DOPPIOZERO

Uscendo dal cinema

Roland Barthes

24 Maggio 2015

Il soggetto che parla qui deve riconoscere una cosa: gli piace uscire da una sala cinematografica. Ritrovandosi nella strada illuminata e quasi deserta (ci va sempre di sera e lungo la settimana) e dirigendosi mollemente verso qualche caffè, cammina in silenzio (non gli piace parlare subito dopo il film che ha appena visto), un po' intorpidito, goffo, infreddolito — insomma, assonnato: *ha sonno*, ecco che cosa pensa; nel suo corpo si è diffuso un senso di sopore, di dolcezza, di calma: languido come un gatto addormentato, si sente un po' disarticolato, o meglio (perché per un'organizzazione morale il riposo non può consistere che in questo) irresponsabile. In breve, è evidente, esce da uno stato di ipnosi. E dell'ipnosi (vecchia arma psicoanalitica che la psicoanalisi sembra ormai trattare con condiscendenza) ciò che percepisce è il più antico dei poteri: quello di guarire. Pensa allora alla musica: non ci sono forse delle musiche ipnotiche? Il castrato Farinelli, la cui *messa di voce* fu incredibile "sia per durata sia per emissione", lenì la malinconia morbosa di Filippo V di Spagna cantandogli la stessa romanza ogni sera per quattordici anni.

Dal cinema si esce spesso proprio così. Come vi si entra? Fatta eccezione per il caso, a dire il vero sempre più frequente, di una ricerca culturale ben precisa (film scelto, voluto, cercato, oggetto di una vera e propria vigilanza preliminare), si va al cinema approfittando di un momento di ozio, di disponibilità, di vacanza. Tutto si svolge come se, ancora prima di entrare nella sala, si sommassero le condizioni classiche dell'ipnosi: vuoto, ozio, disimpegno; non è davanti al film, o a causa del film che si sogna; inconsapevolmente, si sogna ancor prima di diventare spettatori. C'è una "situazione da cinema", e tale situazione è pre-ipnotica. Per citare una metonimia che risponde al vero, il nero della sala è prefigurato dalla "fantasticheria crepuscolare" (preliminare all'ipnosi secondo Breur-Freud) che precede il nero e conduce il soggetto, di strada in strada, di manifesto in manifesto, a inabissarsi infine in un cubo scuro, anonimo, indifferente, dove deve

prodursi quel festival di affetti che viene chiamato film.

Che cosa vuol dire il “nero” del cinema (non posso mai, parlando di cinema, impedirmi di pensare “sala”, più che “film”)? Il nero non è solo la sostanza stessa della fantasticheria (nel senso pre-ipnotico del termine); è anche il colore di un erotismo diffuso; grazie alla sua condensazione umana, alla sua assenza di mondanità (contraria all’“apparire” culturale di ogni sala di teatro), all’affossamento delle posizioni (quanti spettatori, al cinema, si lasciano scivolare nella loro poltrona come in un letto, con il cappotto o i piedi sul sedile anteriore), la sala cinematografica (di tipo comune) è un luogo di disponibilità, ed è la disponibilità (ancor più della *drague*), l’ozio dei corpi, a definire meglio l’erotismo moderno, non quello della pubblicità, o degli strip-tease, ma quello della grande città. È in questo nero urbano che si esercita la libertà del corpo; quel lavorio invisibile degli affetti possibili trae origine da quello che si può considerare un vero e proprio bozzolo cinematografico; lo spettatore di cinema potrebbe fare suo il motto del baco da seta: *Inclusum labor illustrat*; è perché sono rinchiuso che lavoro e risplendo di tutto il mio desiderio.

In questo nero del cinema (nero anonimo, popolato, numeroso: oh, la noia, la frustrazione delle proiezioni cosiddette private!), risiede il fascino stesso del film (qualunque esso sia). Ricordate l’esperienza opposta: alla televisione, che proietta anch’essa dei film, quel fascino ipnotico è del tutto assente; il nero è cancellato, l’anonimato rimosso; lo spazio è familiare, articolato (dai mobili, dagli oggetti ben noti), addomesticato: l’erotismo – diciamo meglio, per farne comprendere la levità, l’incompiutezza: l’*erotizzazione* – del luogo è precluso: dalla televisione, siamo *condannati* alla Famiglia, di cui essa è divenuta lo strumento domestico, come un tempo il focolare, con la sua grande pentola comune.



In questo cubo opaco, una luce: il film, lo schermo? Sì, certamente. Ma anche (ma soprattutto?), visibile e inosservato, quel cono danzante che perfora il nero, come

un raggio di laser. Tale raggio si converte, secondo la rotazione delle sue particelle, in figure cangianti; giriamo il volto verso la *moneta* di una vibrazione brillante, il cui getto imperioso rasenta la nostra testa, sfiora, di spalle, di sbieco, una capigliatura, un volto. Come nei vecchi esperimenti di ipnotismo, siamo affascinati, senza vederlo in faccia, da questo spazio brillante, immobile e danzante.

Tutto accade come se un lungo stelo di luce delineasse i contorni di una serratura, e tutti noi, attoniti, guardassimo attraverso il buco. Che cosa? Nulla, in quell'estasi, è originato dal suono, dalla musica, dalla parole? Di solito – nella produzione corrente – il protocollo sonoro non può produrre alcun ascolto affascinante; concepito per rafforzare la *verosimiglianza* dell'aneddoto, il suono è solo uno strumento supplementare di rappresentazione; lo si vuole integrare con docilità all'oggetto mimato, non lo si distanzia minimamente da tale oggetto; e dire che basterebbe pochissimo per distaccare quella pellicola sonora: un suono spostato o reso più forte, una voce che "macini" la sua grana, vicinissima, nel cavo delle nostre orecchie, e il fascino ricomincia; perché esso deriva sempre solo dall'artificio – o meglio ancora: dall'*artefatto* – come il raggio danzante del proiettore, che arriva, dall'alto o di fianco, a confondere la scena mimata dallo schermo, *senza tuttavia sfigurarne l'immagine* (la *gestalt*, il senso).



Questa è infatti la stretta spiaggia – almeno per il soggetto che qui sta parlando – in cui si gioca l'intontimento filmico, l'ipnosi cinematografica: bisogna che io sia nella storia (la verosimiglianza mi richiede), ma anche che io sia *altrove*: un immaginario leggermente distanziato, ecco, da feticista scrupoloso, consapevole, organizzato – insomma, difficile –, che cosa esigo dal film e dalla situazione in cui vado a cercarlo.

L'immagine filmica (compreso il suono) che cos'è? Un'*illusione*. Questa parola va intesa nel senso analitico. Sono chiuso con l'immagine come se fossi compreso nella famosa relazione duale che fonda l'Immaginario. L'immagine è lì, davanti a

me, per me: coalescente (significante e significato ben fusi insieme), analogica, globale, pregnante; è un'illusione perfetta: mi precipito su di essa come un animale sul pezzo di stoffa "somigliante" che gli tendo; e, beninteso, essa tiene vivo nel soggetto che io credo di essere l'equivoco legato all'Io e all'Immaginario. Nella sala cinematografica, per quanto io sia seduto lontano, incollo il naso, fino a schiacciarlo, allo specchio dello schermo, a quell'"altro" immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente (si dice che gli spettatori che scelgono di mettersi il più vicino possibile allo schermo sono i bambini e i cinefili); l'immagine mi cattura, mi rapisce: mi *incollo* alla rappresentazione; ed è questa colla a fondare la *naturalità* (la pseudo-natura) della scena filmata (colla preparata con tutti gli ingredienti della "tecnica"); il Reale, da parte sua, conosce solo distanze, il Simbolico maschere; solamente l'Immagine (l'Immaginario) è *vicina*, solamente l'immagine è "*vera*" (può produrre l'eco della verità). In fondo, l'immagine non ha forse, per statuto, tutti i caratteri dell'*ideologico*? Il soggetto storico, come lo spettatore di cinema che sto immaginando, aderisce (si *incolla*) anch'egli al discorso ideologico: ne prova la coalescenza, la sicurezza analogica, la pregnanza, la naturalezza, la "verità": è un'illusione (la *nostra* illusione, perché chi vi sfugge?); l'Ideologico sarebbe in fondo l'Immaginario di un periodo, il Cinema di una società; come il film che sa attirare gli spettatori, anch'essa ha i suoi fotogrammi: gli stereotipi con cui articola il suo discorso; lo stereotipo non è anch'esso un'immagine fissa, una citazione cui il nostro linguaggio aderisce? Non abbiamo nei confronti del luogo comune un rapporto duale: narcisistico e materno?

Come scrollarsi dallo specchio? Tentiamo una risposta che sarà un gioco di parole: "decollando" (nel senso aereonautico e relativo alla droga del termine). Certo, è sempre possibile concepire un'arte che rompa il cerchio duale, la fascinazione filmica, e liberi dalle pastoie, dall'ipnosi del verosimile (dell'analogico), ricorrendo allo sguardo (o all'ascolto) critico dello spettatore; non è quello che accade nell'effetto brechtiano di straniamento? A risvegliare dall'ipnosi (immaginaria e/o ideologica) possono contribuire molte cose: i procedimenti dell'arte epica, la cultura dello spettatore o la sua vigilanza ideologica; contrariamente all'isteria classica, l'immaginario scomparirà dal momento stesso in cui sarà osservato. Ma c'è un altro modo di andare al cinema (non più armati del discorso della contro-ideologia); lasciandosi affascinare due volte, dall'immagine e dai suoi contorni, come se avessi due corpi nello stesso tempo: un corpo narcisistico che guarda, perduto nello specchio vicino, e un corpo perverso, pronto a feticizzare non l'immagine, ma per l'appunto ciò che la

eccede: la grana del suono, la sala, il nero, la massa oscura degli altri corpi, i raggi della luce, l'entrata, l'uscita; in breve, per straniarmi, per "decollare", complico una "relazione" con una "situazione".

Ciò di cui mi servo per prendere le distanze dall'immagine, ecco, in fin dei conti, ciò che mi affascina: sono ipnotizzato da una distanza; e tale distanza non è critica (intellettuale); è, per così dire, una distanza amorosa: esisterebbe, anche al cinema (e considerando la parola nel suo profilo etimologico), un godimento possibile della *discrezione*?

Da Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, pp. 355-359.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

