

# Premessa

## Il corpo esposto

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;  
Mes jeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
Je sentis tout mon corps, et transir et brûler*  
Racine, *Phèdre*

La citazione raciniana esprime bene il nesso tra corpo ed emozione che innerva nel bene e nel male il pensiero occidentale. Non è un caso che le eclissi del corpo abbiano corrisposto ad altrettante eclissi dei fenomeni passionali, come è avvenuto per lungo tempo nel campo semiotico e della teoria del cinema; e non è un caso che la riscoperta degli aspetti emotivi del testo filmico si accompagni oggi a un nuovo interesse teorico per i corpi dei personaggi e soprattutto degli spettatori.

Nell'affrontare la questione degli aspetti emotivi e passionali del film in riferimento ai corpi spettatoriali, tuttavia, Luca Malavasi fa una scelta di campo precisa e produttiva. Il corpo cui egli fa riferimento non è più il corpo "meccanicista" di Racine (e di Cartesio), campo di carne e nervi disponibile a essere attraversato e formato da flussi e correnti passionali. Si tratta piuttosto di un corpo *esperiente*: spazio di incarnazione di una mente; soggetto impegnato in processi di percezione e di interpretazione; dotato di memorie e di capacità creativa e quindi corpo sociale, situato e radicato in un contesto culturale. In altri termini Malavasi sceglie di affrontare il nesso tra corpo ed emozione a partire da un approccio *semiotico* e *fenomenologico*. Questa scelta, centrale nel libro, ne determina tutto l'andamento: a partire da una ricognizione del tema nelle teorie classiche e moderne del film (capitolo 1), Malavasi delinea l'incontro graduale tra teorie del corpo e teorie dell'emozione nel campo della teoria del cinema, fino a giungere a un progetto di teoria orientata in senso semiotico e fenomenologico (capitoli 2 e 3); in tal modo può arrivare a esporre una personale sistemazione dei differenti regimi emozionali e passionali attivi nella visione del film e saggiare il proprio modello mediante l'analisi del dittico *Noi vivi* e *Addio Kira* di Goffredo Alessandrini (capitolo 4).

Ho definito la scelta dell'approccio semiotico-fenomenologico "produttiva": ritengo che tale produttività si manifesti sotto due aspetti.

In primo luogo considero utile e rilevante la proposta conclusiva di Malavasi: nel distinguere differenti regimi emotivo-passionali che legano il corpo dello spettatore al corpo del film essa consente di riordinare e riarticolare in modo originale i numerosi spunti fatti emergere nei capitoli precedenti, sia relativi alle teorie classiche del cinema, sia inerenti alle più recenti riflessioni di stampo fenomenologico o cognitivista sugli aspetti emotivi del film.

Malavasi non lavora su regimi teorici astratti: egli sviluppa piuttosto una descrizione dei differenti modi mediante i quali lo spettatore sente articolarsi la propria relazione emotiva con il film all'interno dell'esperienza vivente e vissuta della sua visione; questa mossa teorica permette di ridefinire la distinzione tra testo, spettatore e contesto culturale, in quanto costituita all'interno della stessa esperienza filmica. Così, il regime dell'*affettività* affida un ruolo guida alla produzione discorsiva del testo filmico in quanto strumento di un contagio ritmico e senso motorio immediato; il regime dell'emozione sposta il baricentro sul corpo senziente dello *spettatore* nel suo confrontarsi con il corpo senziente progettato e aperto dal film; infine il regime della *passione* riporta in primo piano nel teatro dell'esperienza la consapevolezza di un radicamento culturale delle espressioni emotive che attraversano corpi e volti e ne rendono sensate le trasformazioni.

La seconda ragione di produttività dell'approccio scelto da Malavasi è più radicale. L'autore porta alla luce e avvia a soluzione quella che è e resta a mio avviso la maggiore difficoltà teorica della semiotica saussuriana in una piena e proficua accoglienza della lezione fenomenologica: il superamento della dialettica tra *sistema* e *processo*. Tale distinzione, radicata nella distinzione di Ferdinand de Saussure tra *Langue* e *Parole*, porta a pensare l'esperienza (e a maggior ragione l'esperienza filmica) come una interazione tra sistemi di conoscenze culturali (comprese quelle riguardanti il corpo stesso, la sua conformazione e i suoi "involucri") e processi percettivi, cognitivi ed emotivi; una simile impostazione rischia tuttavia facilmente di *riconduurre i processi all'interno dei sistemi*, e di concepirli in forma di sceneggiature già conosciute e attese. La connessione con la fenomenologia (o per meglio dire la riscoperta della sua radice fenomenologica) rappresenta sotto questo aspetto una sfida radicale per la semiotica saussuriana. Come l'intervento di Malavasi dimostra bene, si tratta piuttosto di *riconduurre i sistemi ai processi*: di cogliere e analizzare in che modo il processo dell'esperienza nel suo farsi si intreccia con il processo del farsi dell'esperienza; di come cioè l'elaborazione di nuove configurazioni in-

terpretative implichi un processo di sedimentazione e di manipolazione incessante di configurazioni precedenti.

Il privilegio accordato ai processi piuttosto che ai sistemi esperienziali, possiede una conseguenza profonda e decisiva proprio per il modo di intendere il corpo. Un corpo-sistema è comunque un corpo garantito, "immunizzato": un corpo protetto dalla pelle dei codici, delle convenzioni, dei saperi culturali. Un corpo-processo, un corpo effettivamente e radicalmente esperienziale, è un corpo esposto, un corpo che si offre al campo aperto e imprevedibile dell'esperienza, ma anche alla possibilità della violazione e della ferita. Forse il cinema si sta accorgendo oggi che la sua vocazione profonda rispetto ad altri media è esattamente questo *portare il corpo dello spettatore allo scoperto*. Se così è, non resta che augurare alla teoria di accompagnarlo e assisterlo lungo questo percorso.

Ruggero Eugeni  
novembre 2009



# Introduzione

*È inutile che le passioni ci sconvolgano:  
la sintassi non si lascerà mai corrompere.*

Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*

I film sono straordinari dispositivi emozionali: ci attraggono e coinvolgono, ci toccano e ci fanno sperimentare passioni spesso laceranti, ci *muovono* dentro e al fianco dei personaggi sullo schermo, ce ne fanno condividere la sorte e i sentimenti nella forma di un'*esperienza di partecipazione* che si prolunga ben oltre l'ultimo fotogramma; ci affeziona-no a sé, ai loro interpreti, alle loro storie e, soprattutto, alla loro natura di racconti capaci di generare all'infinito identici stati emotivi, come testimonianza, per esempio, la logica dei generi.

Dovunque si guardi, e in qualsiasi momento si colga il rapporto che lega lo spettatore allo schermo (o, viceversa, l'attrazione che esercita lo schermo sullo spettatore), il cinema appare in primo luogo una *macchina emozionale* che nell'emozione trova il suo contenuto, la sua logica, i suoi obiettivi e forse la sua *ontologia*. Il che equivale a dire, rovesciando i termini, che l'analisi della dimensione emozionale del dispositivo cinematografico può giungere a illustrare, di quest'ultimo, i meccanismi profondi ed essenziali e, al tempo stesso, le modalità della sua presenza sociale e della sua stratificazione storica, fino a cogliere in modo più stringente ciò che *passa* fra schermo e spettatore, tanto più sullo sfondo di una società, come quella occidentale, governata dal "culto dell'emozione"<sup>1</sup>; occuparsi delle emozioni cinematografiche significa anche, in fondo, occuparsi delle emozioni *tout court*, della loro definizione, del loro funzionamento e della loro circolazione sociale.

Ci si potrebbe allora stupire, data la centralità della componente emozionale del dispositivo cinematografico, della quasi totale assenza del tema – tanto più in forma esplicita – nella letteratura critica, solo parzialmente controbilanciata da isolate riflessioni disseminate in testi di poetica e, più raramente, di estetica. Un destino in cui si adombra l'idea che l'emozione cinematografica, poco importa se rappresentata,

<sup>1</sup> Il riferimento è al volume di Michel Lacroix, *Il culto dell'emozione*, Vita & Pensiero, Milano, 2002, nel quale, in chiave filosofica e sociologica, si affronta l'analisi di un nuovo "soggetto sociale", il *sensation-seeker*.

enunciata, vissuta ed elaborata in quanto valore o contenuto sociale, sia, al tempo stesso, un oggetto necessario ed evidente, inafferrabile e opaco. Un oggetto pervasivo e ubiquo, che ha spesso rappresentato un ostacolo per la teoria, mentre ne veniva inevitabilmente segnalata tutta la centralità in quei testi d'“autore” nati dalla pratica e da una più concreta riflessione sul modo di comunicare del cinema. Un oggetto difficile da maneggiare su cui pesano inoltre il sospetto di un soggettivismo irriducibile e la cattiva reputazione di una minorazione dell'esperienza estetica, eredità mai rimossa, perché mai risolta, dell'antica dicotomia antropologica, ancor prima che filosofica, che oppone passione a ragione: *appassionante* rimanda infatti, nell'uso medio, a un'esperienza spettatoriale contrassegnata da un certo abbandono ludico e all'indirizzarsi del testo alle “parti basse” dello spettatore, in uno spazio ideale fra la pancia e il cuore, a giusta (e troppa) distanza dal cervello. La critica, da parte sua, ha da sempre alimentato una simile percezione attraverso l'idea che lo spettatore, per *vedere* realmente, debba resistere al *sentire*<sup>2</sup>; all'autorialità modernista, poi, si è giunti anche attraverso la “spassionalizzazione” dei testi a favore di un'esperienza di rappresentazione e di visione *critica*<sup>3</sup>, in decisa fuga dal potere affettivo del cinema, in grado di influenzare, di far patire e di “infettare” (*to affect*) il suo spettatore.

Ma il confine teorico toccato in sorte ai processi emotivi caratteristici del dispositivo cinematografico è anche da imputare a ragioni esterne: quando, a partire dagli anni Sessanta, semiotica e linguistica fanno il loro ingresso nella teoria del cinema qualificandosi immediatamente come discipline guida, l'analisi delle componenti passionali ed emotive non rientra se non marginalmente nell'orizzonte dei loro interessi, e si dovrà attendere l'emergenza di una semiotica del discorso, e l'insoddisfazione per una censura non più funzionale, perché tali temi trovino posto nell'analisi, e la loro analisi qualche utilità ermeneutica. Ciò non toglie, come si vedrà, che proprio in rapporto a questo tema gli studi di semiotica del cinema si siano rivelati poco ricettivi, a ulteriore dimostrazione delle difficoltà che il cinema sembra opporre a chi voglia studiarne la dimensione emozionale. Da parte sua, il cognitivismo, che occupa da qualche tempo una posizione preminente nell'ambito dei *film studies* anglo-americani e nord-europei, si è dedicato all'esplorazione della dimensione affettiva del cinema solo con i secondi anni Novanta, nonostante le ben note conclusioni di un autore canonico per questo

<sup>2</sup> Si veda in proposito Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?*, La dispute, Paris, 2002, alle pagine 136-152, dove, alla domanda posta dal titolo del libro, l'autore argomenta con la risposta *Un bon film est émouvant*.

<sup>3</sup> Cfr. Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essai sur le cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris, 1982, in particolare pp. 137-148.

tipo di studi come Nelson Goodman, che già nel 1978, in chiusura al suo *I Linguaggi dell'arte*, sottolineava come

gran parte delle difficoltà che ci hanno tormentato possono essere imputate alla dispotica dicotomia fra cognitivo ed emotivo. Da una parte mettiamo sensazione, percezione, inferenza, congettura, ogni ricerca e investigazione inerte, fatto e verità; dall'altra parte, piacere, pena, interesse, soddisfazione, disappunto, ogni risposta affettiva senza la partecipazione del cervello, apprezzamento e disgusto. Ciò impedisce precisamente di scorgere che nell'esperienza estetica *le emozioni funzionano cognitivamente*. L'opera d'arte è percepita attraverso i sentimenti così come attraverso i sensi<sup>4</sup>.

Sullo sfondo, del resto, si intravede una difficoltà ancora maggiore, tale da rendere lo sguardo dell'analista incerto sui punti d'ingresso al problema: che cosa intendiamo per emozione, e per emozione cinematografica in particolare? A che cosa si riferisce tale termine, e in che rapporti sta con espressioni analoghe come passione, sentimento, affetto? Tutti questi termini identificano condizioni e oggetti analoghi, con variazioni da imputare semplicemente agli idioletti analitici, o individuano problemi diversi, per quanto connessi? E ancora: guardare un film può davvero produrre emozioni? E se sì, *dove* stanno e *come* si formano e trasmettono? Da chi e da che cosa dipendono? A chi appartengono? Sono proprietà del linguaggio o del dispositivo, sono latenze e virtualità risvegliate dallo spettatore – e magari solo da *certi* spettatori –, o sono qualcosa che passa "alle spalle" del linguaggio? Esiste un'emozionalità specifica del cinema? E poi, di quali passioni occuparsi: di quelle rappresentate, di quelle provocate dalla visione, di quelle legate al cinema in quanto pratica sociale? E infine (ma l'elenco potrebbe tranquillamente continuare): gli stati emozionali prodotti dalla visione di un film possiedono qualità "reali"? Restano confinati nello spazio della sala o vivono anche al di fuori di questo contesto?

Domande in alcuni casi incommensurabili, perché sollevate da sguardi disciplinari di volta in volta diversi e specifici; filosofia, semiotica, cognitivism, psicoanalisi, psicologia, sociologia, *gender* e *feminist studies*, narratologia e retorica, spesso nella totale ignoranza dei risultati raggiunti in ambiti affini, si sono tutti pronunciati sul problema, partendo da e giungendo a definizioni del contenuto emotivo del cinema specificamente orientate, con la conseguenza di produrre risposte non sempre integrabili. Perché diverse, ogni volta, non sono soltanto

<sup>4</sup> Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976, pp. 208-209, corsivo dell'autore.

le prospettive analitiche ma anche le assunzioni preliminari relative alla natura del cinema e dell'emozione. Tanto che almeno due termini – emozione e passione – ricorrono, ora in alternanza, ora in modo esclusivo, a indicare il possibile oggetto di un'analisi della dimensione affettiva del cinema<sup>5</sup>.

Eppure, proprio il caso di questa forbice terminologica può servirci, sulla soglia del libro, a mettere un po' d'ordine. Perché se è vero che in alcuni casi di uso *disimpegnato* essi possono avvicinarsi fino a coincidere, normalmente i due termini, sullo sfondo di specifici quadri concettuali, identificano preoccupazioni diverse ma complementari, fino a coprire l'insieme delle possibili questioni sollevate dal tema. La semantica dei due lemmi, del resto, indipendentemente dal loro uso in rapporto al cinema, rimanda a *forme* e *dimensioni* diverse della vita affettiva dell'uomo, dal momento della formazione di stati soggettivi emotivamente contrassegnati alla loro realizzazione sociale e artistica. E rimanda, per altri versi, a una diversa immagine dell'uomo, di cui si valorizzano ora i fattori biologici e neuronali, ora la dimensione spirituale e culturale.

A voler semplificare un po' le cose, si può dire che mentre il termine *emozione*, caratteristico del lessico psicologico e cognitivista, si occupa di analizzare *scientificamente* la formazione e la manifestazione di stati affettivi nell'uomo, il termine *passione* evoca soprattutto uno sguardo *culturalmente* orientato. Così la psicologia: «L'emozione è un evento multisistemico che interessa il piano dell'elaborazione cognitiva e dei resoconti verbali dell'esperienza soggettiva, il piano dei comportamenti motori e quello delle risposte fisiologiche»<sup>6</sup>. Così, invece, la filosofia:

Nella passione si deve cogliere non già una mera emozione effimera e violenta, bensì il momento alto di una vicenda proveniente dai recessi della vita complessa e profonda dell'individuo appassionato. Sotto questo aspetto la passione appare una sorta di narrazione succinta e concitata, attraverso la quale il soggetto dice di sé molte più cose di quanto egli stesso sia consapevole<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Questa situazione di dispersione e incomunicabilità disciplinare si continua ancora oggi, quando la ricerca attorno al tema delle emozioni cinematografiche sembra aver già raggiunto una condizione di stallo pur senza aver prodotto strumenti e prospettive d'analisi condivisi: lo rivelano due pregevoli volumi a cura di Giulia Carluccio e Federica Villa, *Il corpo del film. Scritture, contesti, stili, emozioni* (Carocci, Roma, 2006) e *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni* (Kaplan, Torino, 2008), in cui spicca soprattutto la distanza – da ogni punto di vista – tra gli interventi raccolti.

<sup>6</sup> Valentina D'Urso, Rosanna Trentin, *Introduzione alla psicologia delle emozioni*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 27.

<sup>7</sup> Sergio Moravia, *Esistenza e passione*, in Silvia Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 28.



Come si vede, le due definizioni concordano nel riferire della dimensione totalizzante dell'esperienza emotiva o passionale, ma se nel primo caso un lessico scientifico cerca di dar conto razionalmente del fenomeno, studiandone *genesi* e *manifestazione* su base fisiologica, neuronale e cognitiva (l'emozione come *reazione* all'ambiente che coinvolge sistema nervoso centrale e periferico, e sistemi vegetativi simpatico e parasimpatico), nel secondo caso, attraverso il richiamo all'idea di narrazione, la passione appare soprattutto come «un sentire che punta a un fine, e che vi punta in modo forte, perentorio, unilaterale, consapevole»<sup>8</sup>, «un'apertura, una scelta, un impegno»<sup>9</sup>, insomma un'*azione* di cui non è poi così importante conoscere l'origine, quanto indagare la *forma* che essa assume nel quadro delle determinazioni sociali e culturali, e il racconto che libera nella tensione onnipresente fra modelli e vita vissuta. Ma fra i due termini sembra anche possibile individuare un diverso ordine di grandezza: mentre «il termine emozione dovrebbe indicare, in accordo anche con il senso comune, *stati affettivi di breve durata*, con una causa precisa, esterna o interna, un chiaro contenuto cognitivo e la funzione di ri-orientare l'attenzione»<sup>10</sup>, il termine passione può tranquillamente applicarsi (la lingua ne è testimone) a condizioni "di una intera vita". Emozioni e stati d'animo saranno semmai, in questo caso, variazioni ritmiche e cromatiche di una condizione maggiore.

Ne deriva la possibilità di individuare una consequenzialità fra emozioni e passioni, intendendo le prime come il possibile innesco (il "recesso") di stati di esistenza più elaborati, le passioni appunto, in cui il soggetto è preso in una dinamica non più adattativo-reattiva ma di intenzionalità narrativa, e dove ai sistemi neuronale e vegetativo si sostituisce quello delle determinazioni culturali:

Il soggetto appassionato costituisce, definisce, affabula sempre più attivamente (e arbitrariamente) il suo *objet de passion*. Ed è a partire da questa fase che intervengono gli elementi "culturali". Essi si connettono al fatto che il soggetto in questione non sviluppa la sua passione in una sorta di vuoto pneumatico. Al contrario, la passione cresce e si determina in una realtà fittamente popolata. I suoi abitanti sono, appunto, abitanti "culturali": segni, simboli, memorie, attese, regole, valori. Ben lungi dal poter procedere in modo autopoietico, la passione deve incontrarsi e scontrarsi con questi abitanti. Anzi è proprio dal cimento con loro che la passione acquista quella fisionomia sempre più netta cui segretamente aspirava.

<sup>8</sup> Ivi, p. 22.

<sup>9</sup> Ivi, p. 33.

<sup>10</sup> Valentina D'Urso, Rosanna Trentin, *Introduzione*, cit., p. 9, corsivo mio.

Così, ad esempio, la passione d'amore si precisa intrecciandosi coi molteplici "stili" che la tradizione culturale mette a nostra disposizione (si ama anzitutto secondo un'inclinazione personale, ma anche, e più di quanto non s'immagini, per l'influenza di vari modelli: il "modello-Petrarca", il "modello-Sade", il "modello-Proust"...)<sup>11</sup>.

In gioco, allora, date le condizioni di duratività e intensità della passione, la sua natura volitiva e intenzionale, ci sarà soprattutto una definizione del soggetto in quanto *individuo*: la prospettiva filosofica incontra qui (ma sul piano teorico la relazione di dipendenza va rovesciata) l'orientamento semiotico, per cui la passione riguarda

l'essere dei soggetti, sottoposti a una duplice modalizzazione che li costituisce come soggetti semiotici: una è quella della modalità del volere, l'altra quella operata dalla categoria timica, concernenti entrambe direttamente la nozione di *valore*<sup>12</sup>.

L'essere della filosofia e della semiotica contro l'esistere della psicologia e del cognitivismo, la passione come *azione* e l'emozione come *reazione*: alle spalle della distinzione e delle variazioni dimensionali che permettono forse di sussumere la seconda nella prima, vi è insomma, come già anticipato, una diversa immagine dell'uomo – essere umano o organismo – e un differente posizionamento dello sguardo analitico: preferibilmente "esterno" nel primo caso, poiché l'individualità, sulla cui formazione pesa il gioco delle determinazioni passionali, si può cogliere solo in quanto processo sociale intersoggettivo, preferibilmente "interno" nel secondo, in cui la sintomatologia motoria, verbale, somatica degli stati emozionali è valorizzata in quanto manifestazione evidente di un processo meccanico interiore.

Questa necessaria, anche se solo preliminare precisazione permette di tornare a guardare l'eccentrico *corpus* di riflessioni relative al rapporto fra cinema ed emozioni introducendo un primo criterio di ordine e distinzione di cui proprio la terminologia è traccia: da un lato, sul versante dell'*emozionale*, si collocheranno studi interessati perlopiù a cogliere la natura e i processi di formazione e di cognitivizzazione dell'emozione cinematografica e a definire lo statuto emotigeno del dispositivo in rapporto alla presenza di un *soggetto*; dall'altro, sul versante del *passionale*, staranno invece ricerche prevalentemente indirizzate all'indagine delle passioni in quanto *testi*, dall'analisi dell'in-

<sup>11</sup> Sergio Moravia, *Esistenza e passione*, cit., p. 16.

<sup>12</sup> Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Hachette, Paris, 1986, tr. it. in Isabella Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, 1991, p. 8.

fluenza "passionalizzante" del cinema sui processi sociali alla forma del racconto cinematografico della passione fino allo studio, in chiave culturale, delle tipologie relazionali che legano immagini e spettatori, con una più spiccata propensione comparativa nei riguardi del lavoro svolto da altri *media*.

Naturalmente la distinzione non rimanda a due aree di saperi e problemi ermeticamente chiuse, tanto più per quanto riguarda la ricerca più recente; al contrario, a partire dagli anni Ottanta, proprio attorno al tema del passionale si sono coagulati gli interessi di molte discipline diverse, dalla teoria della letteratura e dell'arte alla etnometodologia, dalla storia alla sociologia, favorendo in alcuni casi felici dialoghi interdisciplinari (l'incomunicabilità è stata più spesso intradisciplinare)<sup>13</sup>. Ma che tra il versante emozionale e il versante passionale non solo possano ma debbano moltiplicarsi le occasioni di scambio e confronto lo rivela anche la forte ambiguità di due termini come *soggetto* e *testo*. Che dire, per esempio, di quei soggetti simulacrali (istanze enunciazionali e narranti), dotati di potere emotigeno ma realizzati attraverso risorse esclusivamente testuali e retoriche? E come ignorare, anche nel quadro della psicologia, la pressione esercitata dall'azione di schemi comportamentali di ordine culturale più o meno testualizzati? E, viceversa, come valorizzare, anche dietro la grammatica testuale, l'impronta di corpi senzienti e, più in generale, la natura estetica del linguaggio cinematografico?

Del resto, l'intreccio dei versanti e delle prospettive ha la sua inevitabilità nell'oggetto stesso della ricerca: che si parli di emozione o passione, in gioco c'è sempre, prima di tutto, una *dimensione relazionale*, una *corresponsabilità di fattori* e una *processualità del fenomeno* che scoraggia dall'introduzione di segmentazioni troppo rigide. Proviamo allora a forzare il bipolarismo soggetto-testo e a sviluppare l'interessante indicazione *topografica* che esso contiene: la sensazione è che, tenuto conto della complessità strutturale e pragmatica dei fenomeni emozionali e passionali connessi al dispositivo cinematografico, un buon principio di organizzazione, in grado di evidenziare coerentemente e produttivamente i margini del problema favorendo un potenziale dialogo interdisciplinare, possa fondarsi su basi per l'appunto topografiche, nell'articolazione dei *luoghi* di emersione e realizzazione dell'emozionale e del passionale.

Un procedere "dalla parte di": non più versanti ma spazi polarizzati da un oggetto/soggetto d'attrazione, risultato dello smontaggio della macchina cinema: quindi, emozione e dispositivo, emozione e testo, emozione e spettatore. Si tratta, in altre parole, di un'articolazione che riconosce un possesso e una proprietà, un *luogo*, appunto, di re-

<sup>13</sup> Cfr. Paolo Fabbri, *A passion veduta: il vaglio semiotico*, in Isabella Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, cit.

sponsabilità dell'innesco emozionale. Nel primo caso sarà il linguaggio in quanto tale e la forma del dispositivo cinema (tecnologia compresa); nel secondo ci si occuperà in particolare della manifestazione discorsiva degli stati passionali e dell'uso specifico del linguaggio secondo retoriche di genere e d'autore, ossia dell'emozione come contenuto e come risorsa o gradiente espressivo; nel terzo caso, infine, ci si orienterà soprattutto verso l'analisi del ruolo e dell'azione di uno spettatore "in carne e ossa" di fronte allo schermo, con particolare riferimento ai processi di partecipazione cognitiva ed emotiva attivati durante la visione.

Attorno a questi tre poli si possono dunque distribuire i diversi modi di *parlare di emozione e di passione in rapporto al cinema*: la prima parte di questo libro, anche se in modo sintetico, intende radunare e ordinare tali discorsi, esplorando ciascuna area attraverso la presentazione – guidata da un criterio di esemplarità piuttosto che di esaustività – di posizioni centrali nel dibattito. In particolare, quelle di Hugo Münsterberg, Jean Epstein ed Edgar Morin, pionieristiche e ibride, fra teoria e poetica, guideranno la trattazione del primo punto, in virtù della loro attenzione verso la dimensione ontologica, alla ricerca di un'emozionalità (che sarà detta preferibilmente *affettività*) consustanziale al dispositivo cinematografico; semiotica, narratologia e retorica figurano invece come gli ambiti privilegiati di elaborazione di un approccio testualista e discorsivo, mentre è soprattutto il cognitivismo, in un certo senso erede (spesso inconsapevole) della filmologia<sup>14</sup>, a aver maggiormente insistito sui processi reali, di ordine cognitivo ed emotivo, di cui è interprete, a diversi gradi di consapevolezza, il pubblico cinematografico, a partire da un'idea di spettatore molto lontana da quella fantasmatica della psicoanalisi o da quella simulacrale della semiotica. Un affresco più tipologico che cronologico, dunque, anche se all'interno di ciascun ambito, e negli inevitabili rimandi dall'uno all'altro, sarà necessario, oltretutto inevitabile, abbozzare una "storia" legata soprattutto alla centralità di certi discorsi in determinate fasi della teoria del cinema.

Un'archeologia e una cronologia da leggersi anche come la premessa necessaria al tentativo (ospitato negli altri capitoli) di rilanciare il tema delle emozioni attraverso il riferimento a una *semiotica fenomenologica*: a partire dalla centralità che la semiotica di tradizione saussuriana attribuisce oggi al corpo, grazie al dialogo con la tradizione fenomenologica, e particolarmente merleau-pontiana, il terzo capitolo propone di tornare

<sup>14</sup> Per una sintesi dell'approccio filmologico al cinema, si veda Roberto Nepoti, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*, UTET, Torino, 2004, e in particolare il capitolo IV per quanto riguarda il tema delle emozioni, in cui esse vengono distinte fra *rappresentazione e produzione* e analizzate per il potere di strutturare, anche in senso cognitivo, il rapporto dello spettatore col mondo diegetico.

al tema delle passioni cinematografiche nel quadro di una semiotica più attenta a comprendere la dimensione partecipativa ed esperienziale del processo di proiezione/visione cinematografica. Si tratta, in altre parole, di "scartare" in un certo senso la fattualità della dimensione affettiva (e le ambigue incrostazioni di termini come, per l'appunto, emozione e passione) per tentare di cogliere le condizioni basiche della situazione cinematografica, fuori dal testo e dall'inconscio, ma non per questo dentro un corpo di organi e ghiandole; piuttosto, con riferimento a un corpo inteso come *superficie esistenziale, storica e sociale* di mediazione, passaggio e dialogo con altri corpi: da quello della tecnologia cinematografica a quelli inscritti nel film in quanto prassi enunciativa e rappresentati dal film in quanto racconto, presi nella dimensione pragmatica della *visione*, termine a cui riassegnare qui tutta la sua complessità di *esperienza conoscitiva*, prima ancora che estetica (al corpo e alle conseguenze teoretiche della sua implicazione, dentro e fuori i *film studies*, è dedicato il secondo capitolo). Una prospettiva che tenta insomma di scrollarsi di dosso l'ipoteca soggettivista della presenza dello spettatore di fronte allo schermo, così come un'immagine vagamente meccanica (o inversamente decostruttiva) del fare interpretativo, per mettere in luce, dell'"evento" cinematografico, le sue conseguenze di ordine antropologico, storico e culturale, di cui il corpo risulta infine agente e testimone attraverso le sue *figure*.

L'obiettivo finale è di rilevare con chiarezza l'origine al tempo stesso testuale e contestuale dell'affettività cinematografica, la sua dimensione corporea e sensibile e la sua efficacia simbolica e culturale su uno sfondo di saperi e di pratiche sociali storicamente determinati: proprio sulla base di un diverso incontro e una diversa implicazione tra spettatore, rappresentazione e contesto arriveremo infine a distinguere tra una dimensione *affettiva*, una dimensione *emozionale* e una dimensione *passionale*. Una tripartizione che punta, da un lato, a implicare lo spettatore in tutta la sua *verità* e *complessità*, convocando tanto le sue facoltà cognitive e interpretative, quanto la materialità della sua presenza corporea; dall'altro lato, e correlativamente, la conclusione del discorso intende in primo luogo ridare spessore, è il caso di dire, alla sensuosità del linguaggio e del dispositivo cinematografici e, in secondo luogo, riconfigurare l'idea di visione in termini *esperienziali* e *fenomenologici*, come il momento in cui lo spettatore entra in contatto con un'immagine al tempo stesso filosofica e sociale del proprio essere nel mondo, assistendo sia allo spettacolo di un *sentire*, sia alla rappresentazione di un *sentito*; il che significa, per altro verso, individuare nel linguaggio cinematografico – sul versante dei processi culturali – un repertorio di *forme* e *figure* che articolano, definiscono e guidano l'agire umano nella sua complessità. Perché l'avvento del

cinema non ha significato soltanto imparare a *vedere* diversamente, ma anche a *sentire* e *sperimentare* il mondo e se stessi in un modo fino ad allora sconosciuto. O, che è lo stesso, la sua apparizione non ha semplicemente arricchito l'uomo di uno strumento *emozionante* in più, originale e intenso: gli ha piuttosto donato una nuova *forma* e un nuovo *senso* dell'esperienza emotiva.

*Questo libro rappresenta una versione solo parzialmente ridotta e aggiornata della mia tesi di dottorato in Storia e forme della rappresentazione e del consumo mediale, discussa nel 2005 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Parte dei risultati di questa ricerca triennale sono stati nel frattempo pubblicati in forma di saggio; tra questi, ricordo in particolare – per il suo valore di sintesi – Di cosa parliamo quando parliamo di corpo (al cinema), apparso su «Aut Aut» nel 2006. Anche in virtù di questa successiva "disseminazione" (non disgiunta, naturalmente, da una revisione e un aggiornamento continui) del "tesoretto" accumulato durante la stesura della tesi, ho deciso di pubblicarla, a cinque anni di distanza, senza particolari cambiamenti, consapevole del suo valore di "origine". Restano dunque inalterati anche i ringraziamenti che accompagnavano la prima versione: anzitutto, a Francesco Casetti, coordinatore del dottorato e tutor del mio lavoro di tesi, e a Ruggero Eugeni, che ne ha seguito da vicino la stesura, fornendomi preziosi consigli. E poi a Pierluigi Basso, Andrea Bellavita, Silvana Borutti, Mariagrazia Fanchi, Luisella Farinotti, Jacques Fontanille, Nuccio Lodato, Elena Mosconi, Patrizia Pinotti, Andrea Rodighiero, Nevina Satta.*

*Ciò che sicuramente non è cambiato in questi cinque anni – col tempo, anzi, si è solo acuito – è il ricordo affettuoso di Alberto Farassino, all'origine della mia decisione di intraprendere un percorso universitario di ricerca. Col passare del tempo, la bontà del suo esempio – nella vita come nello studio – non ha fatto che rinnovarsi e confermarsi, assieme alla nostalgia e alla consapevolezza del diverso, miglior destino a cui tante cose sarebbero potute andare incontro se Alberto fosse stato tra noi. Questo libro, come già la tesi da cui deriva, è dedicato alla sua preziosa memoria.*