

In

Isabella Pezzini, Romana Rutelli, a cura,
Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei
media, Pisa, Ets, 2005.

Vedersi vedere

Francesco Casetti

C'è, in *Blow Up* di Michelangelo Antonioni (Italia/Gran Bretagna, 1966), una sequenza di grande tensione narrativa, anche se in essa non sembra succedere granché. Il protagonista del film, un fotografo, ha scattato delle foto in un parco, poi le ha sviluppate e le ha appese alle pareti del suo studio; ora si appresta ad esaminarle con curiosità ed attenzione. Vediamo il fotografo che si avvicina ad una delle foto appese, ne percorre la superficie scrutandola con una grande lente di ingrandimento, poi segna un dettaglio; il dettaglio ingrandito è appeso alla parete ed osservato dal fotografo; la macchina da presa passa con un leggero movimento da una foto all'altra prima di portarci, con uno stacco, al fotografo che ripercorre le varie immagini per vedere se tra esse c'è un collegamento; nella stanza dello sviluppo il fotografo lavora febbrilmente; poi appende alle pareti le nuove fotografie che ha stampato; ancora una volta la macchina da presa ripercorre le diverse immagini, e alla fine della panoramica che ha consentito di passare in continuità dall'una all'altra, riprende il fotografo intento ad esaminare il risultato del suo lavoro. Quest'inquadratura finale ha qualcosa di sorprendente: inizia con un movimento di macchina del tutto simile a quello eseguito dalla cinepresa poco prima, ma si conclude, anziché con uno stacco che porta a giustapporre le foto osservate al fotografo che le osserva, con il fotografo che esamina le foto a fianco delle foto stesse. Dunque non abbiamo più a che fare con una soggettiva, come in precedenza (e cioè con una struttura sintattica formata da un'inquadratura dedicata all'oggetto visto e da un'inquadratura dedicata al soggetto vedente); abbiamo a che fare con quella che le grammatiche tradizionali chiamano una semisoggettiva, e cioè un'inquadratura che sembra presentare un oggetto dal punto di vista di qualcuno (e la panoramica da una foto all'altra, riproposta anche questa volta, pare rimandare allo sguardo del fotografo che passa in rassegna le immagini), ma che però finisce con l'includere nello stesso piano anche chi avrebbe dovuto osservare questo oggetto dal davanti o dal fuori; con la conseguenza di aver fatto credere che l'oggetto fosse colto con gli occhi di un personaggio (soggettiva) mentre esso è colto da uno sguardo 'anonimo' (oggettiva). Questo scivolamento (lo sguardo inizialmente sembra appartenere a qualcuno, poi si rivela 'anonimo'; e parallelamente il personaggio dapprima è ritenuto vedere, poi si rivela a sua volta visto allo stesso

modo in cui sono visti gli oggetti del suo interesse) non è cosa da nulla; il fatto di racchiudere nella stessa inquadratura l'oggetto visto e il soggetto vedente, sottoposti allo stesso sguardo, anziché distinguerne i diversi ruoli, introduce un'esitazione cruciale. In definitiva, chi guarda veramente? E che cosa è veramente guardato?

Chi guarda? Che cosa è guardato? Antonioni usa ripetutamente la semisoggettiva nei suoi film, associandola sempre a dei momenti in cui la capacità di un personaggio di cogliere, percettivamente e cognitivamente, la situazione, sembra incrinarsi e come rompersi¹. Se abbiamo scelto un esempio tratto da *Blow Up* è perché il film che lo ospita costituisce una delle riflessioni più dense sul vedere che il cinema ci abbia offerto: ci racconta di un fotografo che non riesce più a decifrare la realtà, e di immagini che non riescono più a rifletterla. Tuttavia questa sequenza introduce una questione che non appartiene solo ad Antonioni, né che è propria di questo film, ma che ci rimanda ad uno degli snodi più densi della modernità otto-novecentesca.

Si tratta, detto assai sinteticamente, della progressiva crisi di quel «teatro della visione» che a partire dall'umanesimo aveva funzionato da modello per l'attività scopica. Questo 'teatro' era basato sulla presenza di un soggetto vedente e di un oggetto visto, l'uno di fronte all'altro: il primo che afferra e si impadronisce del secondo, rinchiudendolo per così dire nella propria occhiata; il secondo che si offre e si consegna al primo, palesando tutti i suoi aspetti; e in un fronteggiarsi che consente sia al percepiente che al percepito di avere un rapporto diretto e pieno. Vedere insomma è essere spettatori di una scena, che si dischiude ai nostri occhi, seduti in un comodo posto: c'è una perfetta spartizione di ruoli tra chi lancia l'occhiata e ciò su cui essa si deposita, ma anche una complementarietà delle posizioni, che consente ai due poli di saldarsi tra loro mantenendo intatta la loro differenza. Un simile modello, che come sottolinea Crary² ha il proprio emblema nella camera obscura quattrocentesca, con un soggetto percepiente il cui occhio è riproduzione in piccolo dell'occhio di Dio, e un mondo che non conosce segreti per chi lo guarda, entra in crisi a partire dalla metà dell'Ottocento. Questa crisi segue due vie.

Innanzitutto si fa strada la consapevolezza che le cose non si rendono visibili da sole: c'è qualcosa che consente di afferrarle, di trasformarle in realtà percepita; un dispositivo che permette la visione, ma che funziona anche inevitabilmente da filtro rispetto alla realtà. Abbiamo citato l'attenzione da parte dei fisiologi della prima metà dell'Ottocento nei confronti dei processi fisici e mentali che intervengono nella percezione: il corpo umano funziona da 'macchina' che rielabora i dati dell'osservazione per trasformarli in immagine di quanto è visto³ Ma,

¹ Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

² J. Crary, *Techniques of the Observer*, Mit Press, Cambridge-London 1996.

³ Crary, che ripercorre questi contributi, sottolinea la loro attenzione per fenomeni quali l'*afterimage*

su un versante diverso e più generale, potremmo anche citare la nozione di «ideologia» elaborata da Marx: tra un soggetto e la realtà si frappone l'insieme dei rapporti sociali e produttivi; questi determinano la «visione» che il primo ha della seconda. Dunque lo sguardo si «incarna» o si «situa»: in ogni caso esso non è più un tramite neutro tra due poli fissi; è piuttosto il frutto di un'elaborazione, e quindi il segno di un incontro tra due realtà che si condizionano reciprocamente.

La crisi del «teatro della visione» si fa ancora più evidente con l'idea, che emerge nel corso del Novecento, che ci sia una sorta di reversibilità tra soggetto e oggetto scopici: è impossibile tracciare una linea di divisione tra i due, fissarne i caratteri distintivi, definirne i reciproci ruoli; al contrario, nel vedere il vedente e il visto giocano come a rimpiazzino tra di loro, insieme si sfuggono e si incontrano, e incontrandosi arrivano a fondersi e forse a confondersi. Le dense pagine che Jean-Paul Sartre in *L'essere e il nulla* dedica allo sguardo possono ben essere prese a testimonianza di questa direzione di pensiero⁴: non le ripercorrerò nel dettaglio, ma solo in alcuni dei loro passaggi cruciali. Innanzitutto chi entra in un campo visivo assume indubbiamente lo statuto di oggetto:

Quella donna che vedo venire verso di me, quell'uomo che passa nella strada, quel mendicante che sento cantare dalla finestra, sono per me degli oggetti, non c'è dubbio⁵.

Basta però che questi oggetti si palesino come 'uomini', perché l'organizzazione del campo visivo cambi; essi hanno la capacità di far ruotare attorno a sé tutto quanto li circonda, ponendosi come veri e propri baricentri della scena, e dunque d'un tratto la realtà che ho davanti agli occhi mi si palesa in blocco (perché strutturata attorno a loro) e insieme in blocco mi sfugge (perché convergente verso loro). La conseguenza è che colui che mi è di fronte, è «un oggetto che mi ha derubato il mondo»⁶: non dunque qualcosa che io sto soltanto inquadrando, ma qualcosa che mi condiziona fin da subito a fondo, costituendo un'altra polarità. Ora immaginiamo che io sia a mia volta osservato: «Ecco, ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando»⁷. La situazione cambia ulteriormente: scoprendomi visto, io mi scopro a mia volta oggetto di uno sguardo altrui, ma anche oggetto un po' speciale, capace di strutturare per l'altro il mondo attorno a me, e insieme capace di sottrarglielo (e di sottrarmi a lui). Ora, in questo gioco di determinazioni incrociate, e di incrociate sottrazioni, emergono

o l'acomodamento percettivo: in questa linea, il modello della visione non è più la camera oscura ma l'apparecchio stereoscopico.

⁴ Cfr. J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1943 (tr. it. *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1965).

⁵ *Ibidem*, p. 321.

⁶ *Ibidem*, p. 324.

⁷ *Ibidem*, p. 330.

alcuni dati essenziali. Innanzitutto scopro la reversibilità tra me e l'altro, e cioè la possibilità da parte dell'altro, che io vedo guardarmi, d'essere soggetto oltre che oggetto del mio sguardo, e nello stesso tempo la possibilità da parte mia, che mi vedo guardato, d'essere oggetto oltre che soggetto di uno sguardo. In secondo luogo, la mia oggettivazione è anche oggettivazione del mio sguardo: negli occhi dell'altro, io non solo mi vedo visto, ma vedo anche il vedere (il suo, il mio, il vedere). Infine, scopro il mio radicamento, e cioè il mio essere nel mondo, in quello stesso mondo che prima osservavo, e che si organizza attorno all'altro quanto attorno a me, sia pur per fluire via in una sorta di 'emorragia interna'. In questo senso, il fatto di entrare nello sguardo altrui dà luogo ad un momento di autoriflessività (mi vedo visto, e insieme vedo il mio vedere)⁸; ma soprattutto dà luogo ad un'immersione nel mondo («Cogliermi come visto vuol dire cogliermi come visto nel mondo e a partire dal mondo»)⁹. Aggiungiamo che lo sguardo che mi colpisce non è necessariamente legato alla presenza di un occhio, e dunque di un uomo:

uno sguardo può essere anche dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una tenda¹⁰.

Si può essere osservati non solo da un altro, ma anche da un elemento naturale; qualunque oggetto può essere fonte di un'occhiata; chi mi guarda è il mondo, quel mondo che io guardo, che mi risucchia e che mi sfugge.

Ho ripercorso certo troppo in fretta le dense pagine sartriane: lo scenario che esse ci dischiudono è tuttavia abbastanza chiaro. Abbiamo un soggetto che cessa di farsi fonte esclusiva di uno sguardo, ma che si riconosce a soggetto nella misura in cui entra nello sguardo di un altro (è negli occhi di chi mi è di fronte che mi vedo vedere). Abbiamo un oggetto che cessa di consegnarsi docilmente alla vista di chi lo osserva, ma che reagisce a sua volta guardando. Abbiamo un mondo che si ristrutturava sotto il mio sguardo, e insieme fluisce via; un mondo soprattutto in cui mi scopro radicato. E infine abbiamo uno sguardo che si costituisce ad attività in sé (vedendomi visto, vedo anche il mio vedere) e che nello stesso tempo si separa dall'organo della vista, e può provenire da ogni cosa, da un ramo, da un passo, da un'imposta. La riflessione sartriana sarà ripresa e radicalizzata da Merleau Ponty e da Lacan¹¹: resta il fatto che essa disegna una defi-

⁸ «Così lo sguardo è prima di tutto un intermediario che mi rimanda da me a me stesso»: *Ibidem*, p. 328. Sul tema dell'autoriflessività, anche per quanto concerne il cinema, si veda la ripresa di Merleau Ponty da parte di Montani, in P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999, p. 63-67.

⁹ *Ibidem*, p. 333. Naturalmente anche nella versione per così dire negativa: «E ciò che io sono – e che per principio mi sfugge – lo sono in mezzo al mondo, in quanto il mondo mi sfugge»: p. 334.

¹⁰ *Ibidem*, Paris, p. 327.

¹¹ Cfr. M. Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969); J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Il Seminario, libro

nitiva rottura del modello teatrale: non c'è più uno spettatore che domina la scena, e la domina con il suo occhio; c'è invece una circolarità di sguardi che fa dello spettatore un elemento della scena e viceversa, in un gioco continuo di offerte e di sottrazioni; c'è una attività scopica riconoscibile in sé, al di là della sua eventuale fonte; e c'è infine uno sguardo che non si lega più a un occhio, ma che in qualche modo permea l'ambiente.

È a questo punto che possiamo ritornare all'esempio da cui eravamo partiti. Chi guarda? E che cosa è guardato? È chiaro che la struttura della semisoggettiva scardina a fondo il teatro della 'visione' tradizionale. Non abbiamo infatti più un soggetto e un oggetto che si fronteggiano, inquadrati rispettivamente l'uno nell'atto di guardare, l'altro dal punto di vista di chi lo osserva. Al contrario, abbiamo un soggetto e un oggetto inclusi nello stesso sguardo, che parrebbe provenire dal primo, ma che in realtà non gli appartiene, e che non colpisce solo il secondo, ma inquadra anche la sua supposta fonte; un soggetto e un oggetto entrambi in scena, parti di un mondo unico, che ruota attorno a loro e insieme li sommerge; un soggetto e un oggetto perfettamente appaiati, e quindi non più distinguibili sulla base del loro statuto, ma che continuano a proporsi come snodi nella circolazione delle occhiate, come moltiplicatori del vedere, anche se queste occhiate non spettano più solo a loro. L'oggettivazione del soggetto scopico, l'assenza di un occhio preciso, l'inclusività del mondo, la pervasività dello sguardo, sono nella semisoggettiva disegnati in modo assai netto. Tuttavia, a ben pensare, questo scardinamento del «teatro della visione» è praticato dal cinema non solo in procedimenti specifici come la semisoggettiva, ma in fondo nel meccanismo stesso del montaggio. Nel montaggio infatti (e penso in particolare alla sua forma classica, quella che si realizza nel *découpage*) l'azione viene scomposta e ripresentata da diversi punti di vista, che si succedono da inquadratura a inquadratura. La conseguenza è che abbiamo un'insieme di occhiate, lanciate da varie prospettive, che si rincorrono e si sovrappongono, inglobando per così dire le cose; ogni personaggio o ogni elemento della scena può essere fonte di queste occhiate, così come ne poteva o ne potrà essere l'oggetto; ciò che nell'inquadratura precedente era osservato, può diventare nell'inquadratura successiva occhio da cui vedere. Dunque nel *découpage* lo sguardo non si localizza in un punto preciso e stabile, ma moltiplicandosi invade l'ambiente e in qualche modo lo permea; contemporaneamente non si lega a un soggetto che lo possa padroneggiare, ma transita da soggetti a oggetti indifferentemente. Le cose possono essere guardate da ogni punto; nessuno le guarda in modo esclusivo; ed esse a loro volta possono guardare.

Certo, il *découpage* classico talvolta cerca di qualificare questa serie di occhiate, attribuendone qualcuna ad un personaggio in scena. Parrebbe allora

emergere nel film un soggetto vedente, che sottopone al suo sguardo gli oggetti della sua visione; ma una simile attribuzione (è il caso tipico della soggettiva) si rivela ben presto solo provvisoria; basta che intervengano delle inquadrature non attribuibili al punto di vista del personaggio, che la fonte dello sguardo si scolora; quel soggetto vedente si rivela allora oggetto di scena, pronto ad essere a sua volta osservato dalle cose che lo circondano. Ancora, il *découpage* classico tende a dare coerenza a questa serie di occhiate, scegliendo sistematicamente quelle che inquadrano l'oggetto dal punto di vista migliore, e cioè che realizzano il cosiddetto *vantage point*. Parrebbe allora emergere un soggetto vedente, che non si identifica in questo caso con un personaggio o l'altro, ma con la stessa macchina da presa, assunta quale occhio capace di ripercorrere e insieme di dominare il mondo; un soggetto trascendentale, come lo chiamano Baudry e Metz¹², che incarna la fonte del vedere in quanto tale; ma questo soggetto che 'sutura' la serie delle inquadrature attorno ad un presunto principio unificante, non elimina il fatto che in questa serie si annida la dispersione, persino la dissipazione del vedere; le occhiate appunto provengono dappertutto; non sono di nessuno; rimandano ad un vedere generalizzato.

Precisiamo meglio le cose. Il *découpage* classico cerca indubbiamente di restituire alcuni dei tratti del «teatro della visione». Lo fa attraverso l'uso di procedimenti come la soggettiva, che eleva un personaggio a soggetto vedente che fronteggia un oggetto visto; e lo fa attraverso una coerenza delle inquadrature, che in questo modo paiono rinviare ad un soggetto trascendentale che coincide con la logica stessa degli sguardi nel film. Il *découpage* fa questo nonostante il meccanismo del montaggio spinga verso una dissoluzione di quel 'teatro': dissoluzione che il cinema moderno, attraverso i falsi raccordi, i raccordi a apprensione ritardata, ecc., sottolinea piuttosto che contrastare¹³. Ebbene, questa resistenza del cinema classico, più che un elemento meramente ideologico¹⁴, mi pare un tratto estremamente significativo di ciò che il cinema fa spesso rispetto alle dinamiche novecentesche: le incarna, le esalta, ma anche cerca di mediarle. Il *découpage* classico offre una accorta formula di compromesso: liquida il «teatro della visione», ma contemporaneamente ne conserva alcune caratteristiche; confonde soggetto e oggetto scopici e sgancia lo sguardo dall'occhio, ma intanto salva le apparenze. Insomma, accende lo snodo che abbiamo cercato di riassumere, ma anche lo raffredda.

Aggiungo due osservazioni, entrambe assai brevi. Il cinema, sia quello classi-

¹² Cfr. J.L. Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», 23, 1975, pp. 56-72; e C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'éditions, Paris 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980).

¹³ Cfr. N. Burch, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990 (tr. it. *Il lucernario dell'infinito*, Pratiche, Parma 1994).

¹⁴ Cfr. J.L. Baudry, *cit.*

co che quello moderno, interviene su questo snodo anche attraverso alcuni dei suoi temi preferiti. Potrebbe essere utile a questo proposito ricordare nei film la ricorrenza, che spesso rasenta l'ossessione, di oggetti quali gli specchi, le finestre, gli occhiali: sullo schermo il mondo tende ad essere presentato come una superficie riflettente e come una specola. Se ciò avviene, almeno mi sembra, non è semplicemente per un gusto di autocitazione mascherata, ma per una specie di inconscia voglia di dire che lo sguardo non appartiene a qualcuno, ma è in qualche modo un gesto che circola in forma generalizzata; e in parallelo che esso non si attiva solo in presenza di un occhio, ma promana anche dalle cose¹⁵.

Seconda osservazione. Il cinema, sia classico che moderno, contribuisce alla dissoluzione del «teatro della visione» intervenendo anche su due categorie che possiamo legare ai concetti su cui abbiamo fin qui lavorato: le categorie di animato e inanimato. Al cinema, l'animato e l'inanimato cessano di fronteggiarsi e di distinguersi: entrano in circolo, fino quasi a confondersi. Non è un caso che sullo schermo le cose sembrino prender vita, agire, quasi esprimersi¹⁶: del resto, se il cinematografo Lumière suscita meraviglia, è soprattutto per la sua capacità di restituire lo stormire delle fronde o l'incresparsi del mare; insomma, per la sua capacità di mostrare l'animarsi della natura e dell'ambiente. E reversibilmente, non è un caso che al cinema gli esseri umani sembrano talvolta diventare cose: sullo schermo, ciò che soprattutto emerge è la loro fisicità, che ne fa alla fin fine dei semplici corpi in movimento; se si vuole, automi in azione. Edgar Morin, con un linguaggio immaginifico che ci riporta direttamente ai teorici degli anni '20 e '30 che per primi avevano segnalato la cosa, descrive assai bene questo mutuo scambio:

La grande corrente che trasporta ogni film suscita l'intercambiabilità degli uomini e delle cose, dei visi e degli oggetti. Senza sosta, il volto della terra si esprime in quello dell'aratore, e reciprocamente l'anima del contadino appare nella visione del grano agitato dal vento. Così il mare si esprime nel viso del marinaio e il viso del marinaio in quello dell'oceano. Poiché il volto, sullo schermo, diventa paesaggio e il paesaggio diventa volto, cioè anima¹⁷.

Morin si riferisce al Primo Piano: e il Primo Piano è certamente il luogo per eccellenza in cui l'animato e l'inanimato si rincorrono e si sovrappongono. Un oggetto in Primo Piano, mostrandosi in tutti i suoi più minuscoli particolari, non ci inganna certo sulla sua natura di oggetto; e tuttavia sembra spesso emanare una forza particolare, acquistare una capacità di intervento, assumere una propria vita; in una parola, diventare un personaggio-oggetto, secondo la vecchia

¹⁵ Per la presenza di superfici riflettenti e apparecchi ottici nell'immaginario moderno, si veda M. Milner-M. Milner, *La fantasmagorie*, PUF, Paris 1982 (tr. it. *La fantasmagoria*, Il Mulino, Bologna 1989), in particolare il capitolo su Hoffman.

¹⁶ «Gli oggetti si mettono a vivere, a recitare, a parlare, a agire»: E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris 1956 (tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982): cit., p. 80.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 83-84.

formula di Epstein¹⁸. Parallelamente il Primo Piano di un volto sembra restituirci in modo diretto i pensieri e i sentimenti che si agitano nella testa di un personaggio; in questo modo, esso arriva a testimoniare tutta la vitalità che sostiene quest'ultimo; e tuttavia riduce questi pensieri e questi sentimenti a un problema di fisionomia; con la conseguenza di fare del personaggio un semplice corpo; come è corpo un albero con la sua silhouette, o una montagna con il suo profilo. Insomma, il Primo Piano dà vita alle cose, e nello stesso tempo rende cose gli esseri viventi: ciascuno dei due poli, pur restando sul suo, deborda nel territorio dell'altro. La ragione di una tale ambivalenza sta probabilmente nel fatto che il Primo Piano, avvicinando gli oggetti e i volti allo spettatore, li esalta e insieme li svincola dal loro contesto: ciò consente loro di acquisire peso ma anche di liberarsi da ogni troppo rigida determinazione; che cosa essi sono nella realtà in qualche modo si perde. Resta tuttavia il fatto che ciò che è filmato in Primo Piano diventa nello stesso istante pura materia e puro spirito, entità inerte e dato psicologico. Appunto, l'animato e l'inanimato rompono i rispettivi confini, e si rendono reciprocamente disponibili.

Dunque il Primo Piano. Ed è su un Primo Piano, anzi, su un Primitissimo Piano, ospitato in un film che costituisce anch'esso una riflessione alta sul vedere, che concludiamo questa nostra esplorazione. La luce della sala si è spenta; un'immagine prende forma sullo schermo; si tratta del volto di una donna che occupa tutta la superficie del telone. La macchina da presa inquadra la bocca, si sposta leggermente sulla guancia, sale dolcemente verso l'occhio, entra nell'occhio; ed ecco una girandola di linee colorate, che ruotano in una sorta di movimento ipnotico, a formare una figura astratta in perpetuo movimento. Sovrapposte a queste immagini, delle parole che ci aiutano a identificare il film che ci apprestiamo a vedere: «*Vertigo*», e da ultimo «*A film by Alfred Hitchcock*», giusto sull'occhio ritornato in un gigantesco Primitissimo Piano. Un film comincia, *Vertigo* appunto: con un volto di donna trasformato in presenza muta, quasi pietrificata, che la macchina da presa esplora con una meticolosità da entomologo; con un occhio, in quel volto; e con un tuffo entro il corpo, attraverso quell'occhio, che ci fa scoprire il gioco pirotecnico di una spirale senza fine. Un film comincia, *Vertigo* appunto: e subito ci viene da chiederci «Che cosa vede quell'occhio?», «Di che sguardo è dotata quella donna?», «E da chi è a sua volta vista, talmente bene da poter entrare nella sua mente?». Insomma, che soggetto vedente essa è mai, se è soggetto, dato che appare sotto le sembianze di un oggetto? E che cosa mai guarda, se non forse il suo sguardo, che ormai forse non le appartiene più?

Un film comincia, *Vertigo*, appunto.

¹⁸ Cfr. J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, La Sirène, Paris 1921 e B. Balász, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris 1967. Tra gli studi più recenti sul primo piano ricordiamo J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1992, che offre un utile quadro riassuntivo, e P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris 1982.