

Le carni chiare dei pensieri e dei sogni

NICOLA TURRINI

1. Fotogenie

È noto il significato che il termine fotogenia assume nel senso comune: l'attitudine di un soggetto o un oggetto ad essere fotografato con buoni risultati. In questa accezione la fotogenia si presenta come peculiarità specifica e sostanziale di un soggetto – o di oggetto inanimato, un luogo naturale ecc... – più che dell'immagine in sé: l'immagine intesa secondo questa declinazione sarebbe quindi ciò che permette al nostro sguardo di accedere ad una qualità specifica che segna un volto o un paesaggio, piuttosto che un altro. Ciò a cui possiamo attribuire l'aggettivo fotogenico sarebbe allora già da sempre segnato, marchiato, da una potenza intrinseca che però solo l'intervento del dispositivo di registrazione conduce a visibilità. Questa deriva sostanzialista per cui la fotogenia sarebbe in definitiva l'*attributo* nascosto di una sostanza è però qualcosa di molto recente anche se trova le sue radici nella complessa genealogia del termine.

La parola *fotogenia* – letteralmente “creato dalla luce” – venne utilizzata per la prima volta dall'astronomo François Arago nel 1839 in riferimento al procedimento fotochimico ideato dall'amico Louis Daguerre; nello stesso anno William Henry Fox Talbot utilizzò la stessa parola per denotare la fotografia (ricordiamo ad esempio i *Photogenic Drawings*). Con l'invenzione della fotografia dunque si definisce “fotogenico” ogni oggetto in grado di imprimere sulla pellicola un'immagine netta e contrastata: nel *Compte-rendu de l'Académie des sciences*, veniva considerato fotogenico «ce qui produit de la lumière», o «ce qui donne une image nette, contrastée». Il *Littre (Dictionnaire de la langue française 1863-72)* insisteva, «une robe blanche n'est pas photogénique». Da qui il concetto di fotogenia viene applicato a ogni corpo che, fotografato, esalta le proprie qualità – «ce qui, au cinéma ou en photographie, produit un effet supérieur à

l'effet produit au naturel». Se quindi inizialmente la fotogenia era legata alla sola proprietà ottico-chimica, al carattere "foto-sensibile" di alcuni materiali o di certe sostanze, il suo significato slitta gradualmente fino ad indicare una qualità propria di persone o oggetti che poi l'immagine fotografica rivela e amplifica. Come indica una nota de *Le Trésor de la langue française*, la fotogenia può ugualmente designare: «une propriété émouvante de l'image, à laquelle contribuent, non seulement le «don» de l'interprète, sa personnalité et celle du réalisateur qui le dirige, mais aussi des artifices techniques, grimage, éclairage, angle de prise de vue, plan, effets spéciaux». Gradualmente dunque il campo semantico del termine francese – *photogénie* –, si sposta dall'elemento tecnologico verso il suo oggetto, connotando la speciale attitudine di un modello, una cosa o una scena a "venire meglio" attraverso la riproduzione fotografica: il reale in tutte le sue forme è dunque fotogenico prima di essere fotografato. Questo percorso rende di per sé ragione del senso corrente della parola.

La fotogenia migra nel vocabolario cinematografico solo più tardi, grazie soprattutto alla riflessione delle avanguardie francesi degli anni Venti, per le quali diverrà un termine chiave del dibattito sull'arte cinematografica – un'occasione particolare che generò accesi dibattiti sulla questione fu l'impressionante interpretazione che l'attore giapponese Sessue Hayakawa diede nel film *The Cheat* di Cecil B. De Mille (1915). La questione ruotava intorno alla qualità dell'immagine cinematografica nel suo rapporto con il profilmico. Per i più importanti esponenti della première vague – Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Tédesco, Emile Vuillermoz, Louis Aragon – la fotogenia era quella specifica qualità dell'immagine cinematografica che permetteva al cinema di «ajouter de la vérité aux faits nus», rivelando quella natura nascosta delle cose che solo la macchina da presa era in grado di rendere visibile. In questo senso la fotogenia divenne anche la specificità che differenziava definitivamente il cinema dalle altre arti.

Il termine in accezione cinematografica fu scarsamente usato prima di Louis Delluc che insieme a Jean Epstein si può considerare il regista che cercò di sviluppare con più rigore una teoria della fotogenia. A prescindere dalle differenze significative nei modi di intendere questo termine tra i registi della *première vague*, la peculiarità principale della fotogenia rimane sempre il problema della conoscenza del reale: la fotogenia potenzia la visione dell'occhio umano, dotandolo di una superiore capacità di scrutare il mondo rivelando quella che Delluc chiamava la "bellezza

nascosta del mondo". La fotogenia riscopre quello che Cezanne chiamava il mondo prima dell'uomo, l'"alba di noi stessi", il "caos iridato", la "verginità del mondo", e lo realizza attraverso un procedimento di defamiliarizzazione delle cose, che ricomponi il mondo portando alla luce quelle qualità profonde alle quali l'occhio umano non potrebbe accedere.

Epstein, diversamente da Delluc, intese la fotogenia non tanto come uno strumento per "vedere meglio" ma piuttosto per "vedere in modo completamente nuovo": il reale, registrato sulla pellicola, si ricombina seguendo la logica della macchina da presa, un dispositivo privo di qualsiasi umanità che si muove al di fuori delle categorie del pensiero razionale. Non si tratta dunque di operare una visione più profonda del reale, di vedere ciò che l'occhio umano non sarebbe in grado di vedere, ma di scorgere un mondo totalmente altro rispetto alla percezione abituale: l'occhio della cinepresa non è un occhio onnisciente ma piuttosto un occhio creatore, che non si limita a rivelare aspetti nascosti del mondo ma crea una costellazione completamente nuova.

La differenza tra i due modi di intendere la questione della fotogenia risiede infatti nelle diverse domande che stanno alla base della riflessione dei due teorici. Epstein, infatti, non si interroga solamente su cosa sia il cinema ma anche su quale sia la natura del reale: le due domande non possono essere considerate separatamente. Si tratta, in altre parole, di ripensare la modulazione dell'esperienza del soggetto attraverso le particolarità del *medium* cinematografico, portando alla luce ciò che eccede la struttura logica e la restituzione linguistica dell'immagine. Questo doppio movimento che da una parte scava nella natura del cinema e dall'altra nell'esperienza del soggetto, impedisce di pensare la fotogenia come una qualità parziale – del dispositivo di registrazione o dell'oggetto fotogenico –, rendendone evidente la natura di «total relation between *profilmic reality*, what stands in front of the camera, *filmic images*, and the *embodied viewer*». (Wall-Romana, 2013, p. 26). Il merito di Epstein è stato proprio quello di collocare la fotogenia sul crinale in cui si "incontrano" oggettivo e soggettivo, racconto e visione estatica, conscio e inconscio, intelletto e sentimento, mettendo da parte qualsiasi dualismo: «Qu'est-ce que la photogénie? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique» (Epstein, 1974, p. 137).

2. *Genius*

L'etimologia del termine fotogenia appare, come abbiamo mostrato, piuttosto elementare: "generato dalla luce" fa chiaramente riferimento al processo chimico scoperto con la fotografia e alla dipendenza dell'immagine dalla luce come medium della sua apparizione. In questa accezione, il riferimento etimologico è evidentemente la radice greca "genos" che richiama appunto la dimensione del nascere e del generare. Il termine è tuttavia curiosamente vicino ad un'altra figura della classicità – in questo caso latina – quella di *genius*, il dio a cui ciascun uomo viene affidato in tutela al momento della nascita; lo stesso Delluc aveva avvicinato la fotogenia alla potenza di "un certo genio del dispositivo cinematografico". Giorgio Agamben ha dedicato a *genius* uno straordinario saggio, in cui ha mostrato il carattere polarizzante di questo dio intimo e personale, «ciò che in noi è più impersonale, la personalizzazione di ciò che, in noi, ci supera ed eccede» (Agamben, 2005, p. 9): «è la nostra vita, in quanto essa non fu da noi originata, ma ci ha dato origine» (Agamben, 2005, p. 9). *Genius* rivela una concezione dell'uomo che non è soltanto lo e coscienza individuale, ma che dalla nascita alla morte convive piuttosto con un elemento impersonale e preindividuale, «un unico essere a due fasi, che risulta dalla complicata dialettica fra una parte non (ancora) individuata e vissuta e una parte già segnata dalla sorte e dall'esperienza individuale» (Agamben, 2005, pp. 9-10). Questo elemento impersonale e non ancora individuato non è tuttavia un passato cronologico che ognuno si lascia per sempre alle spalle: esso è piuttosto un "presente immemorabile" e tuttavia da noi inseparabile. *Genius* impedisce che la soggettività si ripieghi in un'identità sostanziale e interrompe la pretesa dell'io di bastare a se stesso. Il soggetto diviene così un "campo di tensioni" tra *genius* e io, attraversato da una forza che va dall'individuale all'impersonale e da un'altra che va dall'impersonale all'individuale: «le due forze convivono, s'intersecano, si separano, ma non possono né emanciparsi compiutamente l'una dall'altra né identificarsi perfettamente» (Agamben, 2005, pp. 11-12).

Secondo questo tracciato etimologico alternativo la *fotogenia* – e, insieme, l'immagine – rivelerebbero un aspetto *geniale* del mondo, delle cose e del soggetto, in cui vengono scardinati alcuni dei limiti che sussistono tra il soggetto, l'oggetto e il dispositivo. La *fotogenia* trascinerrebbe l'immagine su un terreno indeterminato, in cui le classiche specificazioni dell'essere girano a vuoto. Un suggerimento in questo senso ci viene ina-

spettatamente dalla sezione *Antropologia* dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* di Hegel, dove il filosofo tedesco tratta le manifestazioni fondamentali del sapere immediato della *fühlende Seele* (l'anima del sentimento), definito anche sapere chiaroveggente o sapere del sentimento, che può sorgere spontaneamente qualora l'individuo versi in uno di questi stati patologici come il sonnambulismo magnetico, o attraverso il magnetismo animale (ipnosi).

Hegel esamina la questione del genio per spiegare la singolarità di quell'individuo "monadico" e "immediato" che non è ancora un soggetto in sé ed è quindi "passivo": qui l'individualità del sé è un soggetto diverso dall'individuo stesso e può essere anche un altro da cui «viene fatto vibrare e determinare in modo del tutto irresistibile» (Hegel, 2000, p.184). Questo soggetto è ciò che Hegel – riprendendo consapevolmente la tradizione latina – chiama *genius*. Il paradigma di questa forma dell'individualità è la condizione del bambino nel corpo della madre, condizione né soltanto corporea né soltanto spirituale, ma "psichica" in cui due individui sussistono «in unità d'anima ancora indivisa» (Hegel, 2000, pp. 184-5): da una parte il bambino ancora privo di "resistenza" – e dunque non ancora un Sé – e dall'altra il soggetto del primo – l'unico Sé dei due –, la madre che costituisce il genio del bambino.

Qui, secondo Hegel, gli aspetti spaziali e materiali vanno trascurati per giungere all'essenziale, le «stupefacenti comunicazioni di determinazioni che si fissano nel bambino» (Hegel, 2000, p.185), quella divisione originaria in cui la natura femminile – «come fanno nel mondo vegetale i monocotiledoni» (Hegel, 2000, p.185) – può sdoppiarsi, ed in cui il bambino non riceve per "comunicazione", ma accoglie originariamente. Come stato concentrato sostanzialmente differente rispetto sviluppo della coscienza e delle rappresentazioni del mondo, il genio è quella «forma intensiva dell'individualità cui spetta l'ultima determinazione nella parvenza di mediazioni, intenzioni, principi, cui la coscienza sviluppata si abbandona» (Hegel, 2000, p.186). La lettura hegeliana del motto latino *indulgere genio*, assume qui il senso del lasciare spazio alla «sia pure limitata individualità di sentimento, fino a calarsi interamente nelle particolarità di questa, ed a lasciarsene riempire interamente» (Hegel, 2000, p.186). Il rapporto della soggettività col proprio genio non è, tuttavia, che uno dei movimenti di una triplice partitura. Ciò che interessa ad Hegel è l'elemento sostanziale del genio non come pura possibilità ma piuttosto «come efficacia ed attivazione» (Hegel, 2000, p.185): il potere agente dell'anima del sentimento nella sua immediatezza, quel «rapporto magi-

co dell'anima del sentimento» (Hegel, 2000, p.187) che designa un rapporto privo di mediazione verso l'esterno o verso l'altro in generale, ed il cui effetto non è determinato dalle condizioni dei rapporti oggettivi. Poco prima, nell'*Aggiunta* alla § 402, egli aveva definito l'anima del sentimento nella sua immediatezza a partire dalla condizione dell'anima «irretita nel sogno e nel *presentimento*» (Hegel, 2000, p.186); e successivamente, nella § 404, aveva analizzato come lo stadio del sogno e del presentimento costituissero al tempo stesso delle forme nelle quali lo spirito già sviluppato in coscienza ed intelletto poteva ricadere come in una malattia. La coscienza da una parte, il sogno ed il presentimento dall'altra diventavano allora dei momenti che potevano esistere «frammischendosi tra di loro». Hegel riunisce qui il sogno, la vita del bambino nel seno della madre e il rapporto tra la vita cosciente e quella segreta vita interiore che è appunto il genio dell'uomo, tutte condizioni prive di oggettività intellettuale. Nel sogno l'anima umana immersa nelle affezioni, "irretita" in un rapporto semplice e immediato con se stessa, accede al sentimento profondo della sua natura individuale, «dell'intera cerchia del proprio passato, del proprio presente e del proprio futuro» (Hegel, 2000, p.189). Il bambino nel seno della madre esibisce invece, come abbiamo visto, un'anima che non è ancora realmente per sé nel bambino ma soltanto nella madre: un'anima incapace di sostenersi da sola, «portata dall'anima della madre» (Hegel, 2000, p.190). Qui la relazione dell'anima con se stessa che si realizza nel sogno, esiste secondo un rapporto altrettanto immediato e semplice ad un altro individuo, nel quale l'anima del feto trova quel Sé della quale essa è ancora priva; è un rapporto che Hegel definisce "prodigioso" per l'intelletto, qualcosa d'"inconcepibile" e "impenetrabile". Il rapporto dell'individuo col proprio genio rappresenta la terza forma del rapporto magico dell'anima del sentimento:

Per genio, noi dobbiamo intendere la particolarità dell'uomo che in ogni situazione e condizione in cui questo si trova, decide del suo agire e del suo destino. In realtà, io sono qualcosa di duplice in me stesso: da un lato ciò che so di essere secondo la mia vita esterna e secondo le mie rappresentazioni universali, dall'altro ciò che sono nel mio intimo, determinato in maniera particolare. Questa particolarità della mia interiorità costituisce il mio destino, poiché essa è l'oracolo dalla sentenza del quale dipendono tutte le decisioni dell'individuo; è essa a costituire l'elemento oggettivo che si fa valere a partire dall'intimo del carattere (Hegel, 2000, p. 191).

Il genio è il luogo in cui le determinazioni universalmente valide collassano e cedono il passo alla contingenza del singolare, al punto che:

persino la coscienza desta, intelligente, moventesi entro determinazioni universali, viene determinata dal proprio genio con tale superiore potenza che l'individuo vi compare in un rapporto di mancanza d'indipendenza paragonabile alla dipendenza del feto dall'anima della madre, od al modo passivo nel quale, nel sogno, l'anima accede alla rappresentazione del suo mondo individuale (Hegel, 2000, p. 191).

Il genio tuttavia, a differenza delle due forme precedenti della *fühlende Seele*, ne costituisce in qualche modo la sintesi, comprendendo infatti il momento dell'unità semplice dell'anima con se stessa che si realizza nel sogno ma anche la duplicità della vita dell'anima presente nel rapporto del feto con la madre: «da una parte il genio, come l'anima della madre nei confronti del feto, è un'altra ipseità di fronte all'individuo, e d'altra parte costituisce con l'individuo un'unità altrettanto inscindibile di quella che l'anima costituisce con il mondo dei propri sogni» (Hegel, 2000, p. 191).

La vita del sentimento è tuttavia una polarità ambivalente: se da una parte è forma e condizione dell'uomo autocosciente, dall'altra però rappresenta quella "malattia" nella quale l'individuo può trovarsi compromesso in modo non mediato con la propria contingenza concreta, scisso in uno stato in cui la coscienza della connessione intellettuale del mondo forma «uno stato differente da quello del sentimento» (Hegel, 2000, p. 192): quel sonnambulismo magnetico di cui il genio è paradigma. La realtà del genio è infatti una realtà "immanente" al soggetto: non è lo spirito libero che vuole e pensa, ma quella forma del sentimento nella quale l'individuo si trova in uno stato immerso. Anche quando l'anima sprofonda nel sonno – e qui Hegel considera insieme il sonnambulismo, la catalessi e altri stati patologici – questa realtà immanente permane insieme al rapporto della coscienza con il mondo esteriore, come «vita del sentimento che entro se stessa vede e sa» (Hegel, 2000, p. 194). Una forma di "sapere" del tutto particolare perché lo stesso contenuto che per la coscienza sana è oggettivo nell'«immanenza del sentimento può essere immediatamente saputo, visto da lei» (Hegel, 2000, p. 194). Nella disamina hegeliana appare qui, improvvisamente, quella dimensione visuale che era d'altronde già stata introdotta con la considerazione dell'esperienza onirica. Questa particolare forma di sapere intuitivo è infatti una «chiaroveggenza» (Hegel, 2000, p.194), un sapere nella «indivisa

sostanzialità del genio» (Hegel, 2000, p. 194) che non dipende dalla serie delle condizioni mediatrici che la coscienza lucida deve percorrere e che ne segnano i limiti invalicabili. La chiaroveggenza, tuttavia, sebbene costituisca una forma dell'immediatezza, non si può isolare come forma della "purezza": essa infatti, essendo slegata dalla connessione intellettuale, è alla mercé dell'accidentalità del sentimento e dell'immaginazione, è una dimensione "torbida" e confusa in cui si intervengono rappresentazioni estranee. Non è pertanto possibile, nell'antropologia hegeliana, decidere se veramente i chiaroveggenti vedano giusto, o se invece, il più delle volte, essi si ingannino; ma d'altra parte, non è questo il punto focale della questione – Hegel lo sa bene – poiché non è questa la peculiarità della vita del sentimento, che non è uno stato più autentico né è capace di conoscenze universali. La chiave dell'antropologia non è il regime di verità dell'intelletto, sembra suggerirci Hegel, poiché per la *fühlende Seele* come forma dell'immediatezza non si danno le differenze tra soggettivo ed oggettivo, tra personalità dotata d'intelletto e mondo esterno, né i relativi rapporti finiti. Sarà allora impossibile comprendere questa connessione – «irrelata eppure perfettamente compiuta» (Hegel, 2000, p. 196) – partendo dal presupposto di «personalità indipendenti tra di loro» (Hegel, 2000, p. 197) e di un contenuto visto come rappresentazione oggettiva: eppure questa vita dell'anima effettivamente duplice, questa soggettività «che concede una peculiare, determinata realtà ad entrambi i suoi lati» (Hegel, 2000, p. 197), è irrimediabilmente "reale".

Indagare lo stato del magnetismo animale significa allora «considerare le singole forme principali nelle quali si manifesta una separazione dell'elemento animico dalla coscienza oggettiva» (Hegel, 2000, p. 198). Per Hegel, come abbiamo già detto, si tratta di uno stato "patologico", ma secondo quella dinamica segreta e inquieta che percorre *l'Enciclopedia*, ogni posizione sostenuta dal filosofo tedesco non può che rivelare il proprio fantasma corrispondente, quella che Walter Benjamin definirebbe una "tensione dialettica". Si potrebbe perfino arrivare a sostenere che Hegel, a partire dallo stato patologico del magnetismo animale, arrivi a delineare una "metapsicologia" del sentimento nel senso freudiano del termine.

La coscienza oggettiva infatti non può che sapere il mondo come un'oggettività esterna, infinitamente variata ma connessa in tutti i suoi punti da vincoli necessari che non contengono in sé nulla di non mediato; da qui non può che scaturire un rapporto al mondo assolutamente corrispondente, cioè vario ma insieme determinato, mediato, necessario.

Essa non può dunque che entrare in rapporto con una forma determinata dell'oggettività esterna se non attraverso un organo di senso determinato, ad esempio «non può vedere che con gli occhi» (Hegel, 2000, p. 199). Il sentimento può invece fare del tutto a meno delle mediazioni e delle condizioni indispensabili al sapere oggettivo. Hegel, con un'espressione tanto magnifica quanto sorprendente, arriva a dire che il sentimento può «percepire immediatamente il visibile, senza l'aiuto degli occhi e senza la mediazione della luce» (Hegel, 2000, p. 199). Il filosofo tedesco si trova ormai totalmente invischiato nell'incedere del suo stesso pensiero, nell'elemento di indeterminazione che egli stesso ha introdotto attraverso il paradigma del genio nella relazione tra la madre e il feto – e che giustifica la necessità di ricondurre a sistema l'elemento anarchico dell'*Antropologia* attraverso la sezione *Fenomenologia*.

Il sapere "chiaroveggente" può arrivare sino al punto in cui, «senza il concorso d'un qualche senso specifico, e senza che si attivi in una singola parte del corpo il senso comune» (Hegel, 2000, p. 201), "un presentimento" o "una vista" – ma potremmo ormai dire "visione" – possono sorgere da una sensazione indeterminata di qualcosa «che non è sensibilmente vicino, ma lontano nello spazio o nel tempo, di qualcosa di futuro o di passato» (Hegel, 2000, p. 201). Questo sapere chiaroveggente e anacronico può prendere la forma di stati «nei quali l'anima ha sapere d'un contenuto da lei da tempo *dimenticato*, e che in stato di veglia non riesce più a riportare alla coscienza» (Hegel, 2000, p. 202), o ancora di «avvenimenti ancora *esterni* al soggetto che sente» (Hegel, 2000, p. 203). Il chiaroveggente si trova in "uno stato concentrato" che si eleva al di sopra della condizione dello spazio e del tempo, e in cui "intuisce in modo concentrato" una vita «inviluppata e pregnante» (Hegel, 2000, p. 205). Il *sonambulismo magnetico* è infatti lo stadio ultimo di questo movimento per cui si dà un sapere chiaroveggente di uno stato d'anima o di corpo estraneo. Un caso in cui la partizione dell'*animico* dalla coscienza oggettiva ritrova la sua unità a partire dal rapporto nel quale è stato posto il soggetto con un altro soggetto, che si trova in questo stato, e le loro rispettive sfere vitali sono divenute infine una cosa sola. Questo rapporto può giungere fino al più alto grado di intimità e di forza, quando il soggetto veggente ha un sapere, una visione ed un sentimento, non semplicemente di un altro soggetto, ma in un altro soggetto: «senza diretta attenzione all'altro individuo, *sente immediatamente in unione* con lui tutto ciò che gli accade, ha in se stesso come sue proprie le sensazioni dell'individualità estranea» (Hegel, 2000, p. 207).

Ma lo stato magnetico rimane, per Hegel, una malattia: è questo il «concetto fondamentale di tutto questo punto di vista dell'anima» (Hegel, 2000, p. 209). Rappresenta uno stato patologico perché consiste nella «separazione d'un sistema particolare dell'organismo dalla vita fisiologica universale» (Hegel, 2000, p. 207), per il fatto che un sistema particolare si estrania da quella vita universale, e l'organismo animale si presenta allora «nella propria finitezza, impotenza e dipendenza da un potere estraneo» (Hegel, 2000, p. 207). La disamina hegeliana trova qui una perfetta corrispondenza terminologica con la dialettica servo-padrone:

Ma, quando la mia vita animica si separa dalla mia coscienza intellettiva ed assume il compito di questa, io sacrifico la mia libertà, che si radica nella coscienza intellettiva, perdo la capacità di chiudermi ad una potenza estranea, anzi mi assoggetto ad essa. Ora, come lo stato magnetico spontaneo sbocca nella dipendenza da una forza estranea, così anche, per converso, l'inizio può essere provocato da una potenza esterna, e – nella misura in cui essa mi coglie nella separazione, che in me è presente in sé, della mia vita di sentimento dalla mia coscienza pensante – questa frattura può essere portata in me all'esistenza (quindi lo stato magnetico può essere provocato) in modo artificiale (Hegel, 2000, p. 209).

Il magnetismo è dunque questo autonomizzarsi dell'anima sensitiva nella sua separazione dalla coscienza intellettiva, lo sprofondare della persona magnetizzata nello stato della sua vita naturale involuta e indifferenziata, l'immergersi nella «concentrazione della vita sensitiva» (Hegel, 2000, p. 217) con il pericolo sempre presente che essa possa divenire a sua volta tanto unilaterale da fissarsi patologicamente contro la vita organica e contro gli altri aspetti della coscienza. È ormai chiaro il fantasma che percorre la § 405 dell'*Enciclopedia*, che la fa letteralmente vibrare: lo stato sorprendente e inquietante che conduce all'abbandono all'anima del sentimento, alla prossimità con uno stato della soggettività che elegge a chiave dell'esperienza una certa passività, il magnetismo degli aspetti *geniali*. La chiaroveggenza, il genio e il magnetismo sono qui ormai il plesso fondamentale e impadroneggiabile secondo cui – malgrado i tentativi di Hegel di ricondurre il discorso ad una psicologia speculativa – si dispiega quella dimensione della soggettivazione che non si può più districare dall'immagine e dal visibile.

3. Veggenze

Se prendiamo sul serio l'inquietudine che percorre l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* – l'idea, dunque, di una qualità geniale della soggettivazione che coinvolge la dimensione del visivo – le proposte di Epstein si ridispongono secondo una chiave di lettura differente. Proponiamo qui in sostanza di declinare il concetto di fotogenia rileggendo Epstein attraverso le considerazioni fatte da Hegel attorno al genio e al sonnambulismo magnetico. Abbiamo visto quali fantasmi percorrano la § 405 dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*, e uno in particolare è per noi qui estremamente interessante: si tratta del fantasma dell'immagine e del visivo. La trattazione hegeliana, per giungere alle tesi sulla natura del magnetismo animale, non può fare a meno di confrontarsi con una certa inquietudine del visivo, con lo stato di "paralisi" della coscienza intellettuale, con l'indeterminazione di attività e passività, con la rottura dei limiti invalicabili della coscienza lucida, con l'essenza del magico che si manifesta solo nella sfera dell'antropologia e non in quella della fenomenologia: uno stadio dell'animico di cui non siamo responsabili perché esclude qualsiasi volizione. Non è casuale infatti che Hegel si trovi a tessere la sua esposizione appoggiandosi all'esperienza onirica per poi attraversare la forma dell'immediatezza del genio fino a giungere alla condizione chiaroveggente del magnetismo animale.

E cos'è la chiaroveggenza se non un regno di immagini e di visioni? Quando vengono meno le mediazioni dell'intelletto e della coscienza – e quindi conseguentemente si dissolve il rapporto con una forma determinata dell'oggettività esterna – si apre uno stato dell'anima del sentimento che è anche quello della visione. Hegel conduce questa intuizione all'estremo, al punto in cui l'anima del sentimento, congedatasi ormai da tutte le mediazioni del sapere oggettivo può «percepire immediatamente il visibile, senza l'aiuto degli occhi e senza la mediazione della luce» (Hegel, 2000, p. 199). L'indeterminazione reciproca delle influenze descrive esattamente un rapporto del soggetto con l'immagine in cui viene meno qualsiasi regime di verità proprio del sapere della coscienza; uno stato della soggettivazione in cui l'immagine si presenta come "agrammatica" e, al limite, "aniconica", sganciata dal suo contenuto rappresentativo, preda della *contingenza* degli incontri, della dimensione animale e minerale.

Si tratta qui di provare a pensare il "medium" cinematografico – inteso nel suo complesso – come un dispositivo in grado di intercettare le di-

namiche di influenza reciproca messe in scena nell'antropologia hegeliana. La scuola francese della fotogenia, nel tentativo di comprendere quali nuove possibilità il cinema potesse offrire all'uomo, teorizzò e praticò il medium cinematografico come *machine à voir*, come tecnica di osservazione senza precedenti e non solo come mezzo per ripresentare un mondo già visto o già visibile. In quel periodo era infatti ancora forte la memoria del cinema delle origini, in cui il dispositivo cinematografico aveva innanzitutto il ruolo di presentare visioni magiche e meravigliose: *machine à voir* prima che *machine à reconter*.¹ La cinepresa può allora essere pensata come una singolare mescolanza di "tecnica" e "magia" che racchiude dentro di sé la possibilità di un cinema inteso come dispositivo di chiaroveggenza piuttosto che semplice strumento di registrazione o finzione.

Nei due volumi che Gilles Deleuze ha dedicato al cinema si ritrovano diversi luoghi dove risuonano alcuni motivi *l'Enciclopedia* – una circostanza curiosa se consideriamo la distanza siderale che separa i due autori. Il punto di contatto è proprio la funzione di "veggenza" che Deleuze riconosce come qualità fondamentale del cinema. Deleuze mostra come le virtù automatiche e psicomecchaniche del cinema risvegliano una "veggenza magica" dove il macchinismo può salire «a tal punto nel cuore dell'uomo da risvegliare le potenze più antiche» (Deleuze, 1989, pp. 290-291). Potenze che obbediscono a «un'impronta interna che si sviluppa soltanto in visioni o in azioni rudimentali (dal sognatore al sonnambulo e, in senso inverso, tramite l'ipnosi, dalla suggestione, dall'allucinazione, dall'idea fissa)» (Deleuze, 1989, p. 290). La funzione di veggenza si situa proprio in quel punto che definisce la stessa fotogenia, dove il dispositivo cinematografico tocca le "potenze più antiche" dell'uomo così come del mondo: non fa differenza allora che si tratti di un volto o di un paesaggio, della vita umana, di quella animale o vegetale. Il cinema "tocca" il *genius* di tutte le cose, umane e non umane, un senso attestato anche nella tradizione latina antica in cui non si dava solo un *genius* dell'individuo ma anche dei luoghi: *nullus locus sine genio*.

Anche il più comune e quotidiano degli avvenimenti può fare di noi un "veggente": «ogni evento accade per così dire nel tempo in cui non succede nulla. Si ignora la folle attesa che c'è nell'evento più inatteso» (Deleuze, 2000, p. 212). In una situazione comune e quotidiana, «durante una serie di gesti insignificanti ma tanto più obbedienti a schemi senso-

¹ Su questo tema si veda Paci, 2012.

motori semplici, ecco sorta di colpo una situazione ottico-sonora pura» (Deleuze, 1989, p. 12). Deleuze introduce così, nel primo capitolo di *Image-Tempo*, il concetto di "situazione ottica pura". All'interno della quotidianità segnata da una costitutiva impotenza della volizione, in quanto «sottomessa a schemi senso-motori automatici e già montati» (Deleuze, 1989, p.13) può nascere «un rapporto onirico» (Deleuze, 1989, p. 15), una diversa capacità di vedere e di sentire. Proprio quando gli schemi senso motori si rompono o si inceppano allora può apparire un altro tipo di immagine: «immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale o ingiustificabile, perché essa non deve più essere "giustificata" nel bene e nel male» (Deleuze, 1989, p. 32). Nel momento in cui la situazione ottica si sostituisce allo schema senso-motorio accade qualcosa di speciale, si ricade in un principio «di indiscernibilità: non si sa più quel che nella situazione è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonda, ma perché non si deve saperlo e non è nemmeno più il caso di domandarlo» (Deleuze, 1989, pp. 17-18). Se l'automatismo senso-motorio fa riferimento ad una funzione visiva presa in un rapporto azione-reazione «che "tollera" e "sopporta" quasi ogni cosa» (Deleuze, 1989, p. 30), le situazioni puramente ottiche e sonore risvegliano una funzione di veggenza, fanno cogliere qualcosa di intollerabile e d'insopportabile, richiedono che il personaggio e lo spettatore, insieme, «diventino visionari» (Deleuze, 1989, p. 30).

La veggenza del cinema interrompe allora "il controllo spirituale" del paesaggio, spinge i volti e i gesti fino a «quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare» (Deleuze, 1984, p. 122), là dove viene meno ogni socializzazione e ogni comunicazione.

È ciò che Jean Epstein avrebbe chiamato *risorsa animista* del cinema, una componente fondamentale del cinema muto, che può essere sovrapposta al concetto di fotogenia:

Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avons imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile, pas de mort. [...] Si le cinématographe rapproche l'homme et la pierre, en montrant que l'un et l'autre vivent, il découvre l'inhumanité d'innombrables espèces de vies que des symboles à notre image ne sont plus capables de couvrir. [...] Parfois le nous procure une perception immédiate de l'être-montagne ou de l'être-mer. C'est un sentiment comme l'évidence à laquelle toute démonstration s'arrête, et là où il

n'y a rien à dire (Epstein, 1974, p. 244).

Secondo Epstein il cinema possiede la capacità di penetrare l'interiorità degli esseri – che sono contemporaneamente soggetto e oggetto di uno stesso processo – di modulare il puro vissuto e l'esperienza del mondo. Tramite il cinema l'uomo allenta la presa della volontà e della coscienza razionali per ritrovare un diverso accesso ad un punto cieco della propria esperienza.

La fotogenia è esattamente questa forza visionaria che si sprigiona nel momento dell'incontro tra il mondo, la macchina da presa e lo spettatore. Qualità che distingue il cinema dalle altre forme d'immagine – come ad esempio la fotografia – la fotogenia si lega al cinema proprio grazie all'elemento tecnico: l'occhio meccanico e inumano della cinepresa, fissando oggetti, volti, luoghi, ne estrae una qualità insospettabile e la rende visibile all'occhio umano. Come il *genius* dell'antropologia hegeliana, la macchina da presa dissolve l'immagine unitaria del sé e delle cose, sovvertendone la temporalità e cancellandone la percezione consueta. L'integrità dell'essere si disperde nelle infinite sfaccettature di uno sguardo disumano e impersonale che frantuma l'unità del reale in una moltitudine di immagini. L'uomo e le cose, allora, si rivelano diverse da quello che sembrano, lasciano lo spazio ad una visione sconcertante del reale. Per Epstein la cinepresa fa apparire, con indifferente e assoluta evidenza, una verità nuova e impietosa delle cose: «l'obiettivo della macchina da presa è [...] un occhio dotato di capacità analitiche inumane. È un occhio privo di pregiudizi, privo di morale, esente da influenze, e vede nei volti e nei movimenti umani dei tratti che noi, pieni di simpatie e antipatie, di abitudini e di riflessioni, non riusciamo più a vedere» (Epstein, 2002, p. 49). Operazione insieme brutale e delicata, la fotogenia non coglie un fondo nascosto che è già presente nella realtà, quanto una qualità intensiva che si crea solo grazie allo sguardo della cinepresa sul mondo. Differente atto del vedere, il cinema non vede meglio o di più, vede altro, non vede il fondo della realtà ma vede tutta un'altra realtà, rivela quello che è stato e che, insieme, potrebbe essere, il passato e il futuro, la ragione e la follia, «le carni chiare dei pensieri e dei sogni» (Epstein, 1974-75, p. 176, traduzione mia)

Le tempestaire di Epstein – nel suo andirivieni tra il volto dell'uomo e l'inquietudine del paesaggio – racchiude in qualche modo tutta questa riflessione. L'insistenza su un primo piano o l'abbandono della ripresa ad una fisica intensiva degli elementi, non possono che confermare quello

che, ancora Deleuze, riconosceva come «un certo gusto generale per l'acqua, il mare, i fiumi» (Deleuze, 1984, p. 59) tipico del cinema francese. Nell'acqua risiede la promessa di «un altro stato di percezione» (Deleuze, 1984, p. 100): una percezione «più sottile e più vasta, una percezione molecolare, propria di un "cineocchio"» (Deleuze, 1984, p. 101.) che non ha più il solido per oggetto, condizione o ambiente necessario. Paradigma di fluidità ma anche di turbolenza: la potenza vorticosa e terrificante di un mare in tempesta in cui collocare «la pura visione di un occhio non umano, di un occhio che sarebbe nelle cose» (Deleuze, 1984, p. 102).

La *fotogenia* testimonia la resistenza "geniale" di un volto, di un paesaggio, della materia, a lasciarsi ridurre all'esercizio di una grammatica espressiva o di un qualsiasi codice semiotico. Qualità aleatoria, non è mai oggetto di un sapere quanto piuttosto, come ha mostrato Louise Merzeau, un «affaire de fantasme et de projection» (Merzeau, 2003, p. 201), che «on pourra la convoquer tantôt pour témoigner en faveur du naturel (comme une émanation non intentionnelle et non factice), tantôt pour faire l'éloge de la technicité (comme une virtuosité d'opérateur ou une performance d'acteur)» (Merzeau, p. 200). Essa non è la bellezza ma assomiglia piuttosto a «l'avènement fugitif d'une grâce dans un visage en devenir» (Merzeau, p. 202): per questo motivo possiamo pensare a una fotogenia della bellezza quanto dell'orrore. Grazie al cinema, il soggetto e la materia si liberano da una grammatica del senso, e si offrono alla visione: un luogo «*intensif*, où le temps s'arrête ou se donne à voir pour lui-même, sans nécessairement verser dans le narratif ou le sémiotique» (Merzeau, p. 204.). La fotogenia sospende la proliferazione dei messaggi e della comunicazione, restituisce il discorso stesso alla propria disseminazione. Non è solamente ciò che ci invita ad arrestarci, ad esitare su un volto: essa è, più radicalmente, ciò che obbliga a guardare l'immagine stessa come luogo di un arresto. In questi volti «*auréolés de photogénie*, se dissimule toujours une horreur fondamentale» (Bonitzer, 1985, p. 90).

Bibliografia

Agamben G. (2005), *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.

Aumont J. (a cura di) (1998), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, Paris.

Bellour R. (2009), *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris.

Bonitzer P. (1985), *Peinture et cinéma, Décadrages*, Éditions de l'Étoile, Paris.

Carbone M. (2016), *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano.

Deleuze G. (1984), *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), trad. it., Ubu-libri, Milano.

Deleuze G. (1989), *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), trad. it., Ubulibri, Roma.

Deleuze G. (2000), *Pourparler* (1990), trad. it., Quodlibet, Macerata.

Epstein J. (1974), *L'intelligence d'une Machine (1935)*, in Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome 1: 1921-1947*, Éditions Seghers, Paris.

Epstein J. (1974), *Le cinématographe vu de L'Etna*, in Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome 1: 1921-1947*, Éditions Seghers, Paris.^[1]_[SEP]

Epstein J. (1974-75), *Abel Gance*, in *Ecrits sur le cinéma*, 1, Seghers, Paris.

Epstein J. (2001), *Il cinematografo visto dall'Etna*, in Id. *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, trad. it., Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma.

Eugeni R. (a cura di) (2017), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano.

Gallese V., Guerra M. (a cura di) (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano.

Hamery R., Thouvenel É. (a cura di) (2016), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes.

Hegel G.W.F. (2000), *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio, Vol. 3, Filosofia dello spirito*, (1830) trad. it., UTET, Torino.

Keller S., Paul J.N. (a cura di) (2012), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Merzeau L. (2003), *De la photogénie*, "Les cahiers de médiologie" 2003/1 (N° 15).

Morin E. (2016), *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano.

Paci V. (2012), *La machine à voir. À propos de cinéma. attraction, exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Pinotti A., Somaini A. (a cura di) (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.

Slock K. (2016), *Corps et machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Mimésis, Paris.

Wall-Romana C. (2013), *Jean Epstein. Corporeal cinema and film philosophy*, Manchester University Press, Manchester.