

L'EMOZIONE AGITA

Roberto De Gaetano - rob.degaetano@gmail.com

Università della Calabria

Abstract

A partire dall'analisi del pensiero di Shakespeare, e in una prospettiva che può arrivare a comprendere anche molta produzione cinematografica italiana, il saggio intende esaminare il binomio azione/emozione, in relazione alla proporzione che i due termini possono assumere, l'uno in rapporto all'altro. Lo scetticismo moderno, di cui le opere shakespeariane sono sommo esempio (si veda, fra le altre, *Otello*), determina una sfiducia del soggetto nei confronti del mondo che ha davanti a sé, e una conseguente *impasse* dell'azione, il cui precipitare è indice della condizione di instabilità emotiva e di insicurezza in cui vive il soggetto stesso.

Anche la modernità cinematografica ha confermato, in molti casi, la centralità dello stesso rapporto illusione/scetticismo: nelle forme tragiche del melodramma o in quelle esperienze filmiche che hanno fatto della questione della spettatorialità il proprio fulcro.

Un film come *Viaggio in Italia* è il punto di avvio di una strada alternativa a quella fin qui tracciata che, a partire ancora dal binomio azione/emozione, oppone allo scetticismo nei confronti del mondo, come risposta alla rottura dell'illusione, una nuova, rinnovata fiducia.

Keywords:

azione, emozione, scetticismo, illusione, modernità, cinema

1.

“Le emozioni non sono sempre immediatamente soggette alla ragione, ma sono sempre immediatamente oggetto d'azione” (William James). Dirò alcune cose sul circuito dell'emozione e dell'azione, partendo dalla modalità specifica della sua istituzione da parte dell'immaginazione, letteraria e cinematografica. L'elaborazione immaginativa delle emozioni è una forma decisiva di costruzione del senso.

Ciò che trovo interessante è quando il circuito emozione/azione si fa molto stretto, di solito con pendenze tragiche, e avviene sintomo di uno stato del soggetto e del suo rapporto con il mondo.

Il mio discorso riguarderà, in una forma circoscritta, l'elaborazione immaginativa, narrativa di questo legame e i suoi aspetti di connessione con alcune forme generiche.

Non c'è azione che non sia mossa da uno stato affettivo, cioè da una forma di passività che espone il soggetto agente ad un *fuori* che lo colpisce. L'azione è sempre traccia di un'originaria esposizione ad un *fuori* che la origina (anche quando questo *fuori* è quanto di più interno ci possa essere). Ma il rapporto fra il polo assorbente (esposto al *fuori*) e quello attivo (che, da questo punto di vista, è sempre re-attivo) varia a seconda del carattere del primo, soprattutto se assume tratti di transitorietà o stabilità, ordinarierietà o straordinarietà, immediatezza o riflessività.

Ciò che distingue l'emozione, per esempio da uno stato d'animo, è il suo carattere transitorio e volubile. Uno stato d'animo è una sorta di emozione di fondo, che guida l'orientamento generale nel mondo.

Gli stati emotivi sono invece transitori, occasionali nella loro occorrenza, e dunque non stabili, ma per questo anche enigmatici nella loro ragion d'essere. Determinano un circuito dell'interno e dell'esterno molto stretto e spesso determinano una risposta attiva, senza intervallo temporale, senza scarto (diremmo impulsiva).

Ora, ci sono azioni che rispondono ad una progettualità di fondo, alla realizzazione di un obiettivo che implica una valutazione attenta dei mezzi propri per raggiungerlo; e altre che rispondono ad un sentimento profondo e continuo, per esempio le cure di un amore materno; e altre ancora che corrispondono ad uno stato d'animo duraturo anche se negativo, come le azioni di vendetta; ma ce ne sono altre che rispondono invece ad uno stato emotivo contingente e occasionale, che in un certo senso hanno un carattere improvviso e destrutturante rispetto all'immagine

che il soggetto riconsegna di se stesso e al ruolo che ricopre. La risposta attiva *improvvisa* ad uno stato emotivo *imprevisto* (derivato dall'emergere di qualcosa) sembra contrastare con quello che è il sentimento dominante del personaggio e dunque ha un tratto *rivelatore*. L'azione è contrassegnata da una precipitazione emotiva che contrasta (apparentemente) con il personaggio e la situazione; e dunque ne rivela la sua profonda struttura.

Le considerazioni che seguono sul circuito stretto emozione/azione riguarderanno alcuni aspetti della tradizione cinematografica italiana; ma prima di arrivarci vorrei brevemente farne emergere (in una prospettiva genealogica che permette un ricordo passato/presente sottratto all'idea di continuità storica e di linearità cronologica) alcuni elementi nella tradizione della modernità teatrale, e nel suo fondatore, cioè Shakespeare.

E' con il tragico moderno e dunque con Shakespeare che il personaggio, collocandosi in un orizzonte di responsabilità totale, e non limitata come nel caso del tragico classico (Edipo è colpevole a sua insaputa), si trova nella condizione di dover sopportare un peso eccessivo, che lo porta a perdersi (molto spesso) o a redimersi (talvolta); ed è in conseguenza di questo “peso” che il personaggio si trova attraversato da una instabilità totale e da una emotività incerta, sintomi che accompagnano un profondo scetticismo. “Essere o non essere” è il dubbio ontologico che assilla Amleto e che corrisponde alla morsa di una doppia responsabilità, quella verso l'apparizione perturbante del fantasma del padre e dei compiti che gli assegna, e quella verso le azioni (criminali) che compie (a partire dall'elusione del suo amore per Ofelia). L'instabilità emotiva, l'oscillazione, l'indecidibilità, il dubbio, caratterizzano Amleto come prototipo del personaggio moderno, la cui azione o si paralizza nel dubbio o precipita nella distruzione.

Elementi che troviamo anche in *Otello*, nei suoi dubbi, nella sua agitazione: «Mondo cane, credo che mia moglie sia fedele e credo che non lo sia, credo che tu sia onesto e credo che non lo sia, voglio delle prove». Ma perché *Otello* non crede alla sua amata Desdemona ed è pronto a dare ascolto al detestabile Iago e a smarrirsi dietro ad un fazzoletto? La sua oscillazione emotiva, che assume le forme di un dubbio epistemologico e conoscitivo («voglio delle prove»), è indicativa di una mancanza più profonda, quella di riconoscere l'altro e il mondo che gli sta di fronte nella loro autonomia; mancanza celata da un (presunto) deficit conoscitivo (“voglio prove”)¹. Questa incapacità di riconoscimento

¹ Su questo ha detto cose importanti Stanley Cavell.

del mondo è rivelata proprio da una emotività agita senza intervallo, o dove l'intervallo è occupato dalla pianificazione fredda e distruttiva di un'azione architettata da un manipolatore senza pathos (Iago o Lady Macbeth).

Quello che viene a rivelarsi – e su questo Cavell ha detto cose importanti – è uno stato profondo di crisi della soggettività moderna e dello scetticismo che l'attraversa, e che il teatro, incentrato sull'azione e dove la parola è azione, espone con chiarezza, perché è obbligato ad iscrivere la posizione scettica nella *praxis*. Il fondo scettico del rapporto fra personaggio e mondo diviene nel carico – spesso insopportabile – di responsabilità che investe un personaggio in posizione esposta come un sovrano un detonatore pericoloso. E così Amleto, Otello, Macbeth, Lear precipitano loro stessi e il mondo che li circonda in una distruzione irreversibile.

Lo scetticismo moderno (che ha nel dubbio cartesiano il suo momento teorico istitutivo) trova nell'instabilità emotiva del personaggio tragico uno dei suoi tratti più marcati e significativi: l'impasse o il precipitare dell'azione sottolineano un allontanamento del mondo dal soggetto (e viceversa), accompagnato in forma violenta. Piuttosto che riconoscere l'esistenza di un mondo al di fuori del soggetto, che riporterebbe quest'ultimo al necessario riconoscimento dei suoi limiti nell'esistenza di un altro autonomo, quest'ultimo vede solo abbandoni e tradimenti all'illimitatezza e assolutezza del suo sentimento. Sono i tratti di esistenza del mondo dell'altro, che per quanto occultati non possono non essere sentiti, che quando emergono indicano l'inquietudine incontrollabile che accompagna la presenza di un limite che il soggetto non vuole riconoscere e che lo rende disponibile ad accogliere ogni segno che possa confermarlo nel suo scetticismo (per esempio le parole di Iago per Otello).

Se questi personaggi precipitano in azioni distruttive a seguito della loro emotività instabile, che ribalta la loro illusoriamente sicura presenza nel mondo, è perché quella emozione, contingente, è rivelativa di una insicurezza di fondo del soggetto (nascosta dal suo ruolo sociale: re, principe, o capofamiglia), che riguarda proprio l'esistenza di un mondo esterno, autonomo e non controllabile. L'azione precipita in seguito ad un'alterazione emotiva del soggetto che fatica a riconoscere l'esistenza indipendente del mondo, e la legge dunque come tradimento da far pagare al mondo e a se stessi².

La malinconia del personaggio tragico moderno (di cui ci ha parlato anche Benjamin), il suo sentimento di abbandono nel mondo, occultato dal ruolo che occupa, emergono attraverso "traccoli emotivi" che dunque assumono un carattere "sintomatico". Ma come fuoriuscire da questo stato? Qual è la via di uscita da questo sentimento tragico del mondo? Da un'emozione agita solo in senso distruttivo? Lo stesso Shakespeare ci ha dato esempi importanti di questo, dove sulle macerie del sospetto e della distruzione si riesce ad edificare una rinascita (si abbandona il tragico puro e si entra nella commedia o nel romance). Per esempio, in *Racconto d'inverno*, se la prima parte ci racconta il non ri-

conoscimento da parte di Leonte della moglie Ermione e della sua fedeltà, perfino confermata dall'oracolo, smarrito nei sospetti perfino rispetto alla sua paternità, e perso nei bisbigli del bambino all'orecchio della madre ("I bisbigli non son forse nulla?"), la seconda parte è tutta incentrata sul riconoscimento commedico di tutti da parte di tutti, e sulla riconquista del tempo che viene "scongelato": la statua di Ermione nel finale prende vita, la morta rinasce ecc.

Troviamo in Shakespeare un conflitto molto forte tra scetticismo e fiducia, tra l'emozione indicativa del primo e quella che apre alla seconda. C'è in gioco una questione che appare in forma nuova, un circuito fra instabilità emotiva e azione precipitata, che riconsegna personaggi *in stato di agitazione*.

2.

Questa tradizione del moderno che vede l'allontanarsi precipitoso del mondo dal soggetto o di quest'ultimo dal mondo la ritroviamo anche nel nostro cinema, per esempio nel melodramma degli anni '50. In molti film di Matarazzo (interpretati da Nazzari), vediamo il personaggio maschile a capo di un solido e strutturato nucleo familiare che, a fronte della rivelazione di un dettaglio, quasi sempre equivoco e molto spesso legato al passato della moglie, che farebbe perdere a quest'ultima il suo ideale e illusorio carattere trasparente e la sua adesività all'uomo (pensiamo la centralità anche simbolica della questione dell'illibatezza), precipita in uno stato emotivo incontrollabile, che si converte in un'azione molto spesso irreparabile (omicidio, allontanamento della donna ecc.). La domanda è: come mai quest'uomo così sicuro di sé e dell'amore di chi gli sta intorno, di fronte ad un dettaglio, un indizio equivoco, non vuol sentire spiegazioni e invece di ascoltare chi gli sta di fronte tracolla in un moto di rabbia disastroso? Perché quel mondo che sembrava governare in maniera stabile frana, si dissolve? E perché la moglie non si fida del suo amato marito, tanto da non raccontargli di insignificanti trascorsi sentimentali che ritornano?

La risposta è semplice: quella stabilità era illusoria, frutto di una illusione che il soggetto si portava dentro sulla tenuta del mondo e sulla conoscenza dell'altro, a costo di non vederlo o di trasformarlo in uno specchio troppo adesivo. Come dire, il mondo, una volta che si intacca la superficie illusoria che lo protegge, si disarticola e si frantuma, proprio perché quell'illusione è allo stesso tempo resistente e fragile: resistente se non si intacca (preservata dalla cecità del soggetto) e profondamente fragile alle prime incrinature. Il soggetto è troppo insicuro e animato da uno scetticismo profondo, che lo porta a dubitare di tutto e di tutti, di chi gli sta vicino come di chi gli sta lontano.

Le emozioni che emergono nella sfera privata delle relazioni (ma che potrebbero riguardare anche quella pubblica), il loro emergere imprevedibile e irruento è il contrassegno di uno scetticismo profondo che l'illusione nascondeva e mascherava. Questo scetticismo, rotta la pellicola illusoria, si rivela e accompagna un'emozione incontrollabile, effetto dell'emergere del mondo come distinto e fuori dal controllo del soggetto, e che conduce quest'ultimo a compiere gesti impulsivi, nei quali l'emozione si tramuta – senza intervallo – direttamente in azione. Nelle forme tragiche e melodrammatiche, il precipitare dell'azione sotto l'effetto di una emozione incontrollabile assume spesso i modi di una irreversibilità degli effetti dell'azione stessa: morte reale (assegnata agli altri o a se stessi) o simbolica (allontanamento dal consesso civile: chiusura nei conventi, come accade in tanta tradizione melodrammatica).

Il punto è centrale, e riguarda il rapporto tra illusione e scetticismo: la prima diventa il fragile schermo del secondo, e quando si infrange può dare sbocco o al precipitare tragico e melodram-

² E questo lo vediamo anche nell'esempio più alto di tragico moderno (nel senso in cui stiamo dicendo) che troviamo al cinema, nell'*Ivan il Terribile* di Ejzenstejn, dove le oscillazioni emotive dello zar (avvicina e allontana da sé in un brevissimo lasso di tempo personaggi prima accolti come amici fedeli poi come nemici minacciosi) accompagnano il suo sentimento di amore non corrisposto (in un mondo privo di fiducia) e orientano le sue scelte, che hanno dunque un carattere ondivago (era l'obiezione che faceva Stalin a Ejzenstejn): «Sono nel giusto?» «Agisco bene?». E poi rivolgendosi al cugino nella famosa sequenza a colori del banchetto, Ivan presenta tutta la sua insicurezza emotiva: «Tu non sei vicino al mio cuore, cugino Vladimir. Tu non provi amore per me che sono solo al mondo, senza nessuno, né padre né madre, privato di ogni affetto». Dubbio, abbandono, solitudine, credito nei confronti del mondo, si trasformano in un atto vendicativo nei confronti della vita stessa, della nascita, dell'amore, assecondando morte e distruzione.

matico, o alle forme di distacco ironico nei confronti del mondo, che aprono alla *versione riflessiva dello scetticismo*, che trova nella centralità assunta dalla funzione spettatoriale il suo baricentro. Tutti i personaggi di spettatori per professione della modernità (fotografi, cineasti, giornalisti, da Antonioni a Wenders fino a Kiarostami) incarnano la versione riflessiva (e passiva) di una linea scettica (che trova nel tragico-melodrammatico la sua forma di azione precipitata).

Ma è interessante una cosa, come da questa forbice illusione/scetticismo che la modernità cinematografica ha incarnato pienamente, si possa fuoriuscire, e se c'è un cinema che ha indicato questa strada.

C'è poco più di mezza pagina che Deleuze dedica, nei suoi due libri sul cinema, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, ai rapporti tra l'illusione e la credenza: «Credere non a un altro mondo, ma al legame fra uomo e mondo, all'amore o alla vita, crederci come all'impossibile, all'impensabile, che tuttavia può essere solo pensato: "un po' di possibile sennò soffoco". Questa credenza fa dell'impensato la potenza propria del pensiero, per assurdo, in virtù dell'assurdo [...] Cristiani o atei, nella nostra universale schizofrenia abbiamo bisogno di ragioni per credere in questo mondo. E' un'intera conversione della credenza. Da Pascal a Nietzsche, era poi questa la grande svolta della filosofia: sostituire il modello del sapere con la credenza. Ma la credenza non sostituisce il sapere che quando si fa credenza in questo mondo così com'è»³. Ed ancora: «Abbiamo bisogno di un'etica o di una fede, e questo fa ridere gli idioti; non è un bisogno di credere a qualcos'altro, ma un bisogno di credere a questo mondo qui, di cui gli idioti fanno parte [...]. La domanda non è più se il cinema ci dia l'illusione del mondo, ma in che modo il cinema ci restituisce la credenza nel mondo»⁴.

Ebbene, ciò che ci dice Deleuze, e che costituisce un'importante chiave di accesso per una rilettura delle forme cinematografiche, è che il cinema classico era il cinema dell'illusione e del sapere, quello moderno è un cinema della credenza, laica o religiosa essa sia.

La vita prima di essere oggetto di sapere è oggetto di fiducia, di credenza, di partecipazione. Prima di conoscere il mondo e gli altri dobbiamo riconoscerli ed è questo riconoscimento che chiediamo, e talvolta pretendiamo. Il linguaggio lo usiamo, parliamo, e tutto questo si fonda sulla fiducia nella possibilità di comprendersi.

Ora, la fiducia nella vita e nel mondo è fiducia in primo luogo in un'affermazione della vita che non trascende l'affermazione stessa. Non nonostante tutto ciò che accade noi crediamo nel mondo, ma *proprio per tutto ciò che accade non possiamo non crederci*, pena la nostra autoesclusione o la scomparsa del mondo stesso. E questa credenza non ha alcun fondamento logico, non si appoggia a nessuna base di sapere, è una credenza "folle", occasionata da "incontri" non prevedibili. E il sintomo di quest'incontro, contrassegno della sua salienza, è nuovamente un circuito dell'emozione e dell'azione, che in questo caso non diventa più il rivelatore tragico di uno stato scettico, ma si ribalta esattamente nell'opposto, nella scintilla e nello scatto imprevedibili che reggono la conversione dallo scetticismo alla fiducia, senza alcuna spiegazione né argomentazione.

3.

Un esempio-chiave nella storia del cinema italiano, che ribalta dall'interno la forma melodrammatica di cui abbiamo par-

3 Deleuze, G. (1985). *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri, Milano 1989, pp.190-192.

4 *Ibidem*, pp. 193 e 203.

lato prima, è *Viaggio in Italia* (1954) di Rossellini. Qui abbiamo esattamente l'opposto rispetto al melodramma di Matarazzo, una coppia in crisi, sull'orlo della separazione, con il sostegno di argomenti che legittimano la separazione stessa, si imbatte in una processione religiosa per le vie di Napoli, la donna (Ingrid Bergman) viene trascinata dalla folla, chiede aiuto al marito, si ritrovano, si riabbracciano e si "risposano" promettendosi amore reciproco (una commedia del ri-matrimonio, direbbe Cavell).

Ora, il circuito dell'emozione e dell'azione qui è orientato da un incontro (la processione) che non rivela al soggetto qualcosa che non sapeva (il suo radicato scetticismo), ma a partire dalla frantumazione dell'illusione e quindi sulle macerie di una esistenza e di un rapporto (sola condizione affinché una credenza possa svilupparsi) riesce a trovare il momento per cui l'emozione di una fine si converte in quella di un nuovo inizio senza motivazione alcuna, ma proprio per far sì che da quel mondo, da quel rapporto in disgregazione, il soggetto possa rinascere.

E' un film straordinario perché mostra all'opera non solo il passaggio dall'illusione infranta (la coppia di coniugi non era una vera coppia, si ignoravano facendo vite separate come si dicono) alla credenza, ma il legame profondo che questo passaggio ha con il tempo. E forse tutto il circuito dell'emozione e dell'azione è legato al rapporto con il tempo e all'accoglimento del carattere temporale delle nostre vite. E' solo riconoscendo il carattere finito delle nostre esistenze che una credenza nel mondo è possibile. Prima del finale "riconciliativo", marito e moglie separati attraversano le strade di Napoli sottoposti ad immagini di morte e nascita, del passare del tempo e del suo rinnovamento (il Cimitero della Fontanelle e i ventri di donne gravide per lei, il racconto di morte che la prostituta fa a lui), fino a quando non vengono chiamati ad assistere a Pompei al ritrovamento dei corpi (un calco in gesso) di una coppia morta abbracciata in seguito, probabilmente, ad una eruzione vulcanica. L'emozione per ciò che vede (che non è nient'altro che un'immagine della caducità dell'esistenza umana) rapportata allo sfaldamento del suo matrimonio, procura a Katherine uno scoppio di pianto, che sembra confermare il marito nella decisione presa, cioè separarsi, e poi c'è il finale di cui abbiamo detto. Insomma, la forza di *Viaggio in Italia* (ma in genere del cinema di Rossellini) è far vedere al fondo della disintegrazione di un'illusione e del pericolo scettico che ne consegue la possibilità di emergere di una fiducia e di una credenza, in virtù di qualcosa che eccede le differenze di ragione; e di cui è testimonianza il circuito del pathos e del "sì" senza ragione, o dove l'unica ragione è proprio nell'affermazione di quel "sì".

Se volessimo riattraversare la storia delle forme cinematografiche secondo la distinzione scetticismo/credenza, nel momento della rottura dello specchio illusorio che dà consistenza e verosimiglianza al mondo (cinema classico hollywoodiano), ebbene vedremmo come questa distinzione trova espressione in forme generiche ben precise, da un lato la forma tragico-melodrammatica, dall'altro quella commedia (il commedico è il regime discorsivo capace di reinvestire in termini fiduciari il mondo).

Ma ciò che più conta è quando una tragedia è colta in tempo, prima della sua irrevocabile precipitazione, e dunque la commedia emerge come risoluzione felice ad un problema, perché mostra come la fiducia nell'esperienza e nel mondo non si iscrive nell'ordine dell'immediatezza, ma in quello mediato di un processo, che procede per "salti" "incontri" "precipitazioni", il cui contrassegno è proprio il circuito stretto tra l'emozione e la risposta attiva, orientata verso l'affermazione e la credenza.

Gli autori più interessanti della contemporaneità sono quelli che, rotto lo specchio dell'illusione, non permangono né nell'universo ludico che lavora con i resti e i frammenti di immaginario (Tarantino) o con una sensorialità espansa sostitutiva di ogni costruzione emozionale (3D), né percorrono fino in fondo la linea

scettica (culminata nell'esposizione totale alla visione e per la visione, secondo il modello "reality", che sancisce ogni rinuncia ad una forma partecipazione), ma si pongono implicitamente o esplicitamente la domanda su come ridare fiducia al mondo, su come rinascere dalle proprie ceneri: Eastwood, Dardenne, Malick (autori per cui il circuito dell'emozione e dell'azione è decisivo) al fondo non si occupano che di questo.

Vorrei veramente chiudere invece su un altro film italiano tutto calato in questo compito e in un'oscillazione costante fra illusione, scetticismo e credenza, in un'oscillazione emotiva nei rapporti tra i personaggi e tra questi e le diverse situazioni che attraversano: è *Bella Addormentata* di Bellocchio, dove personaggi e situazioni mostrano in forma articolata il rapporto (mai fino in fondo risolvibile) tra l'illusione di chi si trincerava nella semplificazione di una posizione innegoziabile (laicista o integralista), per poi incontrarsi per una notte d'amore (scoprendo come l'incontro è in primo luogo incontro di corpi, che rimandano al qui ed ora della vita; sono Riondino e la Rohrwacher), lo scetticismo di chi si vendica della vita condannandosi alla morte (Huppert), e la riconquista di una fiducia dopo che poco prima la vita era sul punto di volatilizzarsi (Maya Sansa e Pier Giorgio Bellocchio).

E qui l'immagine e la scrittura del film sono capaci di comporre, attraverso una partitura emozionale intensa, e di restituire tutti i passaggi e le fluttuazioni che tengono insieme, dividono e sovrappongono, in un'alternanza talvolta rapidissima (come il finale ci mostra), illusione, scetticismo e fiducia.

E dunque un cinema profondamente etico (ma non nel senso di morale o di prescrittivo) e in fondo politico, con il compito di tener viva l'unica domanda che merita, oggi come sempre, di essere posta e che l'arte non può non porsi: come ridare fiducia al mondo?⁵

⁵ Domanda spesso "assorbita" da quella imperante nella cronaca politica ed economica: come ridare fiducia ai mercati?