

Alessandro Lanfranchi ed Emilio Maggio

## Il cinema e la decostruzione antropocentrica

Il ventunesimo secolo sarà deleuziano.  
Michel Foucault

I due articoli qui proposti intendono rilanciare l'attualità dell'impresa concettuale deleuziana che, proprio intorno al dispositivo cinematografico, ha prodotto alcune delle più feconde riflessioni in grado di rimettere in discussione lo stato delle cose presenti ed elaborare una teoria del cinema antagonista alle immagini prodotte dal cine-capitale<sup>1</sup>. L'occasione per discutere *il divenire cinema e il cinema in divenire* come concetti costitutivi di una possibile alternativa alla dittatura della prospettiva unica e omologante del cinema umanocentrico, ci è stata offerta dalla rassegna cinematografica che il festival transalpino *Cinéma du réel* ha messo a disposizione del pubblico sulla sua piattaforma in streaming gratuito. La rassegna si è svolta interamente online dal 17/4/20 al 2/5/20 e i due film presi in analisi, *El otro* di Francisco Bermejo, vincitore della sezione *Burning Lights International Competition*, e *Becoming Animal* di Peter Mettler ed Emma Davie, sono accomunati da un'analoga indagine attorno all'essere-animale e dalla riscoperta di un cinema che prende le distanze dall'architettura antropocentrica dello sguardo.

### *El otro* e l'epos melvilliano

*El otro* è il racconto di due uomini: Oscar Garrido e Oscar Garrido. Due i protagonisti – come recita il finale della pellicola –, due i personaggi, un unico attore, o meglio una sola persona. Un uomo solo, confinato nel suo spazio vitale – una baracca posta su una scogliera a picco sul

1 Al proposito, cfr. Jun Fujita Hirose, *Il cine-capitale. Il cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, trad. it di G. Morosato, ombre corte, Verona 2020, in cui viene evidenziata l'attualità della teoria cinematografica deleuziana e la validità della sua critica delle immagini-movimento e delle immagini-tempo.

mare e ai margini della civiltà: niente luce, gas e mezzi di comunicazione, a eccezione di una vecchia radio non funzionante – e diviso dal delirio schizofrenico nel suo doppio amichevolmente speculare. *L'altro* è un film beckettiano, “fedele” alla rilettura deleuziana del *corpus* dell'intera opera del drammaturgo irlandese. I due *protagonistas* della pellicola cilena sono infatti personaggi esausti in quanto hanno esaurito il campo delle attività preferibili.

Il film di Francisco Bermejo inizia con l'immagine di una balena bianca che fluttua tra le onde del mare artico. Una voce fuori campo si chiede se le balene possano avere un nome di battesimo. Sono parole tratte da *Moby Dick*, il capolavoro di Melville che uno dei “due” personaggi sta leggendo. La visione della balena è il prodotto dell'immaginazione del lettore che, a sua volta, condiziona e influenza la visione e l'immaginazione dello spettatore. Si ottiene così quello che Deleuze descriveva come *divenire animale*, un processo in cui il raggiungimento di un fine – l'approdo, per rimanere al lessico della letteratura di mare – corrisponderebbe paradossalmente alla sua negazione, al suo arresto. Un blocco che mette fine a essenze e identità per abbandonarsi al divenire in sé. Il personaggio di *El otro*, così come Achab, diviene balena: sperimenta la possibilità di fuoruscire dall'identità umana e accedere alla deterritorializzazione dell'animale. D'altra parte, sempre seguendo le tracce animali lasciate da Deleuze nel corso della sua avventura concettuale, la nostra umanità si esplica solo quando entriamo in contatto con ciò che non è umano.

Questa postura deleuziana viene immediatamente esplicitata dal dettaglio degli altri libri che uno dei “due” protagonisti sta leggendo: *Delitto e castigo*, *Il vecchio e il mare*, *Robinson Crusoe*. I riferimenti rimandano non solo al mare letterario, che ha prodotto un vero e proprio genere con codici e stili propri, ma anche a quella *letteratura minore* di cui Deleuze si è fatto instancabile portavoce. Il suo entusiasmo per la letteratura angloamericana e russa e per la loro *superiorità*<sup>2</sup> è motivato dal fatto che entrambe sono in grado di pensare e immaginare il mondo del “fuori”, attraverso una serie di percetti e affetti che vanno a costituire la comunità anarchica statunitense di individui liberi e uniti come fratelli e la rivoluzione proletaria. Il duplice personaggio del film rispetta la dichiarazione di Moby Dick, *l'uomo è il fratello dell'uomo*, con la quale Melville immagina la sua idea di umanità. L'Uomo messo in “campo” dal regista cileno è il fratello di se stesso,

2 Cfr. Gilles Deleuze, *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996, Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Conversazioni*, trad. it. di G. Comolli e R. Kirchmayr, ombre corte, Verona 1988 e Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1993.

l'amico di tutta una vita – e l'amicizia per Deleuze è la dimensione che distingue la *dignità democratica* dalla violenza di Stato – tanto è vero che quando il protagonista si rivolge al suo doppio sembra di assistere a un vero e proprio *buddy movie*, sottogenere cinematografico in cui una coppia di maschi adulti, con personalità opposte e costretta alla convivenza, dà luogo a una serie di situazioni comiche e paradossali.

La “schizofrenia” patita da *El otro* non è una forma di patologia mentale quanto un divenire *schizo*, cioè una ridefinizione del desiderio a partire dalla combinazione e differenziazione tra la messa in atto di un possibile che implica «preferenze e scopi variabili»<sup>3</sup> e un possibile che esaurisce ogni preferenza. *El otro* è colui che recita a soggetto la parte del personaggio che si procura il cibo, ripara la vecchia radio a transistor, cucina e accudisce la baracca, e colui che dà luogo a una proliferazione de-soggettivante di flussi di desiderio rappresentati dalle sue attività eminentemente contemplative. Se l'“uno” è costretto a cacciare e pescare, l'“altro” legge, pensa e filosofeggia. Se l'“uno” si occupa di macellare i resti di una balena spiaggiata, l'“altro” balla, canta e si ubriaca. Se l'“uno” scuoia e sviscera la carcassa di una lepre, l'“altro” definisce l'atto crudele come un «lepricidio». Se l'“uno” si stanca, l'“altro” si esaurisce. Pertanto, l'esaurimento non è il prodotto di una serie di cause specifiche che includono la propria biografia, la vita in atto che ci è stata assegnata: «Si è esauriti prima di nascere, prima di realizzarsi o di realizzare alcunché [...]. Quando si realizza un possibile, è sempre in funzione di certi scopi, progetti e preferenze»<sup>4</sup>.

La schizo/interpretazione del personaggio del film, che non ha nome – a differenza dell'animale totem Moby Dick, il cui appellativo giustifica la sua funzione apotropaica – proprio perché di per sé non costituisce una risorsa socializzabile da poter sfruttare anagraficamente (e, d'altra parte, darsi del tu lo connoterebbe come soggetto affetto da malattia psicologica da recuperare alla civiltà), si consuma all'interno di quella zona di indeterminazione rappresentata da Melville nella formula *I would prefer not to* attraverso cui Bartleby risponde ostinatamente a qualunque esortazione. La schizofrenia del personaggio ci viene svelata gradualmente attraverso una serie di dettagli infinitesimali che sfruttano i “trucchi” storici del cinematografo – il campo/controcampo, lo specchio che riflette il sé/altro e i continui stacchi sulla finestra – che producono la sensazione che il dialogo serrato con l'amico sia un monologo con se stesso:

«Io sono il capo e tu sei il parassita».

«Io ti amo e tu mi ami, abbiamo bisogno l'uno dell'altro».

«Nessuno mi comanda. No, questo non è vero. Non fare impazzire te stesso. Perché il corpo governa se stesso? No signore, il corpo comanda solo su certe cose. Devi soddisfare bisogni fisiologici. È un comando fisico. Per alcune cose sei schiavo del tuo corpo. Materia e complemento, o elemento».

Questa inesorabile dialettica tra fare e non fare, che va a costituire quella soggettività indispensabile alla realizzazione della maschera anagrafica degli individui, scandisce la diegesi del film, che non sviluppa una trama, quanto piuttosto una serie di accadimenti il cui scopo non è altro che la vita che si vive. Vita che prende coscienza di sé. Vita che non è mera sopravvivenza, come in questo momento di crisi pandemica in cui l'esaurimento diventa una diagnosi clinica, semmai meravigliosa e fragile saggezza del corpo. Il delirio di quest'uomo anziano, pelle e ossa, il cui fisico sembra mangiato dal tempo, che si esclude dalla civiltà attraverso l'auto-distanziamento sociale, non è dettato dalla sua condizione economica, dalla miseria, dall'isolamento; non ci sono cause specifiche che ne determinano la condizione di *outsider* – anche se per un momento vediamo alcune fotografie che lo ritraggono insieme a una probabile famiglia. Egli, come tutti i personaggi di Beckett, è troppo occupato con una serie di possibilità minime ma indispensabili, «per preoccuparsi di quel che potrà accadere»<sup>5</sup>.

Una delle immagini più iconiche del film – oltre a quella della balena morta che presagisce l'approssimarsi della fine, sottintendendo anche la rappresentazione del Leviatano di ispirazione biblica – si materializza quando il protagonista indossa muta e maschera da sub. L'aspetto grottesco non solo sottolinea la sua alterità rispetto al mondo civile, ma ne connota l'impossibilità di inclusione nella sfera sociale. Si può dire che il travestimento sia un modo per mascherare la sua maschera sociale, la persona anagrafica che lo identificherebbe come cittadino. La città più vicina (probabilmente Valparaiso), che visita saltuariamente, diventa il luogo in cui deterritorializzare se stesso e riterritorializzare l'altro sfruttando e servendosi di alcuni dei *tropi* che la qualificano come tale. Il bar e soprattutto la libreria rappresentano delle eterotopie, luoghi che esauriscono il campo delle possibilità funzionali alla logica del mercato per trasformarsi in luoghi del desiderio. Sulla porta d'ingresso della baracca c'è inciso «IO». Una metonimia che evoca sia il numero civico 10 che il pronome di prima persona singolare. «Il rovescio e il diritto di una stessa cosa: un senso o

3 *Id.*, *L'esaurito*, trad. it di G. Bompiani, nottetempo, Roma 2015.

4 *Ibidem*, p. 16.

5 *Ibidem*, p. 18.

una scienza acuta del possibile, giunta o meglio disgiunta a una fantastica scomposizione dell'io»<sup>6</sup>.

Lo stile paratattico del film viene bruscamente interrotto dall'immagine di una medusa che galleggia tra i flutti – immagine che rimanda alla sequenza iniziale – della balena bianca. Viene qui evocato il fantasma patafisico di Painlevé: una *scienza delle soluzioni immaginarie* che rimanda a Poe e al gotico americano<sup>7</sup>, a quelle immagini che finiscono per bruciare le stesse motivazioni per cui sono state concepite. Una *combinazione* tra finzione e realtà, tra il repertorio e il filmare, che esaurisce la possibilità del cinema come macchina di mera riproduzione della realtà – e proprio per questo occultamente persuasiva.

L'epilogo e il prologo del film reinterpretano l'*epos* melvillianiano come fosse il risultato di un lungo e sofferto processo di liberazione dalle tecniche che organizzano e fabbricano un corpo sociale; quel corpo che, non potendo più scegliere tra la vita e la morte, diventa l'oggetto su cui far convergere l'intera politica governamentale. La vitalità con cui i personaggi melvillianiani si sottraggono al "lavoro" e alle modalità di produzione e riproduzione del profitto sono un inequivocabile segno della loro disobbedienza "civile". L'uomo si veste, raccoglie i pochi oggetti indispensabili e raggiunge la spiaggia con una grossa fune in mano. Per gli spettatori questa sequenza rimane un mistero. Ma contemporaneamente più evidente sarà la contiguità dell'*otro* con Bartleby. Egli, come il personaggio di Melville «si è guadagnato il diritto di sopravvivere»<sup>8</sup>. Esaurisce il suo scopo e si avvicina al mare armato di una corda, quella stessa corda da cui dipende la sopravvivenza di Ismaele e del suo amico Queequeg nel capitolo 72 di *Moby Dick*, intitolato *La fune e la scimmia*. Compito del ramponiere, infatti, è di introdurre un gancio nel dorso della balena in modo di arrestarne i tentativi di fuga. Queequeg è legato a Ismaele, il prodiere, colui che maneggia il remo di prora, da una fune detta *scimmia* (in genere usata dagli imbonitori negli spettacoli di strada), onde evitare di cadere dal dorso della balena e farsi inghiottire dal mare. Ismaele, così come il personaggio senza nome del film, simboleggia l'uomo senza storia, il figlio reietto di Abramo cacciato nel deserto, dove impara a vivere in completa solitudine, affidandosi solo a se stesso, o meglio all'*altro* se stesso.

6 *Ibidem*, pp. 20-21.

7 L'affinità tra *Moby Dick* e l'opera di Poe è già stata sottolineata da Pavese nella sua introduzione all'edizione italiana del romanzo di Melville riproposta da Adelphi (settembre 1994).

8 G. Deleuze e G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, cit., p. 15.

Seguendo la rilettura di Hirose<sup>9</sup> a proposito dei due elementi naturali, il cielo e il mare – che secondo Deleuze e Guattari<sup>10</sup> segnano le due principali forme di rivoluzione, la prima individuale e trascendentale, attesa e subita come il Leviatano, l'altra di massa e immanente, presa in carico attivamente come processo politico – il film di Bermejo, al pari di *Becoming Animal*, in cui «*la voce dell'acqua* deterritorializza quelle pratiche di soggettivazione che il cine-spettacolo ha fatto proprie», si può tranquillamente inserire in quel cinema politico in cui il mare costituisce il moto della rivoluzione. La marea, lo *tsunami* rivoluzionario ha infatti sviluppato una «società degli "amici" rivali, una società nella quale chiunque avesse lo status di "cittadini" poteva fruire – o presentarsi come l'amico di – qualunque oggetto»<sup>11</sup>.

In un momento in cui le politiche securitarie hanno raggiunto il massimo grado di disciplinamento dei corpi, il film cileno sembra sottrarsi alle retoriche palingenetiche che attualmente caratterizzano sia le aspettative di "cambiamento" dei movimenti ecologisti, sia quelle biopolitiche delle controparti governative globali. La sua disobbedienza civile occupa quello spazio di "assembramento", amicale e politico, che ancora oggi rappresenta il luogo dove è possibile ricostituire una comunità dei viventi.

### ***Becoming Animal* o sulla disidentificazione dello sguardo**

In *Cinema e psicologia*<sup>12</sup>, Merleau-Ponty riflette sulle possibilità espressive del cinematografo e ciò che stupisce di questo breve scritto, che si pone in dialogo con opere più vaste e complesse come *L'occhio e lo spirito* e *Il visibile e l'invisibile*, è la chiarezza con la quale il fenomenologo francese coglie una delle caratteristiche principali della settima arte. Dopo aver definito il cinema come un modo per «esprimere l'uomo mediante il suo comportamento visibile», il filosofo sottolinea l'incredibile ricchezza prospettica offerta dell'immagine cinematografica. Questa, infatti, si apre a una pluralità di interpretazioni e di punti di vista che la pongono in discontinuità rispetto alle altre forme rappresentative: nella letteratura, ad esempio, il punto di vista coincide solitamente con quello del narratore o

9 J. Fujita Hirose, *Il cine-capitale*, cit., pp. 99-109.

10 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia*, trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1991, p. 77.

11 J.F. Hirose, *Il cine-capitale*, cit., p. 100.

12 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, «Cinema e psicologia», in «Materiali di Estetica», vol. 1, 2014, pp. 71-74.

con quello di uno dei personaggi; in pittura, invece, come pure Èjzenštejn ha fatto notare in *Teoria generale del montaggio* in riferimento al ritratto dell'attrice Marija Ermolova, la questione si complica giacché l'artista può comporre l'inquadratura attraverso l'unione di prospettive tra loro differenti. Tuttavia, rispetto a queste espressioni artistiche, il cinema è in grado di offrire un'apertura e una rappresentazione del mondo ancora più articolate, complesse e discontinue. Lungi dall'essere una banale riproduzione del movimento, l'arte cinematografica, attraverso il montaggio, consente di passare ininterrottamente da una vicenda all'altra, da un luogo all'altro, di vagare tra i personaggi, tra gli ambienti e tra i punti di vista. Nel mondo diegetico l'immagine è in continuo divenire e proprio in virtù di questa instancabile variazione il cinema è in grado di allargare il campo della rappresentazione alle infinite forme che il mondo può assumere.

La macchina da presa non si limita a fotografare in modo ingenuo la realtà, come d'altronde hanno evidenziato anche le teorie del cinema che abbracciano una forma radicale di *realismo*, ma pone sempre un problema di interpretazione e di enunciazione. È proprio in questo scarto tra realtà e finzione, tra stimolazione percettiva e regime di credenza, che emerge, in tutte le sue declinazioni, l'immagine cinematografica – e con essa quello che Baudry chiama *l'effet cinéma*<sup>13</sup>. L'occhio disincarnato che caratterizza l'esperienza cinematografica rappresenta una delle più grandi potenzialità (e novità) della nuova arte: la capacità di superare enormi distanze spazio-temporali, l'occasione di osservare il mondo come se fosse la prima volta e la possibilità di identificarsi con quanto avviene sullo schermo. Tali caratteristiche, da un lato, come hanno evidenziato Jean-Louis Comolli<sup>14</sup> e Noël Burch<sup>15</sup>, incatenano lo spettatore nell'illusione di sentirsi soggetto dello spettacolo – e a partire da questa percezione privilegiata il dispositivo cinematografico produce i propri effetti ideologici che spaziano dall'antropocentrismo dello sguardo a una lunga serie di rappresentazioni asservite alla logica del capitale e al potere della classe dominante. Dall'altro lato, e in contraddizione con il primo aspetto, questa libertà di spaziare e di vagare tra i segni luminosi che compongono l'immagine permette una nuova apertura verso il mondo e gli altri viventi. Se la prima direttrice interpretativa conferisce allo spettatore la sensazione di essere un *soggetto trascendentale* capace di interpretare, costruire e ri-costruire lo spettacolo

13 Cfr. Jean-Louis Baudry, *L'effet cinéma*, Edition Albatros, Parigi, 1978.

14 Cfr. Jean-Louis Comolli, *Tecnica e ideologia*, Pratiche Editrice, Parma 1982.

15 Cfr. Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Editrice Il Castoro, Milano 2001.

del mondo, la seconda, al contrario, riesce a scalfire l'architettura normativa e antropocentrica dello sguardo.

*Becoming Animal* di Emma Davie e Peter Mettler si inserisce pienamente in questa seconda linea teorica e, insieme ad altri film come *Adieu au langage* di Jean-Luc Godard, *El otro* di Francisco Bermejo o *Animal pensivité* di Christine Baudillon, solo per citarne alcuni, opera una vera e propria decostruzione del dispositivo cinematografico. Quest'ultimo, come scrive Toni D'Angela,

si forma nell'illusione inquietante e destabilizzante prodotta dalla connessione di percezione e rappresentazione: effetto di realtà e potere di governo sulle cose. Ci sembra che là sullo schermo ci sia qualcosa di reale e di poterlo rappresentare come nostro e manipolabile come se sorvolassimo le cose<sup>16</sup>.

Le pellicole citate non si pongono l'obiettivo di elevare lo spettatore a padrone del mondo; al contrario, si insinuano proprio in quello scarto fecondo composto, al contempo, da stimolazione percettiva e assenza di realtà che, come sostiene Christian Metz, costituisce una caratteristica centrale dell'arte cinematografica.

Questo gioco decostruttivo si realizza pienamente in *Becoming Animal*. Girato all'interno del *Grand Teton National Park* nello stato del Wyoming, il/la regist\*, in compagnia del biofilosofo e pensatore David Abram, vagano nella natura selvaggia e lussureggiante del parco soffermandosi, di volta in volta, sui corpi degli alci e dei bisonti, sulle rocce sedimentarie, sulle conifere e gli arbusti, sui rigagnoli secondari prodotti dal fiume Snake e pure sulle lunghe carovane di turisti che prendono d'assalto il parco. Quello che stupisce di queste riprese non è l'aspetto contemplativo o naturalista, e nemmeno l'idea della meccanicità dell'occhio cine-fotografico, bensì la volontà di far incontrare e mettere in relazione il corpo dello spettatore con quello degli altri viventi. Un po' come accade in *El otro*, il divenire animale del film è un movimento continuo di scambio e di ibridazione tra l'umano e gli altri esseri che stimola una disidentificazione nei confronti di quell'istituzione sociosimbolica che definiamo "umanità". In altre parole, Davie e Mettler mettono in discussione la stabilità del soggetto umano mutandone e ridefinendone continuamente le basi e lo fanno invitando lo spettatore in quello «spazio qualsiasi» di cui parla Deleuze, spazio nel quale è possibile entrare in contatto con tutto ciò che non è umano. In questo

16 Toni D'Angela, «Movimento, percezione e dispositivo nella teoria cinematografica francese», <http://www.lafuriaumana.it>.

consiste il movimento destrutturante del cinema non-antropocentrico: esso fa proprio quel processo di doppia identificazione teorizzato da Baudry e Metz, mostrando così come possa portare a esiti inaspettati i quali, anziché confermare e rafforzare l'identità umana, ne causano una continua ricontrattazione, grazie alla limitrofia con ciò che è diverso dall'umano:

Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un continuum di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti<sup>17</sup>.

È esattamente in questo movimento di dissoluzione delle forme e di incontro tra viventi che si posiziona *Becoming Animal*. Questo scarto identitario emerge con particolare potenza in una delle scene più interessanti di tutto il lavoro, che Abram ribattezza *la voce dell'acqua*. Nel corso del loro peregrinare, a un certo punto, il/la regist\* si imbattono in uno degli affluenti secondari del fiume Snake e l'immagine si sofferma, di volta in volta, sui vari giochi sonori che l'acqua sviluppa nel suo incessante scrosciare. Sebbene nel documentario questi rumori siano accostati alle diverse tonalità che può assumere la voce umana, quello che più stupisce di queste riprese non è l'interpretazione animista di Abram, quanto la capacità di allontanarsi da una certa interpretazione solipsistica delle pratiche di soggettivazione. Lo spettatore non si rivede nel mondo rappresentato e non lo trasforma in uno specchio di sé, come vogliono le teorie tradizionali del cinema, ma si pensa e si sente svanire nell'infrangersi dell'acqua sui sassi. Questo flusso deterritorializzante, per usare ancora le parole di Deleuze, è amplificato dal fatto che lo sguardo non riveste più un ruolo di primo piano nell'esperienza percettiva. In altri termini, in alcune parti di *Becoming Animal* la fruizione cinematografica non si esercita assecondando la pulsione del vedere, ma attraverso quella dell'ascoltare. Il suono, quindi, non è più un accessorio estetico-percettivo che potenzia e amplifica il realismo del cinematografo, ma diventa un nuovo elemento di scambio e ibridazione. Questo non accade solamente nella sequenza dell'acqua; tutto il documentario è costellato da processi disidentificativi che si basano su una percezione non più oculocentrica, ma organica e sonora.

17 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 23-24.

Un'esperienza simile a quella dello scrosciare diffuso e unico dell'acqua viene ripetuta durante una lunga sequenza in cui vengono inquadrati in piano ravvicinato le superfici legnose delle conifere, le cui ruvide imperfezioni ricordano le irregolarità della pigmentazione della pelle umana e i vari fenomeni di cheratosi pilare. L'esperienza percettiva, insomma, passa dal piano visivo a quello aptico: la corrispondenza tra il corpo umano e quello vegetale non è suggerita esclusivamente dalla vista, bensì da uno sguardo che riscopre la propria funzione tattile. Nella vicinanza estrema del dettaglio, l'occhio non vede più, ma tocca, accarezza e in questa rinnovata rappresentazione «il mondo [...] è dato nelle mani degli occhi»<sup>18</sup>. Lo sguardo aptico stabilisce un nuovo legame tra spettatore e immagine, legame in cui la costituzione identitaria è sfumata, poco chiara e l'incontro con l'altro assume i connotati di una faglia sul cui crinale soggetto e oggetto si confondono e compenetrano.

Come ha rilevato Merleau-Ponty, il cinematografo offre un enorme potenziale prospettico e interstiziale che non si può ridurre alle sole pratiche di assoggettamento e disciplinamento. Come spesso ha ribadito Foucault, «il potere è dappertutto: non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove»<sup>19</sup>, ma accanto all'immanenza onnipervasiva delle pratiche di sapere-potere lo stesso filosofo opponeva, nella sua fase matura, «l'intransigenza della libertà»<sup>20</sup> e la resistenza delle controcondotte. Si tratta allora di leggere il cinema anche sotto la prospettiva di una tale dialettica, evidenziando la complessità dell'immagine cinematografica, sia che essa si ponga sotto l'egida antropocentrica sia che si apra e si pensi in contrapposizione a questa.

18 Jacques Derrida, *Toccare Jean-Luc Nancy*, trad. it. di A. Calzolari, Marietti, Genova 2007, p. 166.

19 Michel Foucault, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2016, p. 81.

20 *Id.*, *Come si esercita il potere*, in Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow (a cura di), *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, trad. it. di D. Benati, M. Bertani e I. Levirini, La casa Usher, Firenze 2010, p. 288.