

LO SGUARDO ALTERATO. IL CINEMA COME ALLUCINAZIONE

di Daniele Dottorini

Abstract

Watching a film as *Altered States* (1980) by Ken Russell brings to mind Jean Epstein's reflections on the visionary essence of cinema. There has always been a powerful idea that runs through the seventh art, throughout its history: the idea that it is the cinema itself that reshapes the world in a hallucinated form, starting from its own elements, the filming and editing. The article explores this idea starting from the relationship between body and vision in the experience of the viewer, passing through the hallucinatory power of cinema and therefore through the possibility of constructing a counter-history of cinema as a device of altered vision.

Era il 1921 quando Jean Epstein scriveva *Bonjour cinéma*, testo visionario, manifesto d'avanguardia, saggio teorico appassionato sulla potenza del cinema, su ciò che il cinema può essere, può vedere e far vedere. «Il cinema crea uno stato di coscienza particolare»¹, affermava in quel testo il regista e teorico francese. Il cinema è psichico, aggiungeva: «tutto questo dramma e tutto questo amore sono solo luce e ombra. Un quadrato di tela bianca, unica materia, basta a riflettere in modo così violento tutta la sostanza fotogenica. Vedo ciò che non esiste; e questo irreallo lo vedo in maniera specifica»². La percezione del mondo cambia radicalmente dunque; e cambia in virtù del cinema stesso, della sua specificità. L'immagine non rappresenta l'alterazione della visione o del mondo come lo farebbe un quadro, un testo o una fotografia. La potenza del cinema sta proprio nel suo movimento, nel flusso che trasfigura il mondo catturandolo e permettendo così la nascita di uno sguardo alterato.

La visione di un film come *Stati di allucinazione* (1980) di Ken Russell riporta alla memoria le riflessioni di Epstein. Esiste da sempre al cinema un'idea potente che lo attraversa lungo la sua storia: quella secondo cui è il cinema stesso a rifigurare in forma allucinata il mondo, a partire dai suoi stessi elementi, la ripresa e il montaggio. Il cinema vede altrimenti il mondo, e così facendo trasforma la percezione abituale, ci costringe a vedere le connessioni profonde del reale che sfuggono ad un occhio semplicemente umano (Vertov), ci spinge a fare esperienza di una realtà altrimenti non percepibile (Bazin), di una temporalità non lineare né cronologica (Deleuze); ci permette di pensare l'immagine come forma poetica proprio in virtù del fatto che "lavora il reale" (Pasolini, Herzog).

È un'idea potente, spesso criticata se non sbeffeggiata da quella teoria del cinema che al contrario privilegia dell'immagine la capacità di costruzione simbolica del mondo, o di macchina di creazione dell'emozione, o ancora di riflesso dell'immaginario collettivo³.

Nella prospettiva epsteiniana, il cinema è una percezione alterata, al pari di una sostanza allucinogena, ma con il vantaggio di permettere allo spettatore di creare in se stesso un'idea a partire da tale visione. Questa prospettiva attraversa potente la storia del cinema, permettendo di costruire un percorso trasversale, fatto di immagini che si presentano come alterazioni della percezione ordinaria. Immagini che il cinema nei suoi elementi essenziali (ripresa e montaggio) elabora in modo totalmente nuovo nel Novecento.

¹ J. EPSTEIN, *Bonjour cinéma*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero/Marsilio, Roma 2002, p. 33.

² *Ivi*, p. 35.

³ Basti pensare ad un testo emblematico come quello di M. TURVEY, *Doubting Vision: Film and Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford 2009.

Il film di Russell riporta alla memoria tutto questo, dicevamo. Perché Russell è stato uno dei registi che ha particolarmente creduto nel potere visionario dell'immagine, nella necessità che l'immagine abbandoni la sua pretesa realistica per farsi visione allucinata del reale (o meglio, mostri il reale come allucinazione).

Nelle biografie visionarie di Čajkovskij (*L'altra faccia dell'amore*, 1970), Mahler (*La perdizione*, 1974), Liszt (*Lisztomania*, 1976), così come nell'opera rock *Tommy* (1975), il regista inglese aveva già messo in gioco la sua vocazione fotografica, la sua tendenza alla ricerca di una *fotogenia* intesa come deformazione grottesca dell'immagine.

Come anche altri registi inglesi della sua generazione (primo fra tutti Nicolas Roeg), Russell ha una formazione da fotografo e ripensa la fotografia come appunto negazione dell'immagine mimetica e possibilità di creazione di uno sguardo altro sul reale.

Tratto dal romanzo di Paddy Chayefsky, ispirato alla vita di un ricercatore americano che aveva provato su di sé sostanze psicotrope per studiarne gli effetti di alterazione della percezione, il film di Russell è un puro contenitore per la gioia visionaria delle sue immagini. La struttura narrativa, piuttosto schematica e in fondo banale, è di fatto il mero scheletro di un percorso che permette al regista inglese di riprendere modalità di montaggio che appartengono al cinema delle avanguardie (soprattutto all'impressionismo francese). Nonostante gli sforzi della sceneggiatura, infatti, il film è di fatto svuotato di ogni azione; l'unico movimento – ma non per questo meno potente – che appartiene al film, è il movimento della visione, dello sguardo e del corpo come strumenti di visione alterata, come il titolo originale del film (*Altered States*), in fondo afferma chiaramente. Man mano che il film va avanti, il gusto (e l'orrore, e l'eccesso) della visione diventa la linea guida della narrazione.

Nei percorsi visionari di Jessup, il ricercatore protagonista del film, interpretato da un esordiente William Hurt, Russell costruisce una serie di montaggi rapidi, di sovrainpressioni, di effetti ottici che appartengono pienamente alla macchina cinematografica come Epstein stesso non smette di ricordare lungo tutta la sua attività di teorico del cinema.

Russell, consciamente o meno infatti, riprende e radicalizza il concetto di *Photogénie* che Louis Delluc e soprattutto Epstein avevano eletto a principio del cinema. Se Delluc aveva definito la fotogenia come *essenza* del cinema, Epstein ne evidenzia il ruolo di *potenza* del cinema, vale a dire di apertura di possibilità che il cinema permette rispetto a tutte le altre arti. Delluc pensa a fotogenia come bellezza (qualità) intrinseca dell'oggetto del mondo che lo sguardo cinematografico permette di rilevare: «Questa è bellezza, bellezza alta, direi quasi la bellezza del caso ma bisogna rendere giustizia all'operatore: ha saputo vedere con tale abilità che noi abbiamo esattamente le stesse sensazioni di mare, di cielo, di vento che ha avuto lui. Non è più un film. È la verità naturale»⁴. La verità naturale, la qualità intrinseca del mondo che il cinema non fa altro che rivelare con i mezzi che gli sono propri: questa è la fotogenia cinematografica per Delluc.

In una delle numerose definizioni che Epstein elabora nei suoi scritti, questa differenza è palese: «Chiamerò fotogenico ogni aspetto delle cose, degli esseri e delle anime che accresce la propria qualità morale attraverso la riproduzione cinematografica»⁵. La qualità visiva, la potenza visiva del mondo è “accresciuta” dal mezzo cinematografico, dal dispositivo-cinema. È in questo senso che la *Photogénie* epsteiniana si colloca in una posizione diversa dal significato che Delluc ritrova nel termine.

Ma qual è il senso di questa differenza? Che cosa porta con sé? Parlare nei termini di una potenza visionaria del cinema significa pensare la macchina-cinema come strumento in sé capace di alterare la visione del mondo. Dal punto di vista di una storia delle psicotropie,

⁴L.DELLUC, *La bellezza del cinema* (1917).

⁵J. EPSTEIN, *Il cinematografo visto dall'Etna*, in op. cit., pp. 49-50.

questa visione ci permette di pensare il cinema stesso come stato di alterazione, modifica della percezione ordinaria.

Prendiamo allora le varie sequenze visionarie del dottor Jessup in *Stati di allucinazione*, così come le alterazioni della visione di uno dei personaggi più emblematici del cinema di Russell, appunto Tommy, dall'omonima opera rock tratta (e interpretata) dagli Who. In questi, come in altri personaggi di Russell, il corpo diventa il ricettacolo, lo strumento di una visione puramente cinematografica; per arrivare a ciò, il corpo deve abbandonare il suo rapporto abituale con il mondo – attraverso la vasca di deprivazione sensoriale in *Stati di allucinazione* o per il fatto che Tommy è privo di qualsiasi rapporto sensoriale con il mondo (è sordo-cieco-muto). Proprio nel momento in cui il corpo perde la sua illusoria sensazione di controllo sul mondo, il cinema può diventare lo strumento visionario che è in sua potenza essere.



La struttura delle sequenze visionarie infatti è puramente cinematografica: il montaggio diventa rapidissimo, lo stacco netto si alterna alla dissolvenza incrociata, la sovrimpressione costruisce rapporti tra immagini e corpi diversi. Lo sguardo in azione è quello appunto del cinema, della sua potenza di visione attraverso il montaggio e le possibilità di ripresa.

Corpo e immagine cinematografica: perché il cinema liberi la sua potenza visionaria, allucinatoria, necessita di un corpo in grado di sospendere la sua attività abituale, il suo essere nel mondo quotidiano, perché l'immagine fotogenica (cioè psicotropa, allucinatoria) passi attraverso una perdita di potenza del corpo⁶.

Ma a ben vedere, tale stato di deprivazione della potenza del corpo, che permette, di contrasto, lo sviluppo della potenza visionaria del cinema, è nella posizione dello spettatore, appunto immobile nella sua poltrona, costretto all'immobilità e dunque aperto alla visionarietà del cinema.

Il cinema come dinamica allucinatoria

In questa prospettiva, dunque, il film di Russell ci permette di pensare una tendenza che (come si accennava sopra), ha in fondo attraversato il cinema sin dalla sua nascita: quella di pensare la settima arte stessa come forma di visione allucinata del mondo, di alterazione percettiva, di effetto allucinogeno che rivela/nasconde/trasforma il reale⁷. È una prospettiva trasversale che consente però di rileggere in modo peculiare tutta la storia del cinema, a partire dalla falsa e ormai insostenibile opposizione costitutiva alla base dell'origine stessa

⁶ È in questo senso che si potrebbe leggere l'interpretazione che Christophe Wall-Romana dà del concetto di Fotogenia di Epstein, in *Epstein's Photogénieas Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics*, in S. Keller, J.S. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical Essay and New Translation*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p. 52.

⁷ È ciò che tra l'altro afferma un testo come *The Altering Eye: Contemporary International Cinema* di Robert Phillip Kolker (Open Book Publishers, New York 2009), che tenta di costruire appunto una continuità tra il cinema europeo degli anni Venti e il cinema moderno, proprio nella comune consapevolezza che il cinema è un *altering eye*, uno sguardo deformante del reale.

dell'immagine cinematografica, vale a dire la doppia origine del cinema rappresentata da Lumière e Méliès.

Già nel 1967, ne *La Cinese*, Godard affida a Guillaume (Jean-Pierre Leaud) una nuova visione: Lumière non è l'inventore dello sguardo documentario, così come Méliès non è l'inventore del fantastico cinematografico. Lumière era contemporaneo di Proust e di fatto prosegue lo sguardo dei grandi pittori impressionisti come Renoir, Manet, Monet; Méliès è allora visionario, perché filmando il viaggio sulla Luna anticipa ciò che accadrà nel futuro (o che sta per accadere nel 1967, quando Godard filma *La cinese*).

Tutto il cinema lavora allora su stati di alterazione, ma ciò che per Russell è fondamentale (e come per lui anche per molti altri autori di un cinema della potenza allucinatoria), è la capacità che ha il cinema di lavorare l'eccesso della visione, appunto non solo l'alterazione della percezione, ma il suo rovesciamento allucinatorio.

Ancora una volta, la posizione e la potenza del corpo sono centrali in questo senso. La dimensione allucinatoria del cinema necessita, lo si è detto, di una deprivazione della potenza del corpo: è il corpo di James Stewart immobilizzato nella sedia a rotelle in *La finestra sul cortile* (1958) di Hitchcock ed è il corpo di Alex (Malcolm McDowell) in *Arancia Meccanica* (1971) di Kubrick costretto a rimanere immobile e ad occhi spalancati di fronte alle immagini di ultraviolenza che lo riempiranno fino a saturarlo. Questo significa allora che la possibilità di allucinazione del mondo che il cinema propone come sua potenza è legata alla limitazione quasi totale del corpo, alla sua immobilizzazione totalitaria?

Sembrano riecheggiare qui le parole di Badiou che nella ipertraduzione della *Repubblica* platonica trasforma il mito della caverna nel mito del Grande Cinema Cosmico, la cui caratteristica è appunto l'immobilità dei corpi degli spettatori:

Immaginate un'enorme sala cinematografica. Davanti, lo schermo, che arriva fino al soffitto, ma è talmente alto da perdersi nell'oscurità, blocca la visuale di qualunque altra cosa che non sia questo. La sala è piena. Gli spettatori sono, da quando esistono, imprigionati sulla loro poltroncina, con gli occhi fissi sullo schermo e la testa stretta dentro cuffie rigide che coprono le orecchie. Dietro a queste decine di migliaia di persone inchiodate alla poltrona, c'è ad altezza d'uomo, una grande passerella di legno, parallela allo schermo in tutta la sua lunghezza. Ancora dietro, enormi proiettori inondano lo schermo di una luce bianca quasi insopportabile⁸

Ma tale condizione del corpo (limitato, immobilizzato, ferito), in fondo sottoposto e sottomesso al flusso delle immagini è immagine della condizione spettatoriale fino ad un certo punto. Il corpo dello spettatore "imprigionato" sulla sua poltroncina, la testa "stretta dentro cuffie rigide" è in realtà la negazione dell'esperienza spettatoriale. Perché la macchina cinematografica possa liberare il suo potenziale flusso visionario, possa restituire un mondo alterato percettivamente, il corpo intero dello spettatore deve partecipare. L'esperienza spettatoriale è sì quella di una sospensione del rapporto abituale quotidiano del corpo con il mondo. Ma tale sospensione non ne limita le capacità. Come diceva Epstein, la fotogenia cinematografica implica un corpo che sente, con tutto se stesso.

Ecco allora emergere alla memoria altre immagini di spettatori cinematografici: John e Mary, la coppia middle class di *La Folla* (1928) di King Vidor. La tragedia della loro vita si è compiuta, ma è di fronte alla sala cinematografica che la loro esistenza si ricompone, e si ricompone collettivamente. Alla fine del film i due protagonisti vanno al cinema e assistono ad un film comico. Man mano che le gag aumentano i volti si distendono e sorrisi cominciano ad apparire sempre più spesso. I due ora ridono di gusto. A questo punto, in uno dei

⁸ A. BADIOU, *La Repubblica di Platone*, Ponte alle Grazie, Firenze 2014, p. 251.

movimenti di macchina vertiginosi e straordinari del film, Vidor stacca dai due sposi che ridono ad una inquadratura in *plongée* che mostra centinaia di corpi di spettatori che ridono a crepapelle agitandosi, creando come un flusso, un mare di corpi in tempesta. Ecco allora che il corpo diventa parte integrante di una percezione del mondo alterata e destabilizzata, ma al tempo stesso capace di mediare un nuovo rapporto tra soggetto e mondo⁹.



La limitazione del corpo è solo dunque parziale; essa deve permettere una nuova tensione, una dinamica in grado di far “sentire” le nuove immagini del mondo. Nel finale de *I dimenticati* (1941) di Preston Sturges, il regista John Sullivan, autore in crisi, alla ricerca di un cinema che sia veramente capace di raccontare il mondo degli ultimi, dei dimenticati, finisce ai lavori forzati, in compagnia proprio di quelle persone che il cinema non mostra. Una sera, i carcerati assistono ad uno spettacolo cinematografico, ad un programma di corti d’animazione della Walt Disney. Sullivan è con loro. Uno dopo l’altro, i volti dei detenuti cambiano, si aprono al sorriso e poi alla risata sguaiata. Sullivan ride insieme a loro. I loro corpi, in un montaggio frenetico, si agitano, partecipano allo spettacolo, alla gioia della visione. Ancora una volta la potenza del cinema di mostrarci un mondo altro, di permetterci un’altra percezione sta in un rapporto complesso e profondo tra sguardo, corpo e schermo, come ricordava Epstein.

Dunque una nuova (o trasversale) storia del cinema come luogo dell’allucinazione del mondo è possibile. Una storia in cui, oltre agli autori citati entrano, come in un’ideale sfilata, le immagini di *Blow Up* di Antonioni, de *La ricotta* di Pasolini, di *Blue* di Derek Jarman, la sequenza della sparatoria iniziale de *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah; la sequenza finale di *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick; tutto il cinema di David Cronenberg e di David Lynch, così come le immagini lisergiche e psicotrope del cinema di Leos Carax, di Bertrand Mandico, di Sono Sion o Takashi Miike. I nomi propri si moltiplicano, le immagini si affastellano; la storia del cinema allucinatorio diventa ogni momento più grande, complessa, fino quasi a raddoppiare la storia (o le storie) ufficiale. Ma probabilmente è proprio questo il senso del discorso fin qui svolto: quella del cinema come grande forma allucinatoria è non una controscoria, o una storia nascosta, ma coincide con la storia stessa del

⁹ Che è stata poi la grande forza del cinema nel Novecento, ricorda Francesco Casetti, quella di costruire nuove mediazioni, nuove negoziazioni tra il soggetto e un mondo in continuo e spesso tragico cambiamento; cfr. *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

cinema (ancora, con le storie stesse del cinema), perlomeno finché se ne riconoscerà la complessità, la capacità di essere lo sguardo del Novecento (e del Duemila), come specchio sì, ma magico e visionario.