

RECENSIONI **Il cinema della sensazione.** ***Il cinema e l'estetica dell'intensità* di Paolo Bertetto (Mimesis, 2016)**



Il cinema e l'estetica dell'intensità di Paolo Bertetto chiude la trilogia dedicata alla teoria del cinema e ai suoi rapporti con la filosofia e l'estetica. In questa indagine l'immagine cinematografica non è uno strumento per illustrare il funzionamento di teorie e concetti ma un territorio costantemente attraversato da forze capaci di incidere sul pensiero, sulle sensazioni e sull'immaginario. La trilogia inizia con *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola* (Bompiani 2007), prosegue con *Microfilosofia del cinema* (Marsilio 2014) e si conclude con il volume edito da Mimesis.

La struttura della trilogia è fondata sui rapporti tra percetti, affetti e concetti che, nel settimo capitolo di *Che cos'è la filosofia?* (Einaudi 1996), Deleuze e Guattari utilizzano per definire le caratteristiche dell'opera d'arte e che Bertetto riprende e rielabora nei termini di immagine, concetto e sensazione. *Lo specchio e il simulacro* si concentra su una critica alla dimensione referenziale, mimetica, dell'immagine cine-fotografica per far emergere, già a partire dal lavoro di composizione del profilmico e della messa in scena, il carattere differenziale, configurativo, produttivo e simulacrale del

cinema. Nel secondo volume, sulla scia dei due saggi che Deleuze ha dedicato al cinema, le immagini entrano in dialogo con la filosofia e sono studiate in quanto produttrici di concetti. *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, anticipato dalla raccolta di saggi *Cinema e sensazione* (Mimesis 2015), individua nel dispositivo cinematografico una macchina sinestetica, produttrice di un orizzonte comunicativo inedito e soprattutto capace di generare passioni e sensazioni molteplici.

La sensazione è la forma assunta dall'intensità nei film. Quest'ultima inaugura un paradigma teorico volto ad analizzare le forze in azione (nella *Rhetorica* Aristotele usa il termine *energeia* e lo oppone alla *dynamis* ovvero la forza in potenza) e i flussi attrazionali che innervano l'audiovisivo. Per Bertetto l'intensità «si presenta come un concetto forte, in grado di operare sia nella relazione del film con lo/a spettatore/trice, sia sotto il profilo della forma e del dinamismo del testo» (p. 7). L'intensità si pone sempre sotto il segno della trasformazione e della differenza, sia quando si tratta di andare nella direzione dell'eccesso e perfino dello shock (con diversi gradi e le dovute differenze, si pensi al ruolo della suspense nel cinema di Hitchcock, o all'enigma in quello di Lynch) sia nell'orizzonte della riduzione che raggiunge l'azzeramento (la dilatazione della durata nei film Antonioni o la frammentazione degli spazi in quelli di Bresson).

L'operatività e la capacità analitica del concetto di intensità risiede proprio nel rapporto che esso genera tra interno ed esterno, tra il film e il suo spettatore: «si può parlare di intensità [...] sia riflettendo sulle componenti più rilevanti di un'opera e sul loro funzionamento nella struttura del testo, sia in relazione alla fruizione dell'opera e quindi, nel cinema, al rapporto spettatoriale» (p. 47). Nella dinamica tra interno ed esterno prodotta dall'intensità sono rilevanti due elementi costitutivi della teoria e della pratica filmica di Ejzenštejn: il montaggio delle attrazioni che dinamicizza il testo in modo conflittuale e contrastivo e le

RECENSIONI intensità attrazionali prodotte nello spettatore per mezzo del *phatos*. Inoltre, ripercorrendo la storia delle forme filmiche attraverso il concetto warburghiano di *Pathosformeln* (formule del *phatos*, “stilizzazione di energie concrete”), Bertetto sottolinea le qualità sintomatiche e diagrammatiche (fondate sulla ricorrenza di alcune figure e sulle loro trasformazioni passionali) dell'intensità. Un ulteriore elemento intensivo analizzato nel volume è quello dell'identificazione dello/a spettatore/trice e dei suoi modi di manifestazione in rapporto ai personaggi, alle situazioni immaginarie e narrative e alle soluzioni linguistiche e formali. Se il processo identificativo è legato alla relazione con l'altro piuttosto che alla scoperta di un'identità profonda o nascosta, la ripresa delle teorie femministe di Mulvey, Doane e Pravadelli è la chiave di volta per definire le spinte desideranti o al contrario quelle repulsive (processi di disidentificazione) che fondano tale relazione.

Per quanto riguarda la sensazione, ovvero la modalità principale di manifestazione che l'intensità assume al cinema, essa iscrive nel film un vettore estetico (la produzione di *aisthesis*) e una reversibilità fenomenologia tra l'oggetto percepito e il soggetto percipiente.

Alla prima parte di cui si compone *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, già ricca di esempi, segue la seconda, “Analisi di intensità”, nella quale i plessi teorici legati all'intensità e alla sensazione vengono messi alla prova e fatti agire all'interno dei testi filmici. L'analisi tensiva del flusso di sensazioni permette di cogliere «l'architettura di funzionamento emozionale del film» (p. 162).

La fascinazione e la messa a distanza prodotta dalle sensazioni forti legate all'esibizione della violenza e alle scelte compositive sono al centro dell'analisi di *Arancia Meccanica* (1971) di Kubrick e *Vinyl* (1965) di Warhol. In *Sentieri selvaggi* (1956) la sensazione è legata alla dinamica del flusso narrativo e alle trasformazioni compiute da Ford nei confronti dell'immaginario western. In *Quarto potere* (1941) di Welles i vettori principali della sensazione sono prodotti dall'uso innovativo di forme di scrittura come il piano sequenza e la profondità di campo e dalla creazione di immagini eidetiche (l'inquadratura con il cartello “No Trespassing” in cui l'idea e il visibile sono indistinguibili). Le innovazioni narrative, la messa in scena e la costruzione di un dinamismo visivo sono le direttrici principali della sensazione nel cinema di Lang del periodo tedesco e sono finalizzate alla ricerca di una forma, di una volontà di stile (*Stilwille*). Le leggi del desiderio e la struttura dell'inconscio, al pari dell'irruzione dell'onirico e dell'enigma, dominano la sensazione nel cinema di Buñuel. Al centro dell'analisi de *Il Gattopardo* (1963) di Visconti vi è la relazione dialettica tra la dimensione artefatta e simulacrale della pellicola, capace di creare un visibile artificiale fondato sulla fantasmagoria, e la dimensione memorialistica-documentaria del romanzo. L'intensità delle avanguardie storiche e di Brakhage si fonda sulla creazione di scarti e differenze rispetto al cinema narrativo ed è rivolta alla creazione di strutture visive di forte fascinazione.

Il volume si chiude con una riflessione sul cinema americano dell'era di Obama e ne sottolinea i caratteri innovativi di produzione dell'intensità e sovrastimolazione sensoriale sia sul versante della riscrittura degli eventi che hanno segnato la contemporaneità sia su quello del montaggio che diventa ipertensivo e quindi capace di inscrivere nel tessuto della visione una moltiplicazione dei punti di vista. La “trasmodernità” cinematografica prova così a dare forma al nostro presente rendendo sempre più labile il confine tra istanze documentarie e finzionali e spingendo fino al limite le capacità intensive del montaggio.

Il cinema e l'estetica dell'intensità chiude un percorso di ricerca quasi decennale consegnandoci una costellazione di teorie e analisi che mette al centro il rapporto tra lo spettatore e l'immagine filmica. Se gli studi sul cinema si sono spesso interrogati sul loro statuto e sulla pregnanza del loro oggetto di indagine, Bertetto ci mostra che non è possibile domandarsi “che cos'è il cinema” senza interrogarsi anche sugli effetti e le sensazioni che esso produce.

Massimiliano Coviello