rilassati e distratti della domenica, pronti ad assistere tutti sorridenti, ma non meno insoddisfatti, al piccolo spettacolo messo su in un parco di un quartiere residenziale di New York per il ritorno della Primavera. Siamo nel 1963, in una *Maypole school dance*. Grazie a un'alternanza di piano e contro-piano, il nostro punto di vista in quanto spettatori esterni quasi coincide con la focalizzazione interna del protagonista. La camera si apposta leggermente scostata, quasi appoggiata sulla spalla di un corpo, tra gli altri iscritti nella cornice della scena, elegantemente seduto su una sedia pieghevole; è il nostro delegato scopico, luogotenente d'una visione comodamente stabile e distesa, come da una sdraio o una poltrona d'una sala cinematografica o, perché no, di un laboratorio di psicologia cognitiva. Grazie alla credenza percettiva istituita dalla costruzione di questo efficace dispositivo spettatoriale, è come se assistessimo in prima persona alla messa in scena non professionale, amatoriale, condivisa da una ristretta comunità WASP e middle-class.

Tuttavia, dell'evento che si presenterà sulla scena di tale condivisione sensibile e dei suoi orizzonti di attese e fruizioni socialmente predeterminate all'interno della credenza finzionale, dobbiamo notare subito un regime di storicità in tutta probabilità ignorato dagli spettatori, finalmente ignoto e inabituale nei suoi effetti percettivi ed emotivi. Effetti imprevisi e tuttavia certamente funzionali alla diegesi e alla fabula ma anche, è l'ipotesi estrema cui arriverò, iscritti con finezza in una costruzione figurale che impegna, finalmente, la nostra attenzione aspettatale in una sorta di genealogia sensibile dell'immagine-movimento e del medium filmico.

In cosa consiste tale regime di storicità della performance e dell'immagine? Detto nel modo più semplice: è evidente che il successo dello spettacolo allestito per il ritorno della Primavera non è dovuto ad alcuna forma di sapere precostituito, né alle tecniche del corpo dei danzatori amatoriali, né alla memoria culturale<sup>9</sup> degli spettatori, ben poco probabilmente a co-

---

<sup>9</sup> J.-P. Changeux, *De la science vers l'art*, in Id., *Raison et plaisir*, Odile Jacob, Paris 1992, pp. 58-61.

noscenza delle fonti storiche e simboliche, mitologiche e antropologiche della festa per l'equinozio di Primavera, dai Misteri Eleusini alle offerte a Cibele, alle divinità celtiche e così via. Nessuno, nella nostra fittizia piccola comunità estetica newyorchese, conosce o si ricorda del significato erudito e profondo della ripetizione al cuore della riapparizione della Primavera che, come diceva da qualche parte Alain, «ne parle jamais qu'une fois, car plusieurs fois, c'est toujours une fois». L'arrivo della Primavera eccede la cronologia lineare e afferma la temporalità circolare della natura, il ritmo ciclico e mitico di vita e morte – come il ritorno vivificante ma mai definitivo di Persefone dal Regno delle ombre.

Tuttavia, malgrado l'ignoranza che istruisce la visione distratta e prosaica dell'evento amatoriale, malgrado il debolissimo entimema affettivo in gioco nella relazione spettatoriale, del tutto impotente ad attivare alcuna trasfigurazione di tale banale extra-artistico dimentico delle sue filiazioni da una pragmatica rituale, malgrado, insomma, la pre-comprensione senza qualità che istituisce il contesto percettivo della fruizione – qualcosa accade. Qualcosa d'inatteso. *Das Ereignis tritt ein*: l'evento, dice Wittgenstein<sup>10</sup>, arriva – come se fosse già lì, in qualche modo prefigurato [*schon vorgebildet*], come qualcuno che mette piede su una scena o entra in una stanza. Qualcosa arriva: non a un sapere ma a un sentire, non a un conoscere ma a un con-sentire e un compatire, a un con-rivivere<sup>11</sup>, non a un riconoscere ma a un desiderare. Qualcosa arriva, e ritorna: da un corpo in movimento a un altro corpo statico. Dal corpo danzante e leggiadro, a piedi nudi e capelli sciolti incorniciati da una corona di fiori campestri, della giovane donna sconosciuta, Suzanne Farrell (Abigail Spencer), ballerina non professionista, al corpo seduto e rilassato di Don Draper (John Hamm), direttore creativo dell'Agenzia pubblicitaria Sterling Cooper Draper Pryce di Madison avenue. Qualcosa arriva, e dura: una storia d'amore. Cos'altro sennò?

Come che sia, lo spettatore è attratto dalle qualità espressive e dai sentimenti dei movimenti del corpo che danza ben più che dalle loro belle o graziose forme, a maggior ragione perché non si tratta di una ballerina professionista – sebbene, ed è un'altra connotazione di storicità che sfugge alle credenze del contesto finzionale ed è consegnata alla nostra conoscenza tacita in quanto spettatori esterni reali, il nome della giovane Flora rediviva sia quello di una reale ballerina professionista. Suzanne Farrell è,

<sup>10</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, 40th Anniversary Edition by G.E.M. Anscombe and G.H. von Wright, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1970, § 59, pp. 8-9.

<sup>11</sup> R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, in R. Vischer, F.Th. Vischer, *Simbolo e forma*, tr. it., Nino Aragno, Torino 2003, p. 81: i verbi sono *mitempfinden*, *mitteilen*, *miterleben*.

infatti, “musa elusiva” tra le più influenti della danza contemporanea, e si affermava precisamente agli inizi degli anni Sessanta nel New York City Ballet di George Balanchine (che scrisse per lei, diciottenne, *Movements for Piano and Orchestra, Meditation*, eseguito nel dicembre del 1963) e che fonderà poi, nel 2000, al John F. Kennedy Center for the Performing Arts di Washington, il rinomato Suzanne Farrell Ballet.

All’*appeal* o al *Reiz*, per dirla con il lessico della *Gestaltpsychologie* o della *Laokoon-Debatte*<sup>12</sup>, del movimento incarnato e presentato in un corpo in movimento, lo sguardo spettatoriale risponde però lussando l’articolazione senso-motoria responsiva della semplice vista, immediata e predeterminata. La visione si soggettivizza e si fa, con le parole di Robert Vischer<sup>13</sup>, sensazione e sentimento attenti [*Anföhlung* e *Anempfindung*]. Tale mira erotica, come quella di un cacciatore con la sua preda – il *topos* stocastico, da Platone a Bruno, è puntualmente nel teorico dell’*Einföhlung* –, è innervata, infatti, in potenziali di azione virtuale che si realizzano in maniera indiretta, delocalizzata e condensata: le dita dello spettatore attento, abbandonata la presa del bicchiere e, dunque, dismesso il regime pragmatico dell’azione come compimento della percezione, accarezzano languide l’erba e accennano passi di danza. In una ritmica serrata di piani e contro-piani, primi piani e dettagli, enfatizzata dall’effetto di rallentamento, vediamo – e sentiamo *come se* fossero le nostre – le dita inoperose della mano dello spettatore emozionato incarnare, quasi personificare, l’imitazione muscolare e corporea irriflessa dei passi dei piedi nudi e graziosi della danzatrice ammirata da lontano. Il loro movimento è certo qui autentico focolaio diegetico – i due vivranno un’indimenticata storia d’amore –, ma innanzitutto di avventure sensoriali, notoriamente tattili, minime e disseminate, intensificate e molecolari, periferiche e sintomatiche<sup>14</sup>, catacresi sensibili quasi impercettibili<sup>15</sup>, appena appena sopra la soglia dell’auto-affezione endocinetica, entero- e propriocettiva.

---

<sup>12</sup> «Motion is the strongest visual appeal to attention». Così R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2002; «Reiz ist Schönheit in Bewegung», affermava il § XXI del *Laokoon* lessinghiano (1766).

<sup>13</sup> R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, cit., pp. 74, 78, 70 (sulla caccia).

<sup>14</sup> Su sintomo motorio periferico e inibizione del desiderio di soddisfazione, in Lipps e in riferimento a Freud, M. Elie, *Aux origines de l’empathie, Fondaments & fondateurs*, Ovidia, Nice 2010, p. 102.

<sup>15</sup> V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004, pp. 76 sgg.

*Mani amanti*

Dai piedi pagani<sup>16</sup> di Suzanne alle dita patetiche di Don, spettatore statico e tuttavia toccato sensibilmente nella propria carne, emozionato, commosso, mosso *da* e mosso *con* il corpo danzante della donna e i suoi gesti senza fini esteriori, puramente espressivi. Come descrivere tale retorica sensibile e affettiva del *movere* propria dell'immagine in movimento e del movimento? Come misurarne la forza di commuovere e mettere in movimento quello che, con Jennifer Barker<sup>17</sup>, potremmo chiamare l'*occhio tattile* dello spettatore? Come seguire il movimento espressivo tra *motion* ed *emotion*, tra i movimenti del corpo e i moti dell'animo dello spettatore interno ed esterno al film?

Senza troppe forzature, nell'estratto di *Mad Men* che sto parzialmente commentando, direi che le piroette *sur place* delle dita dello spettatore interno, nostro luogotenente fenomenologico finzionale, realizzano quello che Robert Vischer chiamava emozione o «sentimento motore indiretto» [*motorische Nachfühlung*] a partire da un'emozione o «sentimento sensorio diretto» [*sensitive Zuführung*], notoriamente visivo. Incarnano, tali micro-movenze periferiche e laterali senza scopi, quell'«empatia mimica, agente o di affezioni nei confronti di un oggetto realmente o solo apparentemente in movimento», come scriveva Vischer e come ripetono oggi Freedberg e Gallese. Se tale prospettiva<sup>18</sup> afferma che vedere, tanto un'azione propriamente detta quanto un movimento o un gesto espressivo, particolarmente di un corpo biologico o un oggetto in stato di squilibrio e *off balance*, è agire, che vedere è fare *come se*, che è, insomma, una forma di simulazione inintenzionale e irriflessa, da parte mia, credo vada sottolineato il ritmo dell'*écriture corporelle*<sup>19</sup>, che starei per dire *automatique*, realizzata dal-

---

<sup>16</sup> Tralascio qui la dimensione rammemorante di tale formula gestuale espressiva: porterebbe a ridiscutere il *Nachleben* warburghiano e le sue incarnazioni mediali degradate, oggetto di un altro lavoro.

<sup>17</sup> J. Barker, *Tactile Eye. Touch and cinematic experience*, California University Press, Berkeley-Los Angeles-London 2009, pp. 73-82. Cfr. S. Schavero, *The Cinematic Body*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, pp. 52 sgg. e, in generale sul ruolo della tattilità, M. Taussing, *Mimesis and Alterity. A particular History of the Senses*, Routledge, New York 1992.

<sup>18</sup> V. Gallese, *Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", n. 4 (2005), pp. 34-36. Riferimento costante è l'*as-if loop Hypothesis* di Antonio Damasio.

<sup>19</sup> Alludo qui a S. Mallarmé, *Ballets*, in *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1959, p. 304: «A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle».

l'empatia mimetica e motrice indiretta delle dita dello spettatore.

Mi sembra importante insistere che in tali abbozzi o geroglifici cinetici minimi, in tali condensazioni e spostamenti sensoriali, in tali miniaturizzazioni e metononimie organiche, sia all'opera allo stesso tempo un doppio e polare movimento d'incorporazione [*Verkörperung*] e di proiezione [*Projektion*]. Le dita vagabonde e come autonome del nostro spettatore, i loro movimenti appena accennati e ignoranti, engrammi leggeri e insicuri sul supporto naturale, incommensurabile e mutevole dell'erba – qui singolare collettivo per la materia mai identica a se stessa –, sono appena imitazione o simulazione incarnata dei movimenti di un altro corpo visto ed espressione o performatività proiettiva dell'auto-affettività del corpo spettatoriale. Questi piccoli *schémata* tracciati a fior di pelle sono insomma allo stesso tempo *mimémata* e *pathémata* in atto, passive risonanze endocinetiche del corpo dell'Altro e attivi riverberi criptoprensivi che vorrebbero afferrarlo, stimolo o pulsazione immediata e sensazione responsiva indiretta o rotazione intorno all'oggetto, come un abbraccio o una *revolving view* che si fa tatto<sup>20</sup>: sono insieme eco<sup>21</sup> e carezze.

Il loro accavallarsi incarna allora un'*indecidibilità* tra allontanamento e avvicinamento del visibile al corpo, tra imitazione e appropriazione sensoriale, tra emulazione e usurpazione tattile. Disattivate finalità pratiche e soddisfazioni motorie, i movimenti molecolari delle dita dello spettatore sono tropi d'affetti e supporti espressivi ritmati, da una parte, da impregnamento o incorporazione, passivo e centripeto, delle qualità espressive dell'oggetto in movimento, e, dall'altra, da proiezione o emissione, attiva e centrifuga, di azioni o equivalenti d'azioni su di esso<sup>22</sup>. Allo stesso tempo mimetiche e amanti, si muovono – come leggiamo nella *Doktorarbeit* di Vischer<sup>23</sup> a proposito dell'enesesi [*Einempfindung*], ovvero del sentire nella sensazione fusi insieme soggetto e oggetto –, «nelle e con le forme», ripetono a distanza le movenze sinuose e lievi

<sup>20</sup> Nella coppia stimolo/pulsazione vs empatia/rotazione, già in Vischer (*Sul sentimento ottico della forma*, cit., p. 74), si prefigura, mi pare, l'inquietudine visuomotoria per la tridimensionalità dell'oggetto, l'"angoscia del cubico" [*das Quälende des kubischen*] che è autentica affezione tattile della percezione visiva, messa in luce da Hildebrand e presente in Riegl, Worringer, Wölfflin, Panofsky e altri; per una sintesi, A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, tr. it., *Æsthetica*, Palermo 2001, pp. 127-128, nota 55.

<sup>21</sup> Su *bodily resonance*, D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, cit.; G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action*, in "Nature Reviews Neuroscience", n. 9 (2001), p. 661.

<sup>22</sup> Riprendo G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984.

<sup>23</sup> R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, cit., pp. 63, 70, 47 e 48 (sul tatto).

delle gambe e dei piedi della donna, e ne ripercorrono tastandole da lontano i contorni mobili e i volumi carnosì. Si tratta di un'autentica reversibilità aptica: la mano del nostro spettatore, insomma, non è funzionale all'istituzione della profondità e della messa a distanza dell'oggetto nel campo visivo dal corpo dello spettatore ma tocca da lontano, più precisamente si adatta e aderisce al corpo in movimento visto per così dire fuori mano, combacia con esso come una mano con un'altra ed è così indicibilmente toccante e toccata, è trasferita e trasformata in quanto le è estraneo.

Per cogliere una dislocazione motrice periferica senza alcuna ambiguità e in quanto sostituto e «trionfo extra-ottico»<sup>24</sup> parziale di un desiderio di soddisfazione irrealizzabile e inibito, posso citare un efficace contro-esempio: la torsione delle dita fameliche e vuote di un altro spettatore, anch'esso istituito, in una mirabile costruzione di cornici, focalizzazioni interne ed esterne, piani e contro-piani, come luogotenente finzionale della nostra esperienza spettatoriale<sup>25</sup>. Rodolphe (Jacques Borel, ovvero Jacques Brunius), affacciato a una finestra, con indice e pollice della sua mano destra a tormentare e torcere la punta dei baffi in maniera tanto esplicita da essere parodistica, fissa Henriette Dufour (Sylvia Bataille), tutta assorbita dal movimento ritmico e senza scopo di un'altalena che spinge il suo corpo avvolto in vestito leggero leggero in alto, sullo sfondo ora del blu vuoto del cielo, ora delle foglie fitte fitte della boscaglia agitata dal vento alle sue spalle.

Mi riferisco a quel capolavoro che è *La scampagnata*<sup>26</sup> di Jean Renoir, girato nel 1936 nei pressi della foresta di Fontainebleau, lungo il fiume Loing della regione di Bourron-Marlotte, paese del padre e di Cézanne; Renoir ha come assistenti di questa meravigliosa avventura Henri Cartier-Bresson e Luchino Visconti, come fotografo delle riprese Eli Lotar (già collaboratore di *Documents* di Bataille, qui comparsa luminosa nelle vesti di un seminarista) e al montaggio, realizzato poi, dopo varie traversie, nel 1946, da Marguerite Houllè-Renoir. Tratto dal racconto di Maupassant (1881) e ricco di riferimenti pittorici<sup>27</sup>, il cortometraggio, detto da André Bazin «sublime»

---

<sup>24</sup> L'espressione è di S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*, in "Critical Inquiry", n. 1 (1980), p. 136.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 132-133.

<sup>26</sup> Il film è ora disponibile in DVD con materiali inediti e il documentario *Un tournage à la campagne* di Alain Fleischer, CNC Images de la culture, 1994. Tra le ricostruzioni critiche, gli interventi nei "Cahiers du cinéma" (Odin, Comolli, Magny, Faucon, de Bruyn, Tessé ecc.), e D. Château, *Diégèse et énonciation*, in "Communications", n. 38 (1983), pp. 143 sgg.

<sup>27</sup> Per esempio, J.-H. Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette ou La Balançoire* (1767-8, olio su tela, Wallace Collection, London), e A. Renoir, *La Balançoire* (1876, olio su tela, Paris, Musée d'Orsay).

e «parfaitement terminé» benchè incompiuto, è davvero una «comédie [che] sans cesse se dissout dans l'émotion»<sup>28</sup>. Ed è l'emozione non solo per il «réalisme affectif déchirant» dell'espressività del volto in primo piano e del corpo di Sylvia Bataille, non solo per la sua «infectious joy»<sup>29</sup>, ma per un'espressività della natura stessa nella sua esuberanza, non per caso ancora una volta primaverile. Si riascolti il dialogo con la madre (Jeanne Marken), in cui la giovane donna parla di «[...] une espèce de tendresse pour tout, pour l'herbe, pour l'eau, pour les arbres, une espèce de désir vague» e si ritroverà un'empatia diffusa, senza polo soggettivo e oggettuale, neutra e impersonale, erratica e *illocalizzabile*, atmosferica e contagiosa, che tocca e unisce personaggi, cose, esseri, elementi. Ma colpisce soprattutto che, mentre la giovane donna pronuncia una frase che la smarca da ogni soggettività enunciativa e afferma una pura istanza d'enunciazione complementare alla focalizzazione zero del testo letterario («[...] Ça monte, ça [...] donne presque envie de pleurer...»)<sup>30</sup>, un elemento profilmico assolutamente aleatorio e marginale irrompe nella destra dell'inquadratura e non smette di attraversare la soglia del filmico e, pura contingenza deittica, di turbarne lo statuto iconico e diegetico: un piccolissimo lepidottero va e viene, ritorna, non finisce di toccare e allontanarsi per poi poggiarsi ancora e di nuovo staccarsi dalla veste della madre.

Avvento, per quanto infinitesimo, del reale nella visibilità filmica, evento, per quanto minimo, d'una relazione spettatoriale indicale<sup>31</sup> col film, questa minuscola enfasi muta e quasi impercettibile del dialogo non cessa di pungerci e toccarci nel suo comparire e sparire, nel suo riapparire ottuso. È un'apparizione meno patetica della mosca sul volto sudato della

<sup>28</sup> A. Bazin, *Jean Renoir*, Champ Libre, Paris 1971, pp. 234-236. La scheda è di Jacques Domiol-Valcroze.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 46-47 (ma l'elogio è già nell'articolo del numero monografico dei "Cahiers du cinéma" del gennaio 1952); S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*, cit., p. 134.

<sup>30</sup> Ecco la descrizione di Maupassant: «un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa [di Henriette] chair excitée par les ardeurs de ce jour». Per un'analisi comparata, O. Curchod, *Partie de campagne. Etude critique*, Nathan, Paris 1995; *La scampagnata suivi de La scampagnata*, a cura di H. Gidel, Le livre de poche, Paris 1995; E. Bessière, *Deux "Partie de Campagne"*. *Analyse comparée des deux œuvres de Guy de Maupassant et Jean Renoir*, CNDP, Evreux 1996.

<sup>31</sup> D. Château, *Diégèse et enonciation*, cit., p. 150. Si noti che la categoria di segno-indice di Peirce è implicita o esplicita, per esempio in D. Freedberg, *Movement, Embodiment, Emotion*, cit.; B.M. Stafford, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 2007, pp. 106-107; S. Schneckloth, *Marking Time, Figuring Space. Gesture and the Embodied Moment*, in "Journal of Visual Culture", n. 3 (2008), pp. 277-292.

Giovanna d'Arco (Renée Falconetti) di Dreyer (1927) e un'azione meno appariscente dell'incedere felpato della tarantola nera sul petto virile di James Bond (Sean Connery) nel primo film della serie, *Agente 007, licenza di uccidere*, diretto da Terence Young (1962) e commentato in un importante studio di neuropsicologia sul tatto<sup>32</sup> – è, infine, un fatto meno grandioso e monumentale di *Mamam* (1999), gigantesco ragno in bronzo di Louise Bourgeois, le cui chele pesantissime scheggiano i pavimenti o il terreno che li sostiene a stento. Certo: ma l'effetto sugli affetti dello spettatore di tale tattilità biologica effimera e fugace, repentina e ripetitiva, potrà mai essere monitorata da un set sperimentale di *neuroimaging*? La domanda non è oziosa come sembra e, riformulata, potrebbe suonare così: dove reperire il differenziale fenomenologico dell'impatto sensorio ed emotivo, notoriamente costitutivo nella simulazione empatica agente e tattile di un'azione, un gesto o un movimento non finalizzato sullo spettatore? E tale *esthetic marker*<sup>33</sup>, tale indice o quoziente estetico veicolo di emotività, afferisce a una qualche proprietà primaria, come la grandezza fisica, o a una qualità espressiva, per esempio un dettaglio figurativo e non, per esempio grafico, cromatico o materico, del percepito? Può concernere qualcosa come un *punctum*, aleatorio e *illocalizzabile*, del visuale?

### *Una tattilità astratta, un'ossessione*

È proprio un tale tipo d'interrogativi che mi riporta alla conclusione della breve sequenza di *Mad Men* e a rivederla in controluce a degli spunti assai fertili d'una ricerca dell'equipe di Ebisch e Gallese su empatia, tattilità e astrazione.

Dopo aver accompagnato il nostro sguardo e il suo “toccare a distanza” la donna in movimento, focalizzando alcuni dettagli anatomici e corredi espressivi – la veste leggera, i capelli ariosi: i «bewegtes Beiwerk», gli *accessori in movimento* così importanti per Warburg –, la camera abbandona questo corpo attrattivo e grazioso al momento del suo arresto quasi frontale, finalmente statico, restituito al peso inerziale e alla gravità mortale della sua materialità e fisicità. Conclusa la curva centripeta, in senso orario, della danza

---

<sup>32</sup> Cfr. M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera nella contingenza delle arti*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 9-57; C. Cappelletto, *Sulla storicità dell'immagine filmica. Paradossi intorno a Giovanna D'Arco e a una zolla di terra*, in “Doctor Virtualis”, n. 6 (2007), pp. 105-132, e C. Keyzers, B. Wicker, V. Gazzola, J.L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, *A touching sight: SII/PV activation during the observation and experience of touch*, in “Neuron”, n. 2 (2004), pp. 335-346.

<sup>33</sup> D. Freedberg, *Immagine e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, cit., p. 104.

intorno a un asse centrale, cui il corpo della ballerina è come vincolato da una striscia di stoffa colorata tenuta con le mani, tuttavia il nostro sguardo, non più in semi-soggettiva perché inerente allo spazio vissuto finzionale ma non meno partecipe al movimento impersonale della camera – finalmente equivalente di un discorso diretto libero –, si distacca e continua la sua corsa tangenziale e centrifuga in alto a destra. Finisce dolcemente la sua fuga su un fitto fogliame mosso dal vento; al brusco *cut*, seguirà una nuova scena.

Questa breve carrellata mi sembra, per più ragioni, assai significativa. Come ho annunciato, credo sia fruttuoso metterla in relazione con un articolo di neuropsicologia cognitiva che ribadisce la costanza del modello neurale della simulazione incarnata presso lo spettatore che assiste al venire in contatto non solo tra corpi viventi, animali e umani, ma tra due o più oggetti inanimati. Lo spazio che ci circonda, leggiamo<sup>34</sup>, è pieno di oggetti che si toccano l'un l'altro senza alcun «*humain [and] animate involvement*», per un «*accidental-animate*» o «*non intentional contact*», ma è la medesima responsività del *visuotactile mirroring mechanism* all'opera guardando il toccarsi tra corpi viventi. Così, si è «testimoni del tatto [*touch*] in natura», quando per esempio si osserva e si è commossi, quando ci si muove con e si è toccati dalla caduta di un pino in un parco, dallo sgocciolare dalle foglie d'un pianta durante una pioggia, o dal loro essere agitate dal vento. Commentando *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* di Jeff Wall (1993), *lightbox* di grande dimensioni alla Tate Modern in cui campeggiano, piegati dal vento, due alti e spogli alberi invernali, e quattro uomini che combattono corpo a corpo con il soffio invisibile e forte dell'aria che trascina mille fogli di carta e li confonde con piccole macchie nere come di uccelli all'orizzonte, Freedberg prende nota di una scoperta ricca di significato: il nostro corpo non si contorce e gira, *twist and turn*, solo con quello dei nostri simili, ma è «almost in a complete physical *sintonia*» con le curve vegetali e tuttavia quasi inorganiche e senza vita, quasi «a twisted Romanesque column», ma tuttavia potenti e commoventi<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> C. Del Gratta, S.J.H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M.G. Perrucci, G.L. Romani, *The Sense of Touch: Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch*, in "Journal of Cognitive Neuroscience", n. 9 (2008), p. 1621; cf. V. Gallese, M. Rochat, G. Cossu, C. Sinigaglia, *Motor cognition and its role in the phylogeny and ontogeny of action understanding*, in "Developmental Psychology", n. 1 (2009), pp. 103-113; V. Gallese, *Motor abstraction: a neuroscientific account of how action goals and intentions are mapped and understood*, in "Psychological Research", n. 4 (2009), pp. 486-498.

<sup>35</sup> L'ipotesi iconica è una delle vedute del Monte Fuji di Hokusai, *Ejiri in Suruga Province (Sunshû Ejiri)*, 1830-1833, London, British Museum. D. Freedberg, *Movement, Embodiment, Emotion*, cit., p. 61.

Ora, di una siffatta nozione di tattilità, non m'interessa tanto notare che non è più circoscritta, come per le azioni e le emozioni, all'intersoggettività e all'osservazione motoria di soggetti simili per specie. Una tattilità così intesa afferisce, infatti, all'intero campo dell'esperienza visiva e dei suoi attanti, siano essi attivi o passivi, non-umani e umani, naturali e culturali, oggetti o eventi quotidiani e artistici; è per questo che è giustamente detta da Ebisch e Gallese, e certo con voluta assonanza con il precategoriale *Lebenswelt* fenomenologico, «astratta» e «prelinguistica». Trovo, però, più felice e utile sottolineare che è precisamente tale movimento astratto perché non-intenzionale, per contatto e contagio, senza causa né direzione, a essere insieme l'ossessione e la vocazione "astratta", non figurativa ma figurale, originaria del cinema. Lo sfarfallio delle foglie al vento, luogo visuale del molteplice e dell'indifferenziato iconico – «ce feuillage si délié, qui embrouille mes regards, qui s'enchevêtre et s'imite et diffère come à l'infini, défiant ma pensée – visible et non imaginable»<sup>36</sup>, è, difatti, insieme l'idea e il materiale oggetto del desiderio che il cinema ha scoperto, secondo Georges Méliès, nello sfondo tremolante, profilmico ed extra-diegetico, in *Le repas de bébé* dei Lumières (1895), e che ha poi dimenticato, secondo le ultime parole di Griffith<sup>37</sup>, e che, forse, ha infine ritrovato nelle pratiche amatoriali di *ephemeral film* e nelle sopravvivenze impure di *found footage film* – è nient'altro che la bellezza: «the beauty of the moving wind in the trees, the little movement in a beautiful blowing on the blossoms in the trees».

Ed è ossessione insieme espressiva, aptica e astratta. Perché espressiva? Perché si tratta di un'espressività della percezione, irriducibile alla *pathetic fallacy* scotomizzata al solo principio proiettivo, soggettivistico e associazionista, dell'empatia. Lo diceva bene Arnheim e ancor meglio lo aveva detto Merleau-Ponty<sup>38</sup>, sulle orme di Biswanger, Minkowski e Cassirer, non a caso inscrivendo lo spazio artistico in quello antropologico e vissuto, ma

<sup>36</sup> P. Valéry, *Cahiers I*, Gallimard, Paris 1973, p. 560.

<sup>37</sup> Cito l'ultima, famosa, intervista di Griffith, del 1944, da R. Schickel, *D.W. Griffith: An American Life*, Limelight, New York 2004, p. 603. Riferimenti imprescindibili S. Kracauer, *Teoria del film*, tr. it., il Saggiatore, Milano 1995 e G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, vol. 1, tr. it., Einaudi, Torino 1965. Cfr. Ch. Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Indiana University Press, Bloomington 2006, pp. 29-53; J. Barker, *Tactile Eye*, cit., pp. 149-152; N. Baumbach, *Nature caught in the Act. On the Transformation of an Idea of Art in early Cinema*, in "Comparative Critical Studies", n. 3 (2009), pp. 373-383.

<sup>38</sup> Alludo a R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit.; ma cfr. Id., *La teoria gestaltica dell'espressione*, in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it., Einaudi, Torino 1997. Cito poi M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it., Bompiani, Milano 2003.

non soggettivo né soggettivistico: ogni apparizione [*Erscheinung*] è un'incorporazione [*Verkörperung*] espressiva, sicché «une ombre qui passe, le craquement d'un arbre ont un sens: il y a partout des avertissements sans personne qui avertisse». Perché aptica? Perché, nella breve sequenza di *Mad Men* che ho cercato di commentare, la nostra visione non si disimpegna e si distanzia dall'affezione motrice indiretta attivata dalla credenza finzionale nel punto di vista spettatoriale interno, ma si avvicina, quasi carezza fugace, agli aspetti instabili ed effimeri del visuale, quasi assorbita dalle qualità espressive e atematiche del medium filmico, del corpo stesso del film<sup>39</sup>. Perché astratta, infine? Perché il movimento della camera va dall'azione senza scopi del corpo danzante, intensificata in gesti espressivi e dettagli anatomici, all'imitazione-incorporazione delle dita dello spettatore, effetti molecolari di un'auto-affezione cinetica, e, finalmente, all'espressione impersonale e inintenzionale dello spazio arborescente, supporto mobilissimo e molteplice del movimento in sé, di quel "movimento dei movimenti" caro a Deleuze (e nella cui vocazione rubrica appunto l'opera di Renoir) e già a Valéry<sup>40</sup>: «- J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...».

Espressione tattile astratta di quello che Kracauer avrebbe detto «the jungle of material phenomena»<sup>41</sup> e che mi piace ridire, cedendo la parola per concludere, l'*ingens sylva* del sentire:

L'esistenza – scriveva Sartre – non è qualcosa che si lasci pensare da lontano: bisogna che v'invada bruscamente, che si fermi su di voi, che vi pesi greve sullo stomaco come una grossa bestia immobile – altrimenti non c'è assolutamente più nulla.

Non c'era assolutamente più nulla; avevo gli occhi vuoti, ed ero felice della mia liberazione. E poi, d'un tratto, qualcosa s'è messo ad agitarmi davanti gli occhi, dei movimenti leggeri e incerti: il vento scuoteva la cima dell'albero<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> J. Barker, *Tactile Eye*, cit., p. 79.

<sup>40</sup> P. Valéry, *L'âme et la danse*, in *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1960, p. 176.

<sup>41</sup> S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., su cui, aspro e per molti versi ingiusto, R. Arnheim, *Melancholy Unshaped*, in *Verso una psicologia dell'arte*, cit.

<sup>42</sup> J-P. Sartre, *La nausea*, tr. it., Einaudi, Torino 1990, p. 178.