Animot. L'altra filosofia

ANNO II • NUMERO 2 • DICEMBRE 2015

Animot

L'altra filosofia

anno II, numero 2, dicembre 2015

Cinema: animale razionale

a cura di Silvio Alovisio ed Enrico Terrone

Graphe.it
edizioni

Animot. L'altra filosofia
è una rivista accademica edita da Graphe.it edizioni.

Direzione Responsabile
Leonora Pigliucci

Direzione Editoriale
Natale Fioretto, Roberto Russo

Direzione Scientifica e **Segreteria di Redazione**
Leonardo Caffo, Valentina Sonzogni

Comitato Scientifico e **Consulenti**
Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano); Martin Böhnert (Universität Kassel); Petar Bojanić (IFDT –Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Belgrado); Domenica Bruni (Università degli Studi di Messina); Mario Carpo (The Bartlett School of Architecture, Londra); Felice Cimatti (Università degli Studi della Calabria); Alberto Cuomo (Università degli Studi di Napoli); Josephine Donovan (University of Maine); Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino); Luca Illetterati (Università degli Studi di Padova); Patrick Llored (Université de Lyon); Roberto Marchesini (SIUA); Marco Mazzeo (Università degli Studi della Calabria); Francesca Michelini (Universität Kassel); Pietro Perconti (Università degli Studi di Messina); Monika Pessler (Sigmund Freud Museum, Vienna); Giacomo Pirazzoli (Università di Firenze-DiDA e CrossingLab.com); Nigel Rothfels (University of Wisconsin-Milwaukee); Massimo Tettamanti (I-Care).

Animot. L'altra filosofia è una rivista (cartacea e digitale) tematica semestrale: consultare il *Call for Papers* sul sito *http://animot.it* per inviare una proposta. Proposte di curatela o invii di articoli svincolati dalle tematiche, per la sezione di "varia", vanno inviati a Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni all'indirizzo email: *dir.scientifica@animot.it*.

Animot. L'altra filosofia segue la politica della *peer-review* con doppia revisione cieca: i contributi inviati saranno pubblicati, eventualmente, solo dopo tale procedura di revisione. A seconda del tema monografico scelto, *Animot* si riserva di pubblicare articoli su invito.

Per contatti e info, consultare il sito: *http://animot.it*
ISBN 978-88-97010-92-0

Proprietà letteraria riservata

INCURSIONI.

LA FORMA FILMICA TRA ESTETICA E BIOLOGIA

Domenico Spinosa insegna Estetica presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila e presso l'Accademia di Belle Arti de l'Aquila; è membro della redazione centrale della rivista "Estetica. Studi e ricerche". È autore, tra l'altro, dello studio *Verso un'estetica del cinema. Filosofia, psicologia e teoria del cinema in Hugo Münsterberg* (2008); di Hugo Münsterberg, ha nel 2010 curato l'edizione italiana di *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) e di altri suoi scritti sul cinema. Attualmente è impegnato a ultimare un lavoro monografico su temi e problemi estetologici nel neokantismo tedesco.

Ma l'animale che mi porto dentro
non mi fa vivere felice mai
si prende tutto anche il caffè
mi rende schiavo delle mie passioni
e non si arrende mai
e non sa attendere
e l'animale che mi porto dentro vuole te.
da "L'Animale" (1985) di Franco Battiato

Breve premessa metodologica

"La creatura, con tutti gli occhi suoi, vede / l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son / come rigirati [...]. Quello che c'è fuori, lo sappiamo soltanto / dal viso dell'animale; perché noi, il tenero bambino / già lo volgiamo, lo costringiamo a riguardare indietro e vedere / figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo / nel volto delle bestie"[1].

1. Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, VIII, tr. it. di Enrico e Igea De Portu, vv. 1-9, Einaudi, Torino 1978.

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

Con questi versi, Rilke dona forma esemplare a quella trama complessa di nessi che da sempre costituisce la relazione tra l'uomo e l'animale. Il suo punto di vista, da poeta, andava a gettare luce su quella caratteristica propria dell'essere umano tesa a costruire di ciò che lo circonda rappresentazioni astratte, trasformando così inevitabilmente il contatto diretto e immediato con le cose, modificando in modo irreversibile quella piena consonanza originaria col suo ambiente, luogo principe in cui si viene a trovare ogni essere vivente.

Tanto sono noti tali versi, tanto è nota l'interpretazione che il filosofo tedesco Martin Heidegger ne diede[2]. Nel suo insistere sull'opportunità che la filosofia torni a essere pensata soprattutto in quanto ontologia[3], Heidegger rilegge il significato dell'aperto di Rilke affermando che esso sta per «qualcosa che non sbarra chiudendo; qualcosa che non sbarra perché non limita; non limita perché è privo di ogni limite. L'Aperto è il grande insieme, il tutto ciò che è senza limiti. Esso lascia che gli enti arrischiati stiano nel puro *Bezug* come attratti, onde possano reciprocamente ed ulteriormente, attrarsi l'un l'altro senza incontrare ostacoli [...]»[4]. In questo modo è conseguita, secondo Heidegger, una completa e adatta determinazione del senso dell'essere dell'esserci e le sue letture di poeti, come questa dedicata a Rilke, vanno a sostenere la domanda fondamentale, appunto, dell'essere, ovvero del pensare filosofico stesso.

Non è certo questa la sede per svolgere una disamina dei temi heideggeriani presentati. Nel rifarci a essi, in apertura di discorso, v'è l'intenzione di precisare al lettore l'impostazione metodologica che si intende adottare per il presente contributo.

Ebbene, come è allo stesso modo noto, anche Ernst Cassirer, autore degli importanti volumi dedicati alla *Filosofia della forme simboliche* (1923-1929)[5], propone proprie letture di poeti[6] ponendo al centro del suo argomentare non tanto la questione dell'essere (o, almeno, non discussa in chiave esclusivamente

2. Cfr. Martin Heidegger, *Perché i poeti?* (1946-1950), in Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, tr. it. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 247-297. Circa l'ampia bibliografia secondaria su questa conferenza in particolare e sul rapporto Rilke-Heidegger in generale, mi limito a ricordare l'ormai "classico", Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, e il più recente, Simona Venezia, *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, pres. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 2007.

3. Sull'importanza di ciò, si veda: Maurizio Ferraris *et alii*, *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano 2008 e Maurizio Ferraris, *Ontologia*, Guida, Napoli 2008.

4. Heidegger, *Perché i poeti?*, p. 259. Con il termine *Bezug*, il filosofo intende "il rapporto di percezione attraente" che pone ogni ente in relazione con l'essere.

5. Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 3 vv. (il v. III in due tomi), a cura di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1961, 1964, 1966.

6. Si vedano, almeno, i saggi su Goethe e Schiller raccolti in *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, a cura di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999 e quelli ancora su Goethe e Schiller, e su Hölderlin e von Kleist in *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist* (1921-24), Wiss. Buchges., Darmstadt 1971.

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

ontologica), quanto invece quella relativa a una sistematica universale della cultura e delle sue molteplici configurazioni. A tal fine, Cassirer in particolare recupera il concetto goethiano di forma secondo cui quest'ultima "è qualcosa che si muove, che diviene, che trascorre". Tale traccia eccellente gli permette di ripensare la teoria della forma nel senso di una teoria della trasformazione, per cui le diverse forme simboliche (linguaggio, mito, arte, religione, conoscenza scientifica) vengono non a designare rappresentazioni, metafore, immagini di una realtà già data, bensì esse danno vita e fanno elevare da se stesse un suo proprio mondo di significato. La filosofia, da parte sua, dovrà ricercare, per ognuna di esse, le condizioni di possibilità e l'impianto di invarianti caratterizzante che le diversifica, presentandole come un tutto unitario. Ed è proprio alla luce di ciò che Cassirer afferma: «ogni grande poeta, volendo solo esprimere il suo io, ci comunica un nuovo senso del mondo, ci mostra la vita e la realtà in una forma in cui mai prima avremmo pensato di vederle [...]. Le poesie di Hölderlin e di Leopardi non ci offrono solo una successione di singole fluttuanti suggestioni che ci sorgono davanti per poi svanire perdendosi nel nulla. Tutto questo "esiste" e "rimane"; tutto questo ci schiude una conoscenza non esprimibile in concetti astratti, e che con ciò non di meno ci troviamo davanti come rivelazione di un qualcosa di nuovo finora sconosciuto e ignoto»[7]. Per la natura del presente contributo, ci si propone di tenere conto anche della prospettiva di Cassirer.

7. Ernst Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 30.

Biologica: l'uomo, la zecca e il cinema

«Esiste un mondo intero dietro gli occhi di una persona. I suoi pensieri, le speranze, i suoi ricordi e i sogni, le gioie e le tristezze della sua vita. Dietro gli occhi degli animali cosa c'è? Possiamo parimenti

meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-

affermare che lo sguardo di un cane o, ancor più, quello di uno scimpanzé, celano un mondo interiore ricco e variegato, complesso e sofisticato se non come il nostro quanto meno tale da giustificare la domanda stessa?»[8] Così Simone Gozzano apriva la sua introduzione, *Ipotesi sulla mente animale*, al volume dal titolo *Mente senza linguaggio* che raccoglieva sul tema in oggetto importati saggi, in particolare, di studiosi anglosassoni. Alla questione, precisa Gozzano, verrebbe intuitivamente spontaneo rispondere positivamente. Ma, se si aprisse un manuale di etologia o si ascoltasse in conferenza un ricercatore competente di fondati e motivati dubbi ne avremmo diversi.

Pertanto, bisogna evidenziare che la domanda è antica e viene da lontano. Ma senza andare troppo indietro nel tempo è opportuno risalire agli inizi del Novecento e, in particolare, ai fondamentali studi del biologo tedesco Jakob von Uexküll che, oltre a portare avanti ricerche sperimentali sul campo che precisano non poche problematiche inerenti il rapporto tra uomo-animale, avanza una profonda rivisitazione epistemologica dei concetti propri della teoria applicata al campo della biologia[9]. L'esempio più noto di tale lavoro è stato l'aver considerato ormai obsoleto, perché risultante troppo neutro, il termine *habitat* con cui è possibile appena indicare in modo generico ciò che circoscrive ogni specie vivente andandolo poi a sostituire con quello più preciso di "ambiente" (in tedesco, *Umwelt*). Nel suo *Ambienti animali e ambienti umani* del 1934 troviamo applicato l'uso di tale concetto in un continuo confronto tra i due tipi di mondo in oggetto; per introdurre il tema che qui ci siamo dati ne seguiremo qualche esempio.

Sin dalla premessa, l'autore sostiene che esistono mondi "sconosciuti", anzi "invisibili". Per ragioni di logiche assolutistiche che hanno interessato soprattutto la ricerca scientifica nel corso dell'Ottocento, questi sono rimasti tali; una di queste posizioni risiede nella convinzione meccanicistica della realtà secondo cui gli esseri viventi siano solo "macchine" e, di conseguenza, è inutile approfondire

testi sociali assai sofisticati.

8. Simone Gozzano, "Ipotesi sulla mente animale. Un'introduzione", in Donald Davidson *et alii*, *Mente senza linguaggio. Il pensiero e gli animali*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 7.

9. Su ciò, cfr. almeno Ernst Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV (libro secondo: *L'ideale della conoscenza nella biologia e le sue trasformazioni*), Einaudi, Torino 1978, in part. pp. 310-319. "Cassirer individua [...] nel pensiero di Uexküll – nota Salvatore Tedesco – un nesso tra il riconoscimento dell'autonomia della forma, concepita come lo schema inaccessibile ai sensi determinato dalle relazioni immateriali tra le parti materialmente esistenti del corpo animale, la conseguente riconduzione del concetto di piano strutturale (*Bauplan*) alla connessione di *circoli funzionali*, e l'individuazione di una *regolarità della vita* che trova [...] nel riferimento alla funzione la sua vera sostanza concettuale", in Salvatore Tedesco, *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia ed estetica della natura*, Guerini e Associati, Milano 2014, pp. 40-41.

tale invisibilità. A partire dall'assunto che come gli esseri umani hanno di volta in volta messi in atto "protesi percettive", quali occhiali, radio e telescopi, è possibile che anche gli essere animali si comportino analogamente allo stesso modo. Il rischio è sempre lo stesso però, ovvero quello di seguire un meccanicismo rigido e non, invece, un processo dinamico, basato su argomentazioni morfologiche. Con il primo, "gli animali vengono ridotti a puri e semplici oggetti"[10], mentre col secondo non va persa quella che Uexküll definisce come "la cosa più importante", ovvero che **ad agire è sempre un soggetto che adopera dispositivi dato il tipo di attività dei propri sistemi percettivi ed esecutivi**. Qui si giunge a un punto nevralgico del pensiero del biologo che diviene la marca distintiva di tutte le sue ricerche: «Non concepiremo più gli animali come semplici cose ma come soggetti, le cui attività essenziali sono operative e percettive. Solo così si aprirà finalmente la porta che conduce ai vari ambienti animali. Tutto quello che un soggetto percepisce diventa il suo *mondo percettivo* (*Merkwelt*) e tutto quel che fa costituisce il suo *mondo operativo* (*Wirkwelt*). Mondo percettivo e mondo operativo formano una totalità chiusa: *l'ambiente*»[11].

Il primo caso che l'autore studia e riporta, già nella sua introduzione al volume citato, è quello della zecca. Questo animale, privo di organi che gli consentono di vedere, «raggiunge il punto in cui appostarsi grazie alla sensibilità della sua pelle, alla luce [e] si avvicina alla vittima attraverso l'olfatto. L'odore dell'acido butirrico, prodotto dai follicoli sebacei di tutti i mammiferi, agisce sulla zecca come un segnale che la spinge ad abbandonare il luogo dove in cui è appostata facendola cadere in direzione della preda. Se cade su qualcosa di caldo (proprietà individuata grazie a un acuto senso della temperatura), ciò vuol dire che la zecca ha raggiunto la sua preda, ovvero un animale a sangue caldo: per trovare un posto il più possibile privo di peli e infilare la testa nel tessuto cutaneo ha bisogno solo del suo

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

10. Jakob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 38.

11. Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, p. 39. A tal proposito, Salvatore Tedesco afferma che per il biologo tedesco "costantemente ambiente e organismo si ridefiniscono nel farsi della loro relazione, nel costante scambiarsi le parti di marche operative e percettive [...]. Tutto il lavoro di Uexküll sulle immagini percettive, sulla costruzione dei percorsi, delle dimore e dei territori non è [...] che una grande variazione sulla necessità di ridefinire il concetto di rappresentazione in ciò che potremmo provare a definire *esperienza vivente della relazione ambientale* [...]. Uexküll non si stanca di sottolineare l'equilibrio armonico sussistente tra l'organismo e il *suo* mondo e fa della perfetta corrispondenza tra *Merkwelt* e *Wirkwelt* il vero luogo d'incontro tra regolarità (*Planmäßigkeit*) che domina la natura e l'intera conformità a scopi (*innere Zweckmäßigkeit*) dell'organismo vivente", in Tedesco, *Forma e funzione*, pp. 37-38.

senso tattile. A quel punto comincia a succhiare lentamente il sangue»[12]. Infatti, precisa inoltre Uexküll, grazie a esperimenti svolti si è potuto constatare che la zecca è priva completamente del senso del gusto: è la temperatura giusta del liquido che va a succhiare che fa da guida durante la caccia del parassita. Ecco perché il biologo felicemente può sostenere che ogni soggetto animale tratta il suo oggetto "con le estremità di una pinza", la prima percettiva, la seconda operativa, a cui a loro volta è associata la marca percettiva (*Merkmal*) e la marca operativa (*Wirkmal*); entrambe vanno poi a caratterizzare quello che il biologo chiama: circolo funzionale (*Funktionskreis*)[13]. Difatti, se si continua a considerare l'esempio della zecca e della sua preda (il mammifero), si nota che si presentano in successione logicamente tre circuiti funzionali. «A farsi carico delle marche percettive del primo circuito – scrive Uexküll – sono i follicoli sebacei del mammifero, poiché l'eccitazione dell'acido butirrico produce nell'organo percettivo della zecca segni percettivi specifici che vengono proiettati all'esterno come marche olfattive. I processi in atto nell'organo percettivo producono per induzione [...] gli impulsi corrispondenti nell'organo d'azione, il quale, a sua volta, provoca il rilascio della presa. Dopo essersi lasciata cadere, la zecca conferisce ai peli con i quali viene in contatto la marca operativa dell'urto, che produce una marca percettiva tattile in grado di disattivare la marca olfattiva dell'acido butirrico. La nuova marca tattile attiva un movimento d'esplorazione fino a che questo, a sua volta, non viene soppresso dalla marca percettiva termica nel momento in cui la zecca arriva in un punto privo di peli e comincia a perforarlo»[14].

Questo l'intero mondo della zecca sintetizzabile in questi tre passaggi, funzionali alla sua esistenza, che vanno a delimitare il campo del suo ambiente. Ma c'è per l'uomo qualcosa di più e di sorprendente che riguarda la vita della zecca. Si è accertato, nota il biologo tedesco, che per assicurare la continuità delle

12. Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, p. 42.

13. Su questo importante aspetto del pensiero di von Uexküll e della sua validità generale per la biologia, si veda: Salvatore Tedesco, Funktionskreis *e* Gestaltkreis: *la metafora del circolo nella biologia teoretica*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi, saperi dell'estetico", vol. 7, n. 2, 2014 (*Formare per metafore. Arte, scienza, natura*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis, Rita Messori e Salvatore Tedesco), pp. 177-185.

14. Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, p. 49.

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

specie, un esemplare di zecca può sopravvivere senza alimentarsi per un tempo molto lungo, fin anche per diciotto anni. Questo lasso di tempo non appartiene all'essere umano, non fa parte del suo ambiente: «il nostro tempo è composto da una serie di istanti, cioè da segmenti temporali molto brevi, all'interno dei quali il mondo non presenta alcun cambiamento. Durante quell'intervallo che è l'istante, il mondo è fermo. Per la specie umana, l'istante ha la durata di un diciottesimo di secondo»[15].

Ed proprio a questo punto che nella trattazione del biologo entra in scena il cinema con tutto il suo portato esemplare. La cartina di tornasole del fatto che l'attimo per l'essere umano duri massimo un diciottesimo di secondo è il cinema stesso. «Durante la proiezione cinematografica – si legge in nota – le immagini devono fermarsi per un istante e succedersi, a scatti, l'una dopo l'altra. Per far sì che le immagini siano nitide, questo processo di successione deve essere nascosto interponendo uno schermo tra un'immagine e l'altra. I nostri occhi non si accorgono di nulla se l'immobilità dell'immagine e l'oscuramento prodotto dallo schermo si producono in un intervallo della durata massima di un diciottesimo di secondo. Se invece questo intervallo si protrae, l'immagine comincia a risentire di un fastidioso sfarfallìo»[16]. Prendere a campione il funzionamento del dispositivo cinematografico serve all'autore per specificare che la durata dell'istante varia secondo le specie viventi; **se infatti il tempo per l'uomo può essere sospeso per qualche ora (si pensi al sonno), il tempo d'attesa per la zecca può prolungarsi per diversi anni**, «fino a che il segnale dell'acido butirrico non sveglia la zecca riportandola in attività»[17].

Uexküll torna a rivolgere nuovamente attenzione al cinema quando, in apertura del terzo capitolo del volume in oggetto, affronta il tema del "tempo percettivo". Ancora una volta, il concetto di ambiente gioca un ruolo di primaria importanza. Se infatti il tempo viene interpretato come susseguirsi di istanti,

15. Idem, p. 51

16. Idem, p. 52, nota 4.

17. Idem, p. 52.

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

esso «cambia da un ambiente all'altro secondo il numero di istanti che i soggetti vivono durante lo stesso lasso temporale. Gli istanti sono unità temporali minime e indivisibili perché espressione di sensazioni elementari che chiameremo segno-istante (*Momentzeichen*)»[18]. Per l'essere umano, come si è visto in precedenza, l'istante corrisponde a un diciottesimo di secondo e ciò vale per tutti i modi sensoriali, ricorda il biologo: questo dato, infatti, si riscontra anche per l'udito (non riusciamo a riconoscere diciotto vibrazioni dato che le percepiamo come un singolo suono) e per il tatto (percepiamo diciotto stimoli epidermici come una pressione unica). Per quello della vista, ci viene in soccorso il cinema che "ci offre la possibilità di proiettare sullo schermo immagini alla velocità per noi più consueta"[19].

Dopo una breve analisi di come la tecnica cinematografica possa oggettivare il nostro vedere[20] essendo in grado, a suo modo, di plasmarlo a seconda delle molteplici scelte espressive con cui si intende mostrare il ciò che è, Uexküll si chiede se esistano esseri animali i cui tempi percettivi siamo organizzati sulla base di istanti dalla diversa durata rispetto a quelli dell'essere umano, ovvero se il movimento delle immagini viste scorra per altri esseri viventi più lentamente o più velocemente del nostro. L'esempio che il biologo presenta è quella del pesce. Secondo diversi studi che l'autore indica, questo animale non è capace di riconoscere, ad esempio, la sua immagine riflessa se gliela si mostra a una velocità di diciotto immagini al secondo; soltanto, infatti, a una velocità di almeno trenta immagini a secondo è possibile per il pesce distinguerla.

L'importanza di questa "apertura di credito" (si sarebbe detto negli anni '30) nei confronti del cinema da parte di Uexküll oltre a risiedere, come abbiamo visto, nel suo essere perfettamente pertinente a spiegare e descrivere come funzioni la percezione umana rispetto a quella animale, sta anche e soprattutto come dato di notevole valore storico-

18. Von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani*, p. 76.

19. Ibidem.

20. È certamente stato Hugo Münsterberg tra i primi che soprattutto in *The Photoplay. A Psychological Study* (1916), sia dal punto di vista psicologico sia da quello estetico, ha messo in luce le possibilità del cinema di rendere visibile l'attività percettiva umana attraverso i propri mezzi tecnico-espressivi; su questo tema, si rimanda a Domenico Spinosa, *Verso un'estetica del cinema. Filosofia, psicologia e teoria del cinema in Hugo Münsterberg*, Editori Riuniti, Roma 2008, in part., parte III. Sarebbe interessante su questo punto mettere a confronto le posizioni dei due scienziati, ma per svolgere tale compito è necessaria una più ampia riflessione.

meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-

culturale. Bisogna nuovamente rifarsi a Cassirer per tener presente che, al di là delle pur inevitabili differenze in ambito metodologico tra le diverse sfere della cultura, quest'ultima non si fonda su leggi e su concetti "determinanti", bensì su concetti "caratterizzanti"; ciò significa che è poco plausibile ritenere che l'analisi causale e quella formale debbano mostrarsi come antitetiche e discordanti: in modo inverso, queste "si completano reciprocamente e [...] in ogni scienza devono collegarsi una all'altra"[21].

Aesthetica: teoria del vivente e teoria del cinema

Un discorso che tenga a tema quello che ci si è qui dati può essere impostato anche a partire da una discussione in ambito strettamente filosofico, secondo cui vi sia da chiedersi se l'esperienza estetica possa o non possa essere valutata come un effettivo e specifico "universale biologico", ovvero un atteggiamento diffuso e di cui è ammissibile ipotizzare un consistente insediamento nella storia evolutiva delle specie viventi[22].

In un recente volume, Salvatore Tedesco raccoglie diversi suoi contributi estetologici (che nel tempo si sono avvalsi sempre più di continui confronti con i risultati delle scienze della vita in generale, dall'antropologia filosofica alla biologia teoretica), aventi a oggetto "l'analisi delle forme della temporalità e della percezione di cui ci parla e anche ci mostra lo sguardo cinematografico"[23] messa in stretta relazione con le questioni inerenti le ragioni morfologicamente intese dell'essere vivente. A uno di essi, in particolare, rivolgiamo attenzione in questa parte del presente lavoro.

In apertura del saggio dal titolo *Tempo, percezione, atto biologico*[24], Tedesco si rivolge sia al teorico del cinema Béla Balázs[25] che al fisiologo-antropologo Viktor von Weizsäcker; del primo riprende la nota

21. Cfr. Ernst Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 89. Su ciò, si veda: M. Ferrari, *Scienze della cultura e scienze della natura in Ernst Cassirer*, "Giornale critico della filosofia italiana", LXXV, 1996, pp. 83-95.

22. Su questi temi, è tornato di recente Paolo D'Angelo nel suo *Estetica,* Laterza, Roma-Bari 2011, in part. pp. 88-100.

23. Salvatore Tedesco, *Forma e forza. Cinema, soggettività, antropologia*, Pellegrini, Cosenza 2014.

24. Salvatore Tedesco, *Tempo, percezione, atto biologico*, in Salvatore Tedesco, *Forma e forza*, pp. 25-47.

25. Sull'importanza oggi della teoria filmica di Balázs, si veda la lunga introduzione di Leonardo Quaresima alla prima e benemerita traduzione italiana integrale del saggio *Der sichtbare Mensch* (1924): Béla Balázs, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008, pp. 9-104.

affermazione secondo cui grazie al cinema l'uomo tornerà di nuovo visibile "reimparando la lingua dimenticata della mimica e dei gesti", mentre dal secondo riporta la questione se sia il tempo a essere la forma per cui gli esseri viventi sono oppure invece se siano i fenomeni viventi le forme proprie in cui rintracciare le dimensioni temporali. Tra questi due ordini di discorso, dove immediatezza del 'movimento espressivo' e "configurazione temporale dell'esperienza" si incontrano, per l'autore «vi è in gioco [...] uno dei passaggi fondamentali per il progetto di un'estetica come scienza dell'uomo: **cosa apprendiamo sulla forma vivente come fenomeno estetico a partire dalla sua configurazione temporale** [...]? In che senso, con quali implicazioni per la nostra immagine dell'uomo, si dà qualcosa come un *tempo proprio* dell'immagine, e della nostra esperienza dell'immagine?»[26]. Ciò che in queste domande ne va di mezzo è la nozione di esperienza da declinare qui a partire dalle relazioni che legano l'immagine alla struttura temporale dell'esperire.

Seguendo l'itinerario storico-problematico che da Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872) prosegue con Wundt (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1874), Tedesco intende fare luce sul progetto, che si andava elaborando sin dall'inizio degli anni '60 dell'Ottocento, di una "psicologia fisiologica" intesa come una psicologia sperimentale il cui metodo consta nel mettere in relazione l'analisi introspettiva dei contenuti di coscienza con la misurazione dei fenomeni fisico-fisiologici che generalmente li accompagnano. In questo quadro così delimitato, «il merito di Wundt è quello di aver associato con chiarezza nella sua analisi l'articolazione del movimento umano con l'espressione della psichicità, a partire dall'idea che, come afferma lo stesso Wundt, "col continuo rispecchiarsi dei moti dell'animo in movimenti esterni, questi ultimi diventano uno strumento mediante il quale esseri affini possono comunicarsi il loro stato interiore"»[27]. La condizione in premessa di tale posizione sta nel fatto che mente e corpo non vengano più

26. Tedesco, *Tempo, percezione, atto biologico*, pp. 25-26.

27. Idem, pp. 28-29.

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

concepiti come due ordini di realtà che possono, in quanto tali, interferire l'uno con l'altro, bensì come due modi diversi di interpretare la stessa realtà che si integrano reciprocamente.

Le ricadute in ambito antropologico di tale concezione si hanno soprattutto, sostiene Tedesco, con le ricerche di Arnold Gehlen[28] (*Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1940) e, appunto, Weizsäcker (*Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, 1947). Per quest'ultimo, Tedesco afferma che «la relazione tra la percezione e il movimento si configura in quanto ciclo dell'attività vitale che implica tutte le dimensione del vivente, con particolare riferimento all'interazione fra aspetti cognitivi ed emozionali»[29] e **il vivente si presenta come trasformazione permanente. Più che essere, in fondo l'essere vivente risulta divenire come costante generazione di forme**. "Il tempo biologico – scrive Weizsäcker – non è né un obiettivo *continuum* omogeneo né tempo trattenuto nella memoria, esso è tempo presente. La vita non è né indifferente nei confronti della differenza fra passato e futuro né rimemorazione, ma la vita è sempre "presente che getta un ponte sul tempo"»[30]. Ciò che vive è sia in sé sia qualcosa che cambia, e la forma è sempre ricreazione fra continuità e variazione che si manifesta nella "direzione" (*Richtung*) dell'atto biologico. Giunto a tal punto dell'argomentazione, Tedesco chiude il cerchio tornando al movimento espressivo, a Balázs e a quanto il cinema abbia ampiamente favorito il nostro riappropriarci della mimica e dei gesti. Secondo Tedesco, se si considerano, ad esempio, le sequenze «degli interrogatori della *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, in cui il *ritmo* delle domande è scandito dalla progressione dei volti degli inquisitori rivolti verso Giovanna, e il suo stesso sottrarsi alla logica del processo [che] è tutto nella messa in immagine del suo volto *estatico*, nel tempo che si stacca nelle sue risposte»[31], riscontriamo l'assunto della sintesi tra movimento ed espressione nella forma-volto di Giovanna.

28.
Sulla valenza estetica del pensiero antropologico di Gehlen, si veda: Giovanni Matteucci, *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, ETS, Pisa 2010, in part. pp. 73-92.

29.
Tedesco, *Tempo, percezione, atto biologico*, p. 42.

30.
Viktor von Weiszäcker, *Forma e tempo*, in Viktor von Weiszäcker, *Forma e percezione*, Mimesis, Milano 2011, p. 42.

31.
Tedesco, *Tempo, percezione, atto biologico*, p. 46.

zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi

È interessante, a proposito delle riflessioni teoriche di Balázs, notare che nel suo *L'uomo visibile* del 1924 si trova un breve paragrafo sulla possibilità di vedere in pellicola gli esseri animali. V'è un piacere particolare vederli al cinema perché essi "non recitano ma vivono" e l'impressione di naturalezza che lo spettatore riceve è perfetta. È un po' come "spiare la natura" che ci rimanda al nostro mettere in concetto ciò che ci circonda che dà origine a quella che l'autore chiama «la nebbia di una generalizzazione abitudinaria [...]. Quando l'operatore con la sua macchina da presa penetra attraverso questa nebbia – ed è come se ci levasse un velo davanti agli occhi – allora ci appare improvvisamente un'immagine della natura inconsueta, misteriosa e *innaturale*. A volte ci sentiamo come se avessimo spiato un profondo, sacro segreto, come se avessimo sorpreso una vita nascosta, che spesso ha la segretezza di qualcosa di proibito»[32]. In queste affermazioni, ci sembra di ritrovare, in altra forma, il valore dei versi di Rilke che abbiamo posto a mo' di *incipit* al presente contributo.

32. Béla Balázs, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008, p. 215.

33. L'adoperare il termine "incursione" risponde all'intenzione di provare a verificare se sia possibile rinnovare, in un ambito diverso come, in questo caso, quello del cinema, la felice espressione di Jakob von Uexküll che si ritrova nel titolo del suo noto saggio del 1934, *Streifzüge durch di Umwelt von Tieren und Menschen* (oggi Fischer, Frankfurt a.M. 1970), dove *Streifzüge* si rende in italiano, appunto, con "incursioni".

34. Sull'importanza del cinema di Béla Tarr, si veda il fine omaggio, da poco tradotto in italiano, che il filosofo francese Jacques Rancière gli ha dedicato: *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, Edizioni Bietti, Milano 2015. Sull'opera completa del regista ungherese, esiste, sempre in italiano, anche un recentissimo lavoro monografico: Marco Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, bébert edizioni, Bologna 2015.

Il raggio verde del cinema: una molteplicità finita di miraggi dal nostro mondo

Siamo dunque giunti alla quarta e ultima parte in cui si cercherà di offrire una prospettiva interpretativa sulla possibilità di leggere il cinema come una forma di animalità razionale, come una sorta di incursione tra uomo e animale[33].

Se si prendono in esame le scene finali del film *Kárhozat* (Perdizione, 1987) del regista ungherese Béla Tarr[34], ritroviamo il protagonista maschile Karrer che tra pioggia, pozzanghere e fango conclude il suo «viaggio al termine della notte» abbaiando assieme a un cane, quasi per un attimo diventando un suo simile. Sotto una pioggia battente

animali: pipistrelli, uccelli, elefanti, formichieri, coccodrilli, polipi... È diffusa al-

in scenari a dir poco «lontano da Dio e dagli uomini», la macchina da presa risale come dal sottosuolo, mentre in profondità di campo si vede giungere, lentamente verso il primo piano, la figura di Karrer. Più quest'ultima si avvicina all'obbiettivo e più la macchina da presa torna a toccare quasi terra: ed eccoci spettatori di sequenze rare dove i confini convenzionali tra uomo e animale si perdono, sfumano, si dissolvono. Questi "due esseri" viventi si fronteggiano sul ring sporcato dalla disseminazione del "resto di niente" dove l'umanità di Karrer è oramai profondamente inconsapevole di se stessa e «la pozza poco profonda dove bevono i cani è il destino più probabile, garantito dalla pioggia e dai vani tentativi di sfuggire alla sua azione»[35]. Non rimane che affidare all'"occhio che guarda" l'ultimo momentaneo e sospeso piano sequenza alla ricerca della ripetizione perduta passando attraverso tutte le riproduzioni e i rispecchiamenti verso l'impossibile "apparizione". Tutto il cinema di Tarr è sempre un tornare a inquadrare l'ordinario e l'abituale col presentimento che già esso sia la conseguenza o il livello di una trasformazione tremenda o amabile o fatale: il convertirsi del ciò che è in se stesso. Nota Rancière: «Un film di Béla Tarr diventa [...] un assemblaggio di cristalli di tempo nei quali si concentra la pressione "cosmica". Le sue immagini meritano di essere chiamate immagini-tempo più di tutte le altre, immagini la cui durata – stoffa di cui sono fatte queste singolarità che chiamiamo situazioni o personaggi – è un dato sensibile e manifesto [...]. Ogni momento è un microcosmo. Ogni piano sequenza deve accordarsi al ritmo del mondo, ritmo in cui il mondo si riflette in diverse intensità avvertite dai corpi»[36].

In tutt'altro mondo visivo, divisi tra forme moderne legate alla telepatia e alla capacità di intervenire sulla mente e sul corpo dei propri simili, troviamo gli *Scanner*, omonimi protagonisti del film *Scanners* (1981) di David Cronenberg. Il rinvio a un film quasi coevo, *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, può essere

35. Jacques Rancière, *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, p. 25.

36. Idem, p. 26.

meno tanto quanto lo sono le ossa e il sangue. Invece il linguaggio è limitato a con-

lecito solo per il tempo di un istante, dato che della telepatia accomodante di stile kubrickiano nel film di Cronenberg non v'è traccia: scorrono le immagini per appena cinque minuti e, in un crescendo di violenza di effetti, lo spettatore giunge a vedere il culmine dell'effetto stesso: l'esplosione della testa, il cervello ridotto in frantumi.

Per il regista canadese, il corpo è sempre stato il luogo dell'avventura, del racconto, degli avvenimenti primi e del cinema. Sin dai suoi primi lungometraggi, come *Shivers* (Il demone sotto la pelle, 1975), come *Rabid* (Rabid - Sete di sangue, 1977) e come *The Brood* (Brood - La covata malefica, 1979), il corpo è da subito lo spazio in cui si genera il senso di repulsione, il grado zero dell'effetto speciale, ovvero quello scrigno di tutte le forme irregolari e di tutte le forze, psichiche e fisiche, interne o esterne di cui è fatto l'essere umano. Qui il cervello si presenta solo come la parte espansa del corpo, la sua concentrazione nel posto di governo, la sua identificazione nel punto più articolato. L'apparente semplicità dell'intreccio narrativo e il sommesso ritratto dei personaggi raffigurano davvero un'impronta geniale di attendibilità che possiede un'enorme valenza formale. Si vede e si sente, come un fiume in piena, tutta l'inadeguatezza del soggetto a intendere i suoi stessi comportamenti e le sue stesse capacità e, in opposizione a ogni mitologia del paranormale, il soggetto si mostra nel pieno della sua mancanza di quel potere che da sempre si attribuisce.

Con i suoi film successivi a *Scanners*, si pensi a *Videodrome* (Id., 1983) e a *Dead Zone* (La zona morta, 1983), Cronenberg passa poi a un cinema che mostra e narra i cortocircuiti tra i cervelli umani e le macchine. Quella che può essere definita la trasmutazione tra corpo e video viene dal regista canadese ancora presentata per mezzo di effetti semplici e poveri, quasi elementari: gli intestini di un corpo che si aprono e da cui fuoriesce una pistola, come anche un'altra pistola che viene fuori da un televisore dilatandone la parte esterna. Il cervello viene a essere connesso direttamente all'emittente televisiva e così non controlla più i confini tra sonno e veglia.

Con *Dead Ringers* (Inseparabili, 1988), Cronenberg poi scopre e fa scoprire che non v'è peggiore deformità di quel che in modo trasparente e senza troppo superficialmente scomporsi 'appare', ovvero che non c'è devianza più insostenibile dell'identità stessa. Se l'uno è doppio, va da sé che logicamente il doppio è uno.

In conclusione, gli esempi dei due autori che qui in breve abbiamo provato ad analizzare, pur nelle loro profondissime differenze, rappresentano due modi di fare cinema che formalmente si incontrano nel comune intendere il film. Lungi dall'essere pensato fonte di realismo, il film è l'esperienza di mezzo, che «ci mostra un conflitto significante di azioni umane in immagini animate che, liberate dalle forme fisiche di spazio, tempo e causalità, si adattano al libero gioco

testi sociali assai sofisticati.

delle nostre esperienze mentali e raggiungono un completo isolamento dal mondo materiale attraverso la perfetta unità dell'intreccio e dell'aspetto visivo»[37].

In questa citazione riportata da *The Photoplay* (Film) di Hugo Münsterberg, datata 1916, viene bene sintetizzato ciò che oggi potremmo dunque chiamare l'animalità razionale del cinema. Grazie alla sua specifica forza di dare forma all'immaginazione, il cinema offre "atti di vedere" che presentano il vivente e tutte le sue configurazioni molteplici. Come affermava nel 1935 uno tra i più grandi maestri del cinema di tutti i tempi, Sergej M. Ejzenštejn: «la dialettica dell'opera d'arte è costituita sulla più curiosa "doppia unità". L'azione dell'opera d'arte si fonda sul fatto che in essa si svolge contemporaneamente un doppio processo: un'impetuosa ascesa progressiva verso i più alti livelli ideali della coscienza e contemporaneamente la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del più profondo pensiero sensoriale. L'opposizione polare di queste due linee di concentrazione crea quella eccezionale tensione dell'unita di forma e contenuto che distingue le opere autentiche»[38].

Nella storia del cinema c'è un fotogramma, che tra tanti esprime forse al meglio questa essenziale duplicità del cinema. L'immagine in questione si trova in *Meshes of the Afternoon* (Id., 1943), firmato da Maya Deren e Alexander Hammid, e ritrae la stessa Deren in primo piano che sembra stare alla finestra di un interno nell'atto di guardare fuori, verso l'esterno. I polpastrelli delle sue mani sono lievemente appoggiati al vetro; tutta la sua figura ci appare come aderente, attillata a quel vetro che subito perde il suo essere "cosa" per trasformarsi, appunto, nell'immagine in soglia, in limite, in sintesi dove interno ed esterno in attesa l'uno dell'altro, quasi sotto l'effetto di un'ansia serena, in modo felice s'incontrano. Quell'immagine è rimasta insuperata e, forse, sarà insuperabile per la forza espressiva che possiede nel mettere a

37. Hugo Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico* e altri scritti, Bulzoni, Roma 2010, p. 152.

38. Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985, p. 365.

La coscienza percettiva è la nostra relazione fondamentale con il mondo, la rela-

nudo, nell'esporre in modo autentico l'inevitabile presenza della sensibilità che incombe su di noi, nel raffigurare a pieno il portato decisivo del cinema che è sempre "fra". **E qui in attesa non è solo Maya Deren. Siamo tutti noi in attesa di poter dire sì al sensibile, a quella condizione animal-razionale che ci appartiene fino al midollo**.



zione da cui dipende la nostra sopravvivenza nel mondo. La si ritrova in diversi