

DANIELA ANGELUCCI
(Università Roma TRE)

DUPLICITÀ DELL'OGGETTO FILMICO

L'intento di queste pagine è quello di individuare e descrivere alcuni tratti dell'oggetto filmico inteso non soltanto come esito artistico da valutare, o come prodotto di cui commentare i contenuti narrativi, ma in quanto centro di un dispositivo composito al cui funzionamento concorrono molti elementi: il prodotto filmico nella sua interezza – dunque ciò che viene raccontato, ma anche il modo, lo stile con cui il racconto viene reso –, l'aspetto progettuale e realizzativo dell'autore (o forse si dovrebbe dire *degli autori*) e quello fondamentale dell'esperienza dello spettatore. L'idea che guida questo articolo è che le teorie psicoanalitiche¹ possano dire molto su questi temi quando utilizzate percorrendo la strada di un'analogia di fondo tra i processi essenziali della psiche e i meccanismi alla base del dispositivo cinematografico. Analogia che può essere sviluppata in almeno due sensi, quello della tecnica e del funzionamento del mezzo e quello della sua fruizione. Nel primo caso, è possibile per esempio rintracciare una vicinanza tra realtà parallela creata dal sogno e realtà onirica, o immaginativa; nel secondo l'analogia tra cinema e psicoanalisi permette di indagare i meccanismi della identificazione e del desiderio.

Il testo classico, esemplare di questo orientamento più complessivo, che non si limita quindi alla lettura dei singoli film, è quello pubblicato nel 1977 da Christian Metz, tradotto in italiano con il titolo *Cinema e psicanalisi*, ma il cui titolo originale appare molto più pregnante: *Le signifiant imaginaire*, il significante immaginario. Il titolo riprende in particolare la ripartizione dei registri dell'esistenza umana elaborata da Jacques Lacan nel corso del suo insegnamento: l'immaginario rappresenta la dimensione fantasmatica che si distingue dal simbolico, ovvero dall'ordine del linguaggio, e dal reale, categoria che assume molte facce e funzioni nel pensiero dello psicoanalista, e che si può descrivere in genera-

¹ Per un approfondimento sui rapporti tra cinema e psicoanalisi e sulla differenza tra una teoria psicoanalitica del cinema e l'interpretazione psicoanalitica del film, cfr. L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, Venezia, Marsilio, 2012², in particolare il capitolo I.

le come la totalità contro cui il soggetto si scontra, e che gli resiste². L'aspirazione esplicita dell'opera di Metz, dichiarata sin dalle prime pagine, è quella di affermare una «strettissima compenetrazione»³ tra il cinema, questa mescolanza di immaginario e significante, di fantasma e di linguaggio, e la nostra vita psichica.

Nell'interrogarsi sul contributo che la psicoanalisi può apportare allo studio del significante cinematografico, Metz esclude quindi dal suo orizzonte – e noi con lui – in primo luogo la via da lui stesso definita «nosografica», che tratta cioè i film come sintomi indagando la psiche dell'autore. Se questa prospettiva è quella spesso individuata, e di conseguenza criticata, nel procedimento elaborato da Freud in alcuni dei suoi saggi sull'arte e la letteratura⁴, l'idea che l'opera d'arte sia qui un semplice involucro da disfare per andare a cercare al suo interno i contenuti inconsci dell'autore andrebbe superata: è infatti possibile lavorare su un piano formale e non contenutistico anche a partire dalla teoria freudiana, per esempio indagando le modalità del lavoro onirico descritte nella *Interpretazione dei sogni* accostandole ai processi di realizzazione artistica⁵. Tornando a Metz, anche l'orientamento che considera come oggetto di studio la sola sceneggiatura, trasformando la storia raccontata nell'unico (e definitivo) significato del film, da interpretare poi con gli strumenti della psicoanalisi, è rifiutato esplicitamente nel suo testo, insieme a quello che possiamo definire solo in parte come un terzo tipo di approccio – e che rappresenta soltanto una sorta di ampliamento di quest'ultimo –, ovvero l'orientamento che sonda con gli strumenti psicoanalitici non soltanto la sceneggiatura, ma tutto il film come sistema testuale costituito da più elementi.

Sebbene questo metodo sia praticato magistralmente da alcuni critici e teorici, viene superato espressamente da Metz in favore di una visione più ampia⁶. Quello che interessa all'autore, e che sembra effettivamente più rilevante, è prendere a oggetto il significante cinema, osservare il dispositivo nella sua completezza,

² Cfr. J. Lacan, *Il simbolico, l'immaginario e il reale*, in *Dei nomi del padre*, Torino, Einaudi, 2006.

³ Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 191.

⁴ S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, 2 voll.

⁵ Cfr. D. Angelucci, *Storie che «nessuno racconta a nessuno»: il cinema e i sogni*, «Rivista di psicoanalisi» 1 (2013), pp. 231-245.

⁶ Per un inquadramento molto completo del pensiero sul cinema di Metz, cfr. M. Marie, M. Vernet (sous la direction), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1990.

un dispositivo al cui centro si trova, appunto, questo oggetto particolare che è il film.

1. Ricchezza percettiva e assenza dell'oggetto

Il primo risultato di questa osservazione è il riconoscimento di una duplicità fondante del film e dell'esperienza cinematografica: l'oggetto filmico stimola un maggior numero di assi percettivi rispetto ad altri mezzi di espressione, e si può dunque dire più ricco, da questo punto di vista, se messo a confronto con la musica, la pittura e le altre arti figurative, che sollecitano unicamente o l'udito o la vista; d'altra parte, se paragonato al teatro, all'opera lirica, esso risulta nello stesso tempo meno percettivo, poiché, pur condividendo con queste arti il coinvolgimento di vista e udito, il movimento e lo svolgimento nel tempo, ciò che viene mostrato sullo schermo è registrato, dunque passato e in fondo assente.

Non si tratta qui del problema della finzione ma dei caratteri definitivi del significante: la rappresentazione teatrale può mimare una storia oppure no, resta però che la sua azione, per quanto mimetica, è assunta da persone reali che si muovono in uno spazio e un tempo reali, *sulla 'scena' stessa in cui si trova il pubblico*. L' 'altra scena', che giustamente non si chiama così, è lo schermo cinematografico (subito più vicino al fantasma): quello che vi si svolge può essere più o meno, come prima, una finzione, ma questa volta è lo stesso svolgimento ad essere fittizio: l'attore, le 'scene', le parole che sentiamo, è tutto assente, tutto *registrato* (come una traccia mnemonica che sia immediatamente tale, senza essere stata qualcos'altro prima...)⁷

Utilizzando ancora una volta i termini del linguaggio lacaniano che descrivono i tre ordini della nostra esistenza, lo sdoppiamento «che instaura l'intento della finzione si trova preceduto, nel cinema, da un primo sdoppiamento, sempre già compiuto, che instaura il significante. L'immaginario, per definizione, combina in sé una certa presenza e una certa assenza»⁸.

Il film è insomma segnato da una doppia modalità paradossale, da una parte possiede un'insolita ricchezza percettiva, accompagnata però, d'altra parte, dai tratti dell'irrealtà e della pri-

⁷ Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi* cit., pp. 54-55.

⁸ *Ibid.*, p. 56. Questa doppiatura, che potremmo definire 'primaria', di ciò che viene mostrato al cinema – massimamente presente e ricco percettivamente e massimamente assente, passato – è ciò che permette di collegare l'immagine cinematografica al perturbante freudiano come ritorno del rimosso. Non me ne occupo qui, ma rimando all'articolo di Alex Pagliardini, *L'oggetto sguardo nell'insegnamento di Lacan*, contenuto in questo fascicolo.

vazione, insopprimibili perché tipici di ciò che rimane solo un riflesso. In termini ancora più asciutti: il cinema appare più percettivo se consideriamo la quantità dei registri sensoriali coinvolti, meno percettivo se ne osserviamo la qualità, concentrandoci sullo statuto dell'immagine. «Più delle altre arti, o in maniera più singolare – conclude Metz – il cinema ci coinvolge nell'immaginario: la percezione viene sollecitata massicciamente, ma per essere immediatamente capovolta nella sua assenza, che tuttavia rimane il solo significante presente»⁹.

Questa prospettiva sull'immagine cinematografica, che evidenzia la sua pienezza percettiva, ma anche il rinvio costitutivo al suo non essere mai presente, in quanto registrata, può essere descritta anche utilizzando l'idea presente in Proust di 'archivio della memoria' come apparecchio fotografico che assembla e conserva immagini. La doppiezza dell'immagine cinematografica – e soprattutto il fatto che questa doppiezza sia sempre presente allo spettatore – richiede uno 'sguardo stereoscopico'¹⁰ che possa restituire una profondità temporale, una verità analogica delle immagini.

2. Doppia credenza dello spettatore

Questa duplicità del cinema, intreccio di realtà della percezione e irrealtà dell'oggetto, rinvia immediatamente a un'altra caratteristica doppiezza dell'esperienza cinematografica, quella per la quale lo spettatore, emotivamente coinvolto dalle vicende narrate sullo schermo, si fa trascinare fino alle lacrime, ai brividi, alle risate, *come se* tali immagini fossero vere, pur mantenendo durante la visione la consapevolezza che non sono effettivamente esistenti. Non soltanto, quindi, la realtà dello stimolo percettivo *versus* l'irrealtà fisica dell'immagine, conflitto alla base del fascino del cinema su cui Metz insiste, ma anche l'effettivo coinvolgimento emotivo *versus* una storia e dei personaggi soltanto immaginari, apparente contraddizione su cui in realtà l'autore si pronuncia più velocemente, ma che mi interessa particolarmente. Come è possibile un tale atteggiamento da parte dello spettatore?¹¹

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. M. Piazza, *La camera oscura della memoria. L'archivio proustiano*, in G. Girimonti Greco – S. Martina – M. Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Cárity, 2012, pp. 161-172.

¹¹ La questione è stata posta al centro del dibattito teorico filosofico, proprio nei termini appena utilizzati ma con il nuovo nome di *paradox of fiction*, in un ambito distante dall'approccio psicoanalitico quale quello della filosofia analitica angloamericana. Per questo dibattito cfr. D. Angelucci, *Cinema*, in *Le arti nell'estetica analitica*, a cura di P.

Metz propone, brevemente ma a mio avviso davvero efficacemente, una risposta che è radicata in una delle idee più forti della prospettiva psicoanalitica riguardo alla costituzione dell'essere umano. Credere in qualcosa mantenendo nello stesso tempo una credenza in qualcosa di opposto è una situazione tutt'altro che paradossale, si tratta, al contrario, di un atteggiamento tipico dell'essere umano, che il bambino esperisce già nei primi anni della sua infanzia acquisendo così un modello che ripeterà in tutti i «giochi tra il credere e il non credere» in cui sarà necessariamente coinvolto nel corso della vita: non solo l'arte, quindi, ma il gioco infantile, la magia, la scaramanzia, la dimensione rituale. Se la descrizione della duplicità del cinema quanto alla questione percettiva utilizzava la psicoanalisi in fondo soltanto nell'uso di alcuni termini, rilevando l'aspetto immaginario del cinema e la doppiezza del suo significante già nell'atto del suo instaurarsi, qui Metz collega l'esperienza dello spettatore a uno dei tratti costitutivi che la teoria freudiana assegna all'essere umano: la capacità di credere e non credere nello stesso tempo può in fondo essere assunta come uno degli aspetti definitivi dell'umano.

L'esperienza originaria dell'instaurarsi di questa doppia credenza, che funge in seguito da modello allo spettatore come al lettore, è secondo Metz quella descritta da Freud come messa in scena della castrazione, nel momento in cui il bambino vede il corpo nudo della madre e interpreta la mancanza del pene come una mutilazione e prova angoscia per l'eventualità che possa accadere anche a lui (oppure, nel momento in cui nella bambina si insinua la paura di averla già subita). Questa scoperta di una diversità rispetto a ciò che si era creduto riguardo al proprio corpo e a quello degli altri non instaura immediatamente una nuova convinzione, che soppianta del tutto la precedente; al contrario, per non provare un'angoscia troppo intensa, il bambino accetta la nuova evidenza percettiva, derivata da una diretta testimonianza dei suoi sensi, ma nello stesso tempo attua un rinnegamento, una negazione (*Verleugnung*) a un altro livello, conservando così *definitivamente*, per così dire *sotto* la nuova constatazione, la precedente credenza. Occorre tuttavia non confondere la negazione con una rimozione: secondo Freud le due credenze opposte vengono, per così dire, conservate entrambe al livello dell'Io. Il feticcio si costituisce nel

D'Angelo, Macerata, Quodlibet, 2008; per la risposta che si può proporre a partire dalla psicoanalisi, cfr. D. Angelucci, *Finzione*, in S. Vizzardelli, F. Cimatti, *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*, Macerata, Quodlibet, 2012.

momento della scoperta, quando lo sguardo del bambino si posa sull'oggetto che nasconde o precede una rivelazione così angosciosa, il cui ricordo è immerso nell'oblio.

Che la messa in scena della castrazione venga intesa alla lettera, come sembra fare Freud, o in senso sostanzialmente simbolico, come Lacan, quello che interessa rispetto alle teorie del cinema è che in tal modo, scrive Metz, «viene a essere inserita la matrice persistente, il prototipo affettivo di tutte le sfaldature di credenza di cui l'uomo sarà capace in seguito nei campi più diversi, di tutti i giochi infinitamente complessi, inconsci e a volte coscienti, che egli si concederà tra il 'credere' e il 'non credere'»¹². È importante, questo breve passaggio del lungo libro di Metz, perché si pronuncia sul problema della finzione, dunque dell'arte in generale e della settima arte in particolare, mettendo in evidenza nello stesso tempo l'analogia tra la vita psichica e il funzionamento della macchina-cinema¹³.

3. Duplicazione dell'identificazione

Altra analogia sottolineata da Metz, e che ha avuto larga fortuna nelle successive applicazioni delle teorie psicoanalitiche all'oggetto filmico, ha a che fare con quello che nella psicoanalisi lacaniana viene definito lo stadio dello specchio. Si tratta dell'esperienza vissuta dal bambino tra i sei e i diciotto mesi di vita quando, ancora instabile sulle gambe, gli accade di incontrare la propria figura in una superficie riflettente: proverà a toccarla scontrandosi con la lastra solida e fredda, magari anche ad aggirarla, infine si volterà verso l'adulto o il girello che lo sostiene e potrà coglierli sia nello specchio sia al suo esterno, entrambi raddoppiati, e così anche potrà vedere riflessi tutti gli oggetti che popolano l'ambiente che lo circonda. Ciò che manca, che il bambino può vedere una sola volta, è il suo stesso viso, nella realtà situato per il soggetto in una zona cieca, e dunque visivamente inaccessibile. È questo il momento dell'identificazione primaria, in cui avviene il riconoscimento nell'immagine riflessa.

¹² Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi* cit., p. 84.

¹³ Esattamente nello stesso anno di Metz, nel 1977, Giorgio Agamben in un capitolo di *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (Torino, Einaudi, 2006) dal titolo *Freud o l'oggetto assente* collega il feticcio, quella presenza che è il segno di un'assenza, al procedimento poetico della sineddoche o della metonimia, o a quello della metafora, in quanto rinvio a qualcosa che non può essere posseduto. Agamben sottolinea che la parola portoghese *feitico* da cui deriva il termine *feticcio* viene dal latino *facticius*, ovvero *artificiale*.

Tale identificazione avviene tuttavia al prezzo di una frattura, di una estraneità da se stesso, attraverso un'esperienza in cui il bambino può cogliersi soltanto dall'esterno in quanto oggetto della sua visione, altro da sé. Scrive Lacan:

La funzione dello stadio dello specchio si presenta quindi secondo noi come un caso particolare della funzione dell'*imago*, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà – o, come si dice, dell'*Innenwelt* con l'*Umwelt*. Ma nell'uomo questa relazione con la natura è alterata ...da una Discordia primordiale tradita dai segni di disagio e dall'incoordinazione motoria dei mesi neonatali.¹⁴

La padronanza del proprio corpo, che a quell'età il bambino non ha ancora raggiunto, viene allora anticipata in maniera immaginaria e prematura nel riflesso speculare, in cui si condensa la prima forma di un'Io ideale. «Lo *stadio dello specchio* – scrive ancora Lacan – è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione [...] ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale»¹⁵. Si configura in tal modo, insomma, una specie di autoritratto idealizzato che fonde, come scriveva Freud anni prima nell'*Introduzione al narcisismo* (1914), l'amore per ciò che si è e l'amore per ciò che si vorrebbe essere; nasce in questo modo un'immagine ideale che il soggetto inseguirà per tutta la vita.

A questo proposito è necessario sottolineare il potere costituente dell'immagine, dell'*Imago*, che secondo Lacan ha un'azione propriamente morfogena: sebbene si costituisca al prezzo di una scissione, è sulla base dell'immagine allo specchio che l'Io viene costituendosi (e qui si può evidenziare un'altra vicinanza con Proust, che parla dei ricordi come 'scatti involontari' dell'apparecchio fotografico metafora della memoria). Anche per Lacan, non è il soggetto che crea l'immagine trascendendo la realtà – come per esempio accade nel pensiero di Sartre, in particolare nel testo *L'imaginaire* del 1940¹⁶, per cui l'immaginario, forza in grado di annientare la realtà, è testimonianza della libertà dell'individuo –,

¹⁴ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002, vol. 1, p. 90.

¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶ J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), Torino, Einaudi, 2007.

ma è l'immagine, totalmente non intenzionale, che aggredisce, 'aspira' e crea il soggetto.

Nell'esperienza della visione cinematografica Metz può facilmente individuare una forte analogia con l'esperienza primordiale dello specchio, essendo entrambe caratterizzate dalla presenza di un soggetto in condizioni di sottomotricità, da una parte, e di sovrapercezione, dall'altra. Un'analogia che può essere colta sebbene nello schermo cinematografico lo spettatore possa osservare il riflesso di tutto il mondo circostante tranne quello del proprio corpo. A differenza del bambino, che è insieme dentro e fuori lo specchio, lo spettatore è infatti soltanto fuori, non si riflette nelle immagini ma si colloca all'esterno come soggetto «onnipercepiente e ubiquo», una sorta di soggetto trascendentale che rappresenta un'«istanza costituente» dell'immagine cinematografica. Una forma di identificazione dello spettatore con i personaggi e gli attori del film, nonostante questa assenza del proprio corpo sullo schermo, è certamente possibile, garantita dal fatto che egli ha già vissuto l'esperienza dello specchio primordiale. La vera e primaria identificazione dello spettatore è tuttavia un'altra e deriva dalla caratteristica *duplicità* di quello che l'autore chiama il *sapere del soggetto* al cinema:

so che vedo qualcosa di immaginario (per questo le sue stranezze, per quanto estreme, non mi turbano seriamente) e so che sono io che lo percepisco. Questo secondo sapere si sdoppia a sua volta: so che percepisco realmente, che i miei organi di senso sono stimolati fisicamente, che non sto fantasticando, so che la quarta parete della sala (lo schermo) è effettivamente diversa dalle altre tre, che essa ha di fronte un proiettore (e quindi non sono io che proietto, o almeno non solo io) – e so ugualmente che sono io che percepisco tutto ciò, che questo materiale immaginario-percepito viene a depositarsi in me come su un secondo schermo.¹⁷

La conclusione di Metz è allora che l'identificazione dello spettatore cinematografico avviene in primo luogo con se stesso, ma con se stesso in quanto soggetto trascendentale, «puro atto di percezione». L'identificazione con il proprio sguardo, secondaria nella fase dello specchio, è dunque, invece, primaria al cinema e riguarda una visione costituita da un duplice movimento, da una parte proiettivo, poiché l'occhio, come la macchina da presa, è puntato sull'oggetto come un faro, come un'arma da fuoco, dall'altra in-

¹⁷ Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi* cit., p. 60.

troiettivo, poiché l'oggetto imprime la sua traccia, la sua impronta, sulla retina dello spettatore, come se questa fosse una pellicola.

4. Raddoppiamento della distanza

Lo sguardo, che Metz indica come l'elemento primario nel quale lo spettatore, facendosi puro atto percettivo, si identifica durante la visione, richiama a sua volta il tema del voyeurismo. Se la fruizione cinematografica si esercita assecondando la pulsione del vedere e, a partire dalla nascita del sonoro, dell'ascoltare, questa «passione di percepire ha in comune con la pulsione sessuale del *voyeur* il fatto che si basa su una mancanza, sulla impossibilità di una reale soddisfazione, sull'inseguimento infinito di un oggetto immaginario. L'estinzione del desiderio è infatti in questo caso soltanto apparente e massimamente effimera, poiché l'oggetto di tale pulsione è in verità un oggetto per sempre perduto, che trova negli oggetti reali cui si rivolge dei semplici sostituti.

Uno scarto, uno spazio vuoto tra il corpo del soggetto e l'oggetto del desiderio è sempre presente e indispensabile nel voyeurismo come nell'esperienza dello spettatore cinematografico. Tale distanza è insomma la messa in scena, la presentificazione della mancanza dell'oggetto reale che, appunto, è invece soltanto immaginario. Scrive Metz: «La 'pulsione percettiva' [...] contrariamente ad altre pulsioni sessuali, *illustra concretamente l'assenza del suo oggetto* attraverso la distanza in cui essa lo mantiene e che fa parte della sua stessa definizione: distanza dello sguardo, distanza dell'ascolto»¹⁸. Come se nel rituale un po' ossessivo, che ognuno di noi conosce, della scelta del posto più comodo al cinema, come se nella ricerca della posizione più adeguata, che non risulti troppo lontana né troppo vicina allo schermo, al pari di un *voyeur* che ha cura di mantenere la giusta distanza tra il suo occhio e l'oggetto sessuale, si mettesse in scena la separazione originaria e l'impossibilità di un appagamento reale. Naturalmente, tale insoddisfazione è nello stesso tempo l'unica soddisfazione possibile per il *voyeur*, nel cui piacere ha una parte importante la retenzione, poiché colmare il vuoto significherebbe soddisfare altre pulsioni, come quella del contatto, e dunque vorrebbe dire mettere fine al dispositivo scopico. Scrive Metz al proposito:

Non si trova [nella pulsione a guardare] quell'illusione, seppure breve, di una mancanza colmata, di un non-immaginario, di una relazione piena

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

con l'oggetto, che si stabilisce maggiormente in altre pulsioni. Se è vero che ogni desiderio si basa sull'inseguimento infinito del suo oggetto assente, il desiderio voyeurista, insieme al sadismo in certe sue forme, è il solo che, per il suo principio di distanza, procede a una *evocazione* simbolica e spaziale di questa frattura fondamentale.¹⁹

Se questa analisi descrive in fondo molto bene il meccanismo di ogni mezzo di espressione basato sulla vista e sull'udito, ed è rintracciabile dunque in tutte le arti, l'aspetto più interessante e condivisibile dell'analisi di Metz è il rilievo del fatto che nell'esperienza cinematografica si può osservare un'ulteriore estensione, ancora una volta un *raddoppiamento* di questa mancanza. Non solo gli stimoli percettivi offerti, e insieme sottratti, allo spettatore cinematografico sono particolarmente ricchi, ma, soprattutto, il dato audiovisivo che il film propone con tale ricchezza non è reale, fisicamente presente, bensì ci appare immediatamente come assente, poiché si mostra semplicemente «in effigie». Ciò che nell'esperienza teatrale è concretamente presente si dà nel cinema direttamente nell'inaccessibile,

in un *altrove* primordiale, infinitamente desiderabile (che non si potrà mai possedere), su un'altra scena che è quella dell'assenza e che raffigura tuttavia l'assente nei minimi dettagli, rendendolo così presente ma attraverso un altro itinerario. Non solo, come a teatro, mi trovo a distanza, ma quello che resta a distanza non è più, ormai, l'oggetto stesso, ma un delegato che esso mi ha inviato ritraendosi. Duplice sottrazione.²⁰

Il paragone con l'arte drammatica permette di portare a conseguenze ancora più radicali la descrizione di questa continua sottrazione dell'immagine cinematografica rispetto al nostro desiderio. A differenza dal teatro, ma anche dalla maggior parte delle tipologie di voyeurismo, in cui l'attente passivo, colui che è guardato, dà il suo consenso in modo più o meno esplicito – per effettivo esibizionismo, o cedendo alle pressioni di costrizioni esterne oppure nell'idea insita nel voyeur, idea più o meno ipocrita, più o meno illusoria, che la sola presenza corporea garantisca l'assenso –, l'illusione di una relazione piena e reale con l'oggetto desiderato nel cinema è necessariamente negata a causa dello statuto dell'immagine già sottolineato nel primo paragrafo. Nel cinema, infatti,

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

l'attore era presente quando non lo era lo spettatore (ripresa), e lo spettatore è presente quando l'attore non lo è più (proiezione): appuntamento mancato del voyeurista e dell'esibizionista, i loro passi non potranno raggiungersi più (si sono 'persi'). Il voyeurismo cinematografico deve fare a meno (per forza) di ogni segno esplicito di consenso da parte dell'oggetto.²¹

La solitudine dello spettatore, l'indifferenza dell'oggetto osservato, la separazione tra spazio reale del film e sala cinematografica collocano questa esperienza, ancora più fortemente di quella teatrale, sul versante edipico: l'affinità profonda è quella con la visione della scena primaria, in cui il coinvolgimento del bambino, che vede i genitori vicinissimi e insieme inaccessibili, che si trova solo e nello stesso tempo ignorato, è assolutamente inconcepibile.

Se l'andare al cinema conserva qualcosa di questo divieto a osservare la scena primitiva, guardare un film è anche una pratica sociale del tutto istituzionalizzata. Si compie qui, dunque, anche il movimento inverso, dall'immaginario verso il simbolico, poiché quello che permane come residuo, coefficiente ineliminabile di trasgressione, viene istituzionalizzato e generalizzato. Atto lecito e confessabile e nello stesso tempo frattura, apertura su uno spazio un po' folle, o comunque separato e distinto dall'esperienza ordinaria, come ricorda il modo a volte furtivo con cui lo spettatore entra ed esce dal buio della sala, turbato da ciò che ha visto o che sta per vedere, dalla consapevolezza di stare per interrompere o di aver appena interrotto il tempo normale della propria quotidianità. Questo esito della teoria psicoanalitica di Metz rende giustizia della forza attrattiva del cinema – a mio avviso anche nelle nuove forme di fruizione – e del potere dell'arte in generale, che è sempre una forma di trasgressione e, come avrebbe detto qualche anno dopo Gilles Deleuze, un «atto di resistenza»²².

²¹ *Ibid.*, p. 77.

²² G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2010, p. 22.