

R. Bellour, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009, pp. 637.

---

Se lo slancio impresso in questi ultimi anni agli studi teorici sul cinema, in Francia e non solo, non può che essere una buona notizia, il proliferare di pubblicazioni rischia a volte di distogliere l'attenzione da quelle che sono le opere veramente importanti. Un'opera decisiva, che merita tutta la nostra attenzione, è *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités* di Raymond Bellour, teorico e critico noto per il suo ruolo di primo piano nella svolta testualista della semiologia del cinema nella sua seconda stagione, a metà degli anni Settanta. In questo monumentale volume pubblicato in Francia lo scorso anno, l'idea di «testo filmico» al centro degli studi semiologici e in particolare del libro del 1979, *L'analisi del film*, divenuto ormai un classico, si rivela superata da quella di «corpo del cinema». Si tratta di un cinema inteso non solo come insieme di film, ma come dispositivo, come fenomeno storico ed estetico costituito tanto dalle opere quanto dagli spettatori: «Il y a deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux sembler n'en faire qu'un. Les corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, come l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films. Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction» (p. 16). Esplorando questo legame virtuale in cui il corpo dello spettatore viene «preso» nel corpo del cinema, l'autore segue tre linee direttrici, quelle indicate nel sottotitolo, ad ognuna delle quali è dedicata un'ampia sezione.

Il primo grande tema è quello dell'ipnosi, un tema classico nelle teorie psicoanalitiche del cinema che tuttavia, a detta dello stesso Bellour, è rimasto problematico e mai veramente chiarito. Il libro abbraccia il «partito preso» di un'equivalenza tra lo stato ipnotico, a metà tra la veglia e il sonno, e lo stato tipico dello spettatore nel corso della visione del film; si rivela, questa, una vicinanza molto più forte di quella tra cinema e sogno – altro paragone classico – in primo luogo poiché nell'ipnosi sia il processo di induzione sia le immagini provengono al soggetto dall'esterno, catturandolo proprio come nel caso della fruizione cinematografica. E sembra essere nient'altro che una forma di ipnosi l'emozione provata dallo spettatore, seconda direttrice del percorso che l'autore sviluppa a partire dalle teorie sulla prima infanzia di Daniel Stern: l'analogia è con le emozioni primarie, dette «affetti di vitalità», reazioni sensibili «senza nome» attraverso cui il neonato costruisce la propria esperienza psichica e corporea e che rimandano alla vita impersonale, alla singolarità non individualizzata di cui parlava anche Gilles Deleuze.

La terza parte del volume, dedicata alla nozione di animalità, non rappre-

senta tanto un completamento, quanto un riattraversamento dei temi delle due sezioni precedenti. Se il primo «partito preso» del libro «a cru possible de former une équivalence entre la masse infiniment variable des émotions suscitées par les films et les effets d'hypnose plus ou moins légère qu'ils induisent», il secondo «conduit à reconnaître à travers cette équivalence même une raison accordée à la part d'animalité supposée définir l'humain, à la mesure du lien primordial attesté entre l'animal et le cinéma au long de son histoire» (p. 422). Nel ripercorrere la storia della figurazione animale al cinema, Bellour individua una decisiva linea di demarcazione tra la poetica statunitense, nella quale la relazione tra uomo e animale, ispirata al pastoralismo, è concepita spesso come una fusione (per esempio, *La mosca* di David Cronenberg, 1996), e quella europea, caratterizzata da una visione più critica, in cui l'animale resta un altro, un testimone che osserva (*Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, 1966).

All'ipotesi inedita di un corpo del cinema si accompagna in questo libro la pratica antica e reiterata da Bellour – in questi anni anche assiduo collaboratore di «Trafic», la rivista fondata dal critico Serge Daney nel 1991 – di analisi e commento dei film. Le opere trattate sono numerosissime, dai classici del cinema fino agli autori contemporanei e più «sperimentalisti»: esemplari la descrizione, condotta inquadatura per inquadatura, della passeggiata tra gli alberi del personaggio di *Miss Oyu* di Mizoguchi Kenji, del 1951, e il ritorno, trenta anni dopo le pagine pubblicate in *L'analisi del film*, su *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock, 1963. Da citare anche l'analisi, che apre la prima sezione del libro, di alcune sequenze di *Il testamento del dottor Mabuse*, capolavoro di Fritz Lang del 1933, come pure quella, che invece chiude il volume, di *Café lumière* del regista Hou Hsiao-sien, film del 2003 ricco di tragitti metropolitani e riprese di treni, in omaggio all'ipnotico arrivo del treno, girato dagli inventori del cinematografo, cui assisté l'emozionato pubblico del 1895.

DANIELA ANGELUCCI

A. Berleant, *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Charlottesville, Imprint Academic, 2010, pp. 232.

---

Arnold Berleant si muove da sempre, all'interno dell'indirizzo non-cognitivo dell'*environmental aesthetics* americana, lungo una linea di opposizione alla tradizione estetica del *disinteresse*. Il distacco tra soggetto e oggetto e la mancanza di fini nello sguardo del fruitore, sono sostituiti dall'approccio che, generalmente, cade sotto il nome di *aesthetics of engagement*. Un'estetica della partecipazione