

D'où la définition de la relation esthétique comme "relation affective", que Genette va chercher chez Stendhal (p. 136), à laquelle répond comme en écho "la focalisation affective" (p. 153) dans *Le Rose et le vert*. Relation affective que mesure le "sentiment de plaisir ou de déplaisir qu'elle provoque". Face à l'impossibilité de prouver le Beau, il ne reste qu'à comprendre d'où vient ce sentiment. Quel que soit leur objet (Canaletto, *La Recherche*, Venise ou l'abstraction picturale), les textes s'y efforcent d'y arriver. On a parfois l'impression que, face à cette liberté indéfinie du spectateur, que la réflexion philosophique lui a donnée, l'écrivain se trouve un peu démuné: que répondre à ceux qui lui reprochent de refuser tout critère objectif, qui permettrait de prendre des décisions "en fait d'achats, de subventions, de conservation" et, j'ajouterais, de restauration? (p. 84). L'attitude inverse, avec ce qu'elle comporte de diktats, est bien pire, répond-il en substance. Mais cette réponse est furtive et pèse beaucoup moins que tous les arguments que Genette va chercher dans l'analyse des écrivains et des artistes qu'il aime, et qui sont autant de réassurances. Quand il cite Stendhal: "Je ne juge rien, mais je sens tout; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire: *cela est bon, cela est mauvais*; mais je dis mille fois par jour: J'aime" (p. 143), Genette n'a pas besoin d'ajouter: "C'est bien ainsi que nous devrions toujours exprimer nos appréciations esthétiques"... En fait, on pourrait dire de Genette ce qu'il dit de Proust, qui fait passer sa conception de l'art dans l'esthétique de la grand-mère de Marcel: "la procuration est ici double, ou plutôt triple: la grand-mère exprime par la bouche de sa fille une esthétique que partage son petit-fils le narrateur, et leur 'père' à tous, l'auteur Marcel Proust, qui l'a souvent défendue en marge de son roman" (note de la page 280)... Procuration au quatrième degré: Genette, père du père, approuve et signe. Genette affectionne comme Proust la transfiguration du banal, dans laquelle Aragon voyait d'ailleurs un programme esthétique pour le cinéma: "Ce n'est pas le spectacle des passions

éternellement semblables, ni – comme on eût aimé le croire – la fidèle reproduction d'une nature que l'Agence Cook met à notre portée, mais la *magnification* de l'objet que, sans l'artifice de l'écran, notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie".<sup>1</sup>

Contrairement à *Figures V*, sur lequel il nous faudra revenir dans *CINEMA & Cie, Figures IV* n'évoque pratiquement jamais le cinéma. Néanmoins, à l'heure où la recherche universitaire ou certaine institution gardienne du patrimoine filmique procède parfois par ukases esthétiques, par panthéonisation et par excommunications, certains seraient bien inspirés d'aller faire un tour du côté de chez Genette. La recherche philologique a réhabilité l'intention auctoriale sans qu'on y prenne garde, sans que soit interrogée la relation esthétique, précisément, qui unit le spectateur au film. Alors, entre les excès du relativisme et le dogmatisme esthétique, je choisis mon camp...

<sup>1</sup> "Du décor", *Le Film*, 16 septembre 1918.

## SELECTED BY: MICHELE LAGNY

Jacques Aumont, *La Théorie des cinéastes* (Paris: Nathan, 2002)\*

\*Michèle Lagny apologizes for being unable to send her review.

## SELECTED BY: FRANCESCO PITASSIO

Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002)

La riflessione filosofica di Giorgio Agamben si è caratterizzata sin dai primi contributi per la sua singolarità ed originalità, per la capacità all'interno del dibattito filosofico italiano di

non sottostare ai dettami epistemologici coevi e incrociare suggestioni disciplinari, oggetti di studio, metodi e autori eterogenei. Gli ultimi contributi di Agamben costituiscono un tentativo interessante e stimolante di nuova considerazione delle categorie dell'etica, a partire da una definizione dell'umano.<sup>1</sup> L'esame della concettualizzazione e formalizzazione dell'umanità nella storia, e in modo particolare nella modernità, fornisce un criterio interpretativo di determinati avvenimenti storici (la Shoah), ma consente pure di rifondare un'etica a partire dalle impasse in cui questa stessa si è trovata dinanzi all'impensabile. In *L'aperto* Agamben prosegue l'indagine sull'umano, muovendo dalla definizione dei suoi stessi limiti: dove finisce l'animale e comincia l'uomo? Il filosofo muove dalla lettura hegeliana di Kojève, secondo la quale "l'uomo non è, infatti, una specie biologicamente definita né una sostanza data una volta per tutte: è, piuttosto, un campo di tensioni dialettiche sempre già tagliato da cesure che separano in esso ogni volta – almeno virtualmente – l'animalità 'antropofora' e l'umanità che in questa s'incarna".<sup>2</sup>

Quel che qui interessa ritenere è l'ipotesi di una macchina antropologica per la produzione dell'umano, in cui questo non è un dato, ma il risultato di una continua ridefinizione delle sue caratteristiche.

Qual è la pertinenza dell'impresa di Agamben per gli studi cinematografici? In primo luogo, l'approntamento di una strumentazione epistemologica capace di fornire inediti spunti di riflessione agli studi sulle forme di rappresentazione dell'antropologico nel cinema, particolarmente avanzati nel corso dell'ultimo decennio;<sup>3</sup> in secondo luogo, l'enucleazione di una genealogia della meditazione su umano e ferino capace di evidenziare parentele poco sospettate anche nella teoria del cinema.

L'animale appare sin dalle origini del cinema, a partire dagli esperimenti cronofotografici di Marey. In qualche misura, la rappresentazione del ferino pare essere da sempre consustanziale a quella dell'umano nel cinema. Esso

per certi versi funziona in maniera analoga alla percezione che solitamente ne abbiamo:

*Pourtant, l'animal, aussi domestique soit-il, ne vit pas avec l'homme, ne vit pas dans sa maison [...]. Il vit à côté, sur sa ligne, et, de loin en loin, nous fait voire autre chose, quelque chose qui n'est pas nous, qui n'est pas vraiment lui non plus, en tant que bête soumise ou routinière. Il nous fait voir, trivialement, que nos schémas de pensée, nos modèles conceptuels, ces idées dans lesquels nous vivons, que nous avons transformées en lieu de vie, ne sont pas le monde. [...] L'homme est devenu homme lorsqu'il s'est aperçu qu'il y avait des animaux.*<sup>4</sup>

L'animale è pertanto un operatore di differenza, che consente la creazione e il riconoscimento dell'uomo.

L'animale è pure quanto garantisce il realismo ontologico del cinema, in un'ottica baziniana, che da lì muove per proibire il montaggio. La mancanza di coscienza riflessa nell'animale, la sua pura reattività a dei disinibitori, unita alla presenza differenziale dell'uomo, è quanto garantisce la verità dell'immagine. Come ebbe poi a scrivere Daney, "*interner la différence, cela veut dire sauver la représentation.*"<sup>5</sup> L'animale unito all'uomo, all'interno dell'inquadratura, è quanto garantisce una dissimiglianza ontologica e introduce l'elemento dell'alea. Agamben ripercorre alcune pagine di Heidegger, e individua la differenza tra animale e uomo nella povertà di mondo (*Weltarmut*) del primo e nella costruzione di mondo (*Weltbildend*) del secondo: l'incapacità del primo a distinguere i singoli enti del mondo, al di là delle proprie reazioni a degli stimolatori, lo differenzerebbe dall'uomo, che nella noia si trova a enucleare enti pur privi di interesse. Ora, questa *apertura* dell'uomo è quel che caratterizza l'umanità come *bìòs*, anziché *zoè*, continuo riposizionamento di sé, a partire dalla scissione tra un'esperienza individuale e una lingua collettiva, incessante scollamento tra soggetto e desoggettivizzazione nel linguaggio:

*la noia profonda appare allora come l'operatore metafisico in cui si attua il passaggio dalla povertà di mondo al mondo, dall'ambiente animale al mondo umano: in questione è, in essa, nulla di meno che l'antropogenesi, il diventare Da-sein del vivente uomo. Ma questo passaggio, questo diventare-Dasein del vivente uomo [...] non apre su uno spazio ulteriore, più ampio e luminoso, conquistato al di là dei limiti dell'ambiente animale e senza relazione ad esso: al contrario, esso è aperto solo attraverso una sospensione e una disattivazione del rapporto animale col disinibitore.*<sup>6</sup>

Ora, questo passaggio è quanto viene messo in discussione nella modernità, in modo particolare nell'instaurazione dei regimi totalitari e nel loro agire politico nei confronti dell'umano, e successivamente, nella *biopolitica* delle società contemporanee.

Far morire e lasciar vivere *compudia la divisa del vecchio potere sovrano, che si esercita soprattutto come diritto di uccidere; far vivere e lasciar morire l'insegna del biopotere, che fa della statalizzazione del biologico e della cura della vita il proprio obiettivo primario.*

*Tra le due formule se ne insinua una terza, che definisce il carattere più specifico della biopolitica del XX secolo: non più far morire né far vivere, ma far sopravvivere [...]. L'ambizione suprema del biopotere è di produrre in un corpo umano la separazione assoluta del vivente e del parlante, della zoé e del biòs, del non-uomo e dell'uomo: la sopravvivenza.*<sup>7</sup>

Il passaggio a queste nuove forme di esercizio del potere a nostro giudizio ebbe uno strumento di grande efficacia e inedita funzionalità proprio nella riproducibilità tecnica, in modo particolare nel cinema. In effetti, è proprio nel laboratorio rappresentativo ed epistemico del cinema stesso che l'articolazione della macchina antropologica e la riconoscibilità dell'uomo a se stesso, secondo la formulazione di Linneo, entrano in crisi. L'esperienza della visione della propria immagine cinema-

tografica fu notoriamente traumatica per molti degli attori che la sperimentarono. Non solo. Il cinema è la sede espressiva in cui, per la prima volta, la rappresentazione iconica e narrativa dell'uomo e dell'animale si trovano ad essere equivalenti, in cui si può dotare di coscienza il ferino e privare di parola l'umano. Agli occhi della macchina da presa uomo e bestia si equivalgono. Forse per questo Bazin, e scetticamente Daney, intendono salvare utopicamente la rappresentazione, denunciando la propria non troppo segreta parentela con Heidegger. Ma ormai, nella modernità, l'antropologico è divenuto puro linguaggio, o mera animalità da curare.

*Le potenze storiche tradizionali – poesia, religione, filosofia – che [...] mantenevano desto il destino storico-politico dei popoli, sono state da tempo trasformate in spettacoli culturali e in esperienze private e hanno perso ogni efficacia storica. Di fronte a questa eclissi, il solo compito che sembra ancora conservare qualche serietà è la presa in carico e la “gestione integrale” della vita biologica, cioè della stessa animalità dell'uomo. [...] L'umanizzazione integrale dell'animale coincide con una animalizzazione integrale dell'uomo.*<sup>8</sup>

- 1 Si vedano, in particolare: G. Agamben, *Homo Sacer* (Torino: Einaudi, 1995); G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998).
- 2 G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, (Torino: Bollati Boringhieri, 2002), p. 19
- 3 Si pensi, ad esempio, a: J. Aumont, *Du visage au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 1991); J. Aumont (a cura di), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: L'humain, l'inhumain*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique (Paris: Cinémathèque française, 1995); N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (Paris-Bruxelles: De Boeck & Larcier, 1998).
- 4 H. Aubron, “L'Espoir inconnu de l'escargot”,

- Vertigo*, n. 15, *Animal*, a cura di H. Aubron (2000), p. 12.
- 5 S. Daney, "L'Ecran du fantasme (Bazin et les bêtes)", in *La Rampe* (Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983), p. 35.
- 6 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 71.
- 7 *Ibid.*, p. 71.
- 8 *Ibid.*, pp. 79-80.

## SELECTED BY: LEONARDO QUARESIMA

Paul Auster, *The Book of Illusions* (New York: Henry Holt and Company, 2002)

Un professore universitario di Letteratura comparata, si imbatte casualmente in un film di un protagonista minore del cinema comico americano, del periodo del muto, e decide di scrivere un libro su di lui. Siamo negli anni '80, la cassetta video non si è ancora imposta, e lo studioso si impegna in un giro che lo porta in alcuni dei principali archivi americani ed europei per visionare i dodici film dell'attore, la maggior parte dei quali frutto di ritrovamenti recenti, fortunati quanto singolari. Il comico in questione è Hector Mann, i suoi film sono stati realizzati da una piccola casa di produzione tra il 1927 e il 1928, avrebbero potuto rappresentare l'inizio di una carriera di primo piano, se questa non fosse stata interrotta dall'improvvisa, misteriosa sparizione dell'attore. Successivamente all'uscita del libro una lettera annuncia al professore che Hector Mann sarebbe ancora in vita e che desidererebbe incontrarlo.

Questa la materia (ma non ho svelato nulla che vada al di là delle prime pagine del libro) dell'ultimo romanzo di Paul Auster<sup>1</sup>. Ci troviamo di fronte, all'apparenza, ad una delle molte opere che tematizzano e "narrativizzano" in forme più o meno libere, più o meno sperimentali, l'universo del cinema – ben noto, del resto, anche direttamente, al suo autore. E il lavoro si associa in effetti a tendenze *post-modern*, per il "gioco" che conduce sulle forme

dei generi cinematografici, adottando come schema di base la struttura del "noir" (*Sunset Boulevard* è sullo sfondo), accentuata vistosamente in molti passaggi (quando una pistola può spuntare improvvisamente nelle mani dei personaggi) e ricorrendo ancora di più a tale "gioco" nel racconto (indiretto) delle avventure del comico dopo la sua scomparsa, modellate ciascuna secondo i canoni di un sistema convenzionale: il melodramma, il gangster movie e persino il film porno.

Propone inoltre l'esplorazione di un territorio che sta tra la realtà e la finzione (e sulla cui indagine si è impegnata la riflessione più recente di François Jost), con lo *Zelig* di Woody Allen stavolta come termine di riferimento più evidente. Tutto è meticolosamente preciso, nel romanzo: la dislocazione degli archivi, la situazione del cinema comico americano nell'ultima fase del muto, la cura, "filologica", con cui i film di Hector Mann sono repertoriati, le procedure della descrizione, da *The Teller's Tale*, quello che agisce come una folgorazione sul narratore, a *Mr Nobody*, il suo ultimo, vero lavoro. Salvo che (obbligata è tuttavia la consultazione di un dizionario)... *nessuno di questi film è mai esistito e mai è esistito un comico di nome Hector Mann*. Ma il territorio in questione può essere non meno concreto di un luogo reale, e a sua volta quanto mai "compromettente". Nel romanzo di Auster è inserito anche un capitolo del libro scritto dal protagonista su Hector Mann. Ebbene, a parte il gioco mimetico rispetto, stavolta, a consolidati canoni critici (biografico-autoriali, neo-impressionisti: alcuni passaggi sembrano provenire da un saggio di Delluc: Richard Abel ha fatto davvero un egregio lavoro in America...<sup>2</sup>) ciò che colpisce è l'"esattezza" e l'intelligenza dell'analisi. Il testo è un piccolo gioiello di indagine dei meccanismi del comico cinematografico, e viene, verrà voglia di inserirlo d'ora in avanti tra la letteratura sull'argomento, verrà voglia di trarne delle citazioni...

Al centro del romanzo campeggia la figura dello sdoppiamento, quasi ogni situazione o