



# IL CINEMA E LA CONFIGURAZIONE DELL'OGGETTO SGUARDO, SOGGETTIVITÀ E IMMAGINARIO

*Davide Persico*

**ABSTRACT.** This essay examines the ontological status of the cinematic object, arguing that film does not simply record things but actively constructs them through framing, montage, and spectatorial perception. Drawing on phenomenology, montage theory, and Antonio Costa's reflections on film objects, it proposes that the cinematic object exists as a visual and symbolic configuration shaped by the interplay of gaze and imagination. Through analyses of *Last Year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961) and *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), the article shows how objects function as epistemic and affective operators, destabilizing reality and revealing cinema as an art that produces, rather than reproduces, the visible world.

**PAROLE CHIAVE:** Cinema, Oggetti, Sguardo e soggettività, Resnais, Antonioni

**Q**uando si guarda un film, oltre a emozionarsi perché si segue una storia più o meno interessante, oltre a seguire ed appassionarsi ad uno o più personaggi che affrontano situazioni e risolvono problemi, si guardano anche gli oggetti iscritti all'interno di una dimensione spaziale ben precisa che difficilmente può essere resa in

maniera semplice e diretta nell'inquadratura. Il film e il cinema, in generale, configurano costantemente degli oggetti che si relazionano con la storia, anzi, ne costituiscono la parte fondamentale. Spesso la presenza o l'assenza di un oggetto determina l'intera narrazione, influenzando le scelte dei personaggi e riconfigurando lo spazio. L'oggetto diventa elemento riconoscibile e identificabile perché appartenente a un insieme più o meno ampio di relazioni e rimandi. Inoltre, un oggetto specifico

che determina la narrazione non si iscrive in un contesto neutro, isolato dagli altri. L'oggetto può esistere da solo, isolandosi dagli altri oggetti, ma può anche esistere nello stesso spazio, in un ambiente formale e narrativo contiguo, senza che necessariamente instauri relazioni anch'esse formali, simboliche e fisiche con gli altri oggetti che convivono nella medesima inquadratura. In questo senso come sostiene Jacques Aumont: «l'oggetto al cinema, l'oggetto filmico, è isolabile e identificabile solo in quanto oggetto di attenzione, oggetto di cure, oggetto di sguardo, oggetto di coscienza» (Aumont 2003: 183).

Ma quello che si vede al cinema, a livello ontologico, è davvero l'oggetto mostrato? O si tratta di una configurazione viva affidata alla messa in scena, alle trasformazioni del profilmico e alla semiosi della luce che ridefiniscono i contorni, le dimensioni, la fisicità dell'oggetto e il suo grado di differenza rispetto al mondo extradiegetico? Da questo punto di vista, lo spettatore non percepisce più l'oggetto ma la sua visibilità. D'altronde gli oggetti stessi del cinema vengono collocati in quella dimensione problematica, complessa e non sempre definibile appieno dello spazio che si chiama visibile.

Il visibile si pone in un orizzonte potenziale nella costruzione strutturale, mediatica ed estetica dell'oggetto all'interno dell'inquadratura, e lo fa mettendo in discussione il fatto stesso che l'oggetto sia davvero presente in tale dimensione, come atto di registrazione automatico. Gli aspetti ontologici che emergono attivano una riflessione ampia sui processi effettivi e possibili di funzionamento del dispositivo cinematografico, del suo statuto di riferimento che prende l'oggetto, lo trasforma e lo riconfigura a livello formale. Si tratta di capire a questo punto se l'oggetto in questione, o la sua visibilità, esistano in maniera autonoma o, al contrario, abbiano bisogno di qualcuno che ne attesti non tanto la presenza ma la loro esistenza. Qualcuno che ne decreti effettivamente lo statuto estetico, che lo collochi in un sistema di relazioni e di rimandi

in dinamiche tra diegetico ed extra-diegetico. In definitiva si tratta di comprendere se l'oggetto non sia altro che il prodotto dello sguardo e non la sua presenza nel film. È l'oggetto che crea il film o è lo sguardo di un personaggio (o di qualche altra istanza) che ne determina a livello ontologico l'esistenza non reale ma simbolica e immaginaria, in definitiva filmica?

L'idea che in qualche modo l'oggetto sia il prodotto di uno sguardo e quindi di una percezione si può intravedere in alcune opere di Merleau-Ponty<sup>2</sup>. Egli esplora come la percezione e l'esperienza viva influenzino il modo in cui comprendiamo e interpretiamo il mondo. Confuta l'idea che la percezione sia una semplice registrazione passiva della realtà, sottolineando piuttosto che il nostro sguardo attivo, il contesto e l'esperienza soggettiva giocano un ruolo cruciale nel formare l'oggetto che percepiamo. Questa concezione fenomenologica implica che gli oggetti non esistono in modo indipendente dalla nostra esperienza percettiva.

Ma nel cinema l'oggetto esiste o non esiste secondo due prospettive che si iscrivono in questa dimensione teorica, superandola in maniera radicale. Esso esiste nell'orizzonte diegetico in quanto c'è un soggetto che ne determina l'effettiva collocazione nello spazio, sia per un discorso relazionale (l'oggetto fa parte di un discorso, di un'enunciazione, di un'azione) sia per una questione di configurazione dello sguardo, spesso attraverso una soggettiva. Allo stesso tempo, però, l'oggetto esiste al di fuori di tale orizzonte perché ha a che fare proprio con la costruzione ontologica dell'oggetto stesso nello spazio percettivo dello spettatore. In entrambi i casi, sia nell'orizzonte del reale (largamente inteso) che in quello del finzionale, c'è sempre un soggetto che percepisce l'oggetto e ne determina la sua effettività ontologica, estetica, esistenziale all'interno di un mondo, o di un'immagine o più immagini dello stesso mondo, che in conflitto tra loro moltiplicano le immagini del mondo e con esso le immagini dell'oggetto, iscritto nel mondo.

1 Sul problema della visibilità si veda: Merleau-Ponty 1995 e Costa 2003.

2 Si veda: Merleau-Ponty 1965.

E se il soggetto che vede, percependo e cercando di attestare l'effettiva esistenza dell'oggetto, scopre che esso non esiste, viene meno o viene rimosso? Questo avviene soprattutto nel momento in cui l'oggetto è la proiezione fantasmatica di un soggetto che guarda.

Per rispondere ai quesiti fin qui emersi, è necessario ridefinire con maggiore precisione l'ontologia dell'oggetto cinematografico, individuando un orizzonte teorico saldo e coerente. L'oggetto è stato affrontato da prospettive differenti. Dalla semiotica (Barthes 1989), dalla sociologia (Sorlin 1979) e dall'antropologia (Appadurai 2021), con esiti eterogenei, aprendo dei possibili percorsi d'indagine. Un'altra direzione consiste nell'affidarsi agli studi storici sulla rappresentazione degli oggetti nel cinema (Farinotti 2002). Negli ultimi anni, inoltre, l'interesse per gli oggetti nei film studies è cresciuto sensibilmente. Essi sono passati dall'essere elementi semplicemente "nel film" a costituire qualcosa "del film" e del cinema in generale, come mostrano le ricerche sul concetto di *cinephemera* (Comand, Mariani 2019).

La prospettiva adottata in questo studio, tuttavia, mira a compiere un passo ulteriore. È una prospettiva esplicitamente filosofica che attiva una riflessione più profonda sulla natura stessa dell'oggetto al cinema. Essa si radica nelle intuizioni di Ejzenštejn e Baudrillard, per poi trovare una sistematizzazione ampia e rigorosa nelle posizioni più recenti di Costa. In questa cornice, l'oggetto cinematografico viene reinterpretato attraverso una vera e propria prospettiva ermeneutica radicale, che rifiuta ogni concezione realistica della rappresentazione e mette al centro il carattere interpretativo, simbolico e costruttivo del rapporto fra cinema e realtà. Non si tratta più di comprendere come il cinema riproduca o rappresenti il mondo, ma come lo interpreti, lo reinventi e, in un certo senso, lo produca.

L'oggetto è il prodotto di uno sguardo, un costruito artificiale, un prodotto immaginario; ma in che modo?

## 1. L'OGGETTO COME PERCEZIONE EMOZIONALE

Già S. M. Ejzenštejn in un saggio inizialmente scritto nel 1939<sup>3</sup> tentava di sviluppare una riflessione sulla costruzione del pathos ne *La corazzata Potemkin* (1925) che comprendesse l'oggetto, una lettura particolare che lo vedesse non tanto come orizzonte di riferimento, ma come una possibilità formale alquanto evidente. Il regista e teorico sovietico si addentra con una forte ambiguità, individuando l'oggetto come il corpo del film, l'essenza della composizione tecnica, mischiandolo a un sistema di altri oggetti visibili e invisibili, almeno a livello percettivo. La metafora che utilizza è legata al concetto di sezione aurea sviluppata da Leonardo, nella relazione tra la parte e il tutto, tra il particolare e il generale. Al di là degli esempi eterogenei che propone relativi, tra l'altro, a un passaggio di *Anna Karenina* di Tolstoj, quello che emerge, pur senza una definizione chiara, è che l'oggetto si iscrive in un orizzonte specifico dominato dalla composizione e dall'emozione. Non è naturale per sua natura ma è mediato dall'emozione di chi ne fa l'esperienza percettiva. Pertanto: «la composizione prende gli elementi strutturali del fenomeno rappresentato e con essi determina la legge della costruzione degli oggetti» (Ibid.: 4).

L'orizzonte fenomenico rimane emancipato a vantaggio di un orizzonte artificiale. In tal senso gli elementi strutturali non hanno a che fare solo con un orizzonte metodologico ben definito, con degli oggetti prettamente fisici, ma anche con oggetti ideali e sociali che si relazionano con lo spazio concreto e con il mondo fisico in maniera assoluta<sup>4</sup>. Per Ejzenštejn: «[...] la cinematografia si fonda sul gioco reciproco delle emozioni e dei sentimenti umani per costruire i suoi procedimenti strutturali e le configurazioni compositive più complicate» (Ejzenštejn: 4). Emerge un approccio nuovo, perché l'oggetto diventa il prodotto emozionale, delle sensazioni che determinano gli aspetti compositivi del cinema. L'esistenza dell'oggetto

<sup>3</sup> Ejzenštejn 1981.

<sup>4</sup> Sulla distinzione degli oggetti si consiglia: Ferraris 2009.

è il prodotto di una configurazione tecnica, di un'opzione di messa in scena che si apre a un ecosistema complesso di relazioni e che sfugge a una codificazione diretta, proprio a causa dell'eterogeneità degli elementi strutturali. E nel cinema di Ejzenštejn ciò è funzionale alla creazione del pathos, alla configurazione di una dimensione patetica affidata a oggetti che non possono essere liberamente sparsi in maniera causale, perché dietro c'è un rigoroso processo compositivo. È la messa in scena a configurare l'oggetto come costruzione artificiale integrata alla narrazione. In *Ottobre* (1927), ma anche nel già citato *Potemkin*, gli oggetti esistono nel loro potenziale grazie al montaggio che li iscrive in una dinamica alternata tra reale e simbolico, tra reale e immaginario, tra fenomenico ed eidetico<sup>5</sup>. In quest'ultimo caso l'oggetto è funzionale alla emersione del pensiero, dell'idea attraverso l'aspetto compositivo anche di una singola immagine, un'unica inquadratura in cui sono presenti elementi eterogenei ma che fanno parte dello stesso modello organizzativo. L'oggetto è il prodotto del montaggio ma anche dell'attuazione di un modello compositivo dell'immagine filmica.

## 2. IL SISTEMA DEGLI OGGETTI COME SISTEMA ECONOMICO

Chi affronta l'oggetto in sé inserendolo in una costruzione sistemica è Jean Baudrillard. L'oggetto in questa prospettiva non è elemento autosufficiente ma instaura una serie complessa di relazioni sociali con altri oggetti che hanno a che fare con i soggetti, definiti consumatori, attraverso relazioni di possesso. In questo caso l'oggetto non esiste perché c'è qualcuno che l'osserva ma esiste perché si relaziona e si connette con altri oggetti, uguali e diversi tra loro, in una sorta di perenne incontro/scontro. La dinamica tra eterogeneo e omogeneo viene meno, anche per dare

spazio a una dimensione che si potrebbe definire anticipatoria del concetto di rizoma tanto caro a Deleuze e Guattari<sup>6</sup>.

L'oggetto, dunque, esiste perché si trova, o è collocato, all'interno di un sistema comunicativo radicale attraverso elementi strutturali che a loro volta sono oggetti che fluttuano nella loro specifica funzione. Da questo punto di vista «ogni oggetto trasforma qualcosa» (Baudrillard 1972: 9) a cominciare da se stesso. Non si tratta unicamente di una trasformazione relazionale ma ha a che fare, anche in questo caso, con gli aspetti strutturali e con l'immagine che essi hanno e che riconfigurano a livello immaginario e simbolico. Ciò è iscritto all'interno di un sistema produttivo (il capitalismo) che ha fatto dell'oggetto la sua base materiale di costruzione della propria essenza. Come afferma Baudrillard: «il fatto di essere prodotti e consumati, posseduti e personalizzati determinano gli oggetti» (Ibid.: 7). Tale aspetto all'interno dell'orizzonte filmico si traduce in due opzioni specifiche. Da un lato è il cinema stesso a venire considerato come oggetto che viene prodotto, consumato, posseduto e in parte anche personalizzato in modi diversi, utilizzando talvolta anche oggetti che stanno dentro o fuori il filmico<sup>7</sup>. D'altronde anche lo stesso Metz sosteneva che «il cinema è una tecnica dell'immaginario [...] propria di un'epoca storica (quella del capitalismo) e di uno stadio della società, la civiltà industriale» (Metz 2022: 9), ponendo subito l'attenzione sull'aspetto produttivo ma anche di consumo dell'oggetto-cinema. Dall'altro lato, invece, il cinema iscrive nelle sue strutture formali e immaginarie gli oggetti, quelli che comunemente chiamiamo oggetti di scena, trasformandoli e riconfigurandoli nella loro funzione e funzionalità. E ciò si adatta ai differenti modi di fruizione dello spettacolo filmico da parte dello spettatore.

<sup>5</sup> Su questo aspetto si veda: Bertetto 2005.

<sup>6</sup> Il rizoma è un modello di pensiero e di organizzazione non gerarchico, senza centro né origine unica, fatto di connessioni multiple e variabili, dove ogni punto può collegarsi a qualsiasi altro. Per un'ampia riflessione su questo argomento si veda: Deleuze-Guattari 1980.

<sup>7</sup> Da questo punto di vista si guardi all'immane produzione di merchandising relativa alla riproduzione sia dei personaggi del film (action figures, funko pop, ecc.) che degli oggetti di scena come, ad esempio, le spade laser di *Star Wars* a grandezza naturale.

In questa prospettiva teorica l'oggetto non avrebbe senso se non si relazionasse con un soggetto antropomorfo che ne attesti il suo statuto di oggetto e la sua capacità trasformazionale. Da solo l'oggetto non può esistere e funzionare. Questo al cinema avviene attraverso lo sguardo, che non è solo quello dello spettatore ma è anche quello di un soggetto iscritto all'interno del diegetico. È in prima istanza lo sguardo della macchina da presa che, anche in questo caso, attua su se stessa una trasformazione da oggetto di ripresa a soggetto di sguardo artificiale che cerca di sostituirsi all'umano e determinare lo spazio, il mondo e gli oggetti che sono collocati al suo interno. L'oggetto non è mai autonomo ma sempre subordinato all'altro per poter esistere a livello filmico. Per questo la funzione degli oggetti è quella «di personificare le relazioni umane, di popolare lo spazio che dividono e di avere un'anima» (Baudrillard 1972: 20).

Ma la divisione dello spazio che opera l'oggetto-cinepresa, macchina meta-produttiva di oggetti, passa per la sua destrutturazione, decostruzione come ente unitario, per affermarsi come traccia e frammento e separare apparentemente il proprio mondo da quello dello spettatore. Lo sguardo diventa l'istanza simbolica di riappropriazione e tentativo di riunificazione di quella unità, che diventa al tempo stesso unità ricomposta e frammentata.

Gli oggetti nella loro evoluzione hanno instaurato un particolare rapporto con la funzionalità. Alcuni l'hanno completamente abbandonata (quella di arredamento per esempio), altri se ne sono liberati attraverso una ipertrofizzazione della forma, e che il cinema non ha fatto altro che intensificare attraverso i processi di trasformazione della luce che hanno riguardato gli oggetti stessi. Tale trasformazione è sempre in relazione al supporto dove è iscritta l'immagine «il suo carattere di simbolizzazione [...], e la sua differenza particolare dall'oggetto» (Bertetto 2007: 101). Per fare un solo esempio la scatola blu di *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) si libera della sua funzione diretta

di contenere un oggetto. Da oggetto che dovrebbe contenere un altro oggetto, diventa oggetto simbolico e figurale<sup>8</sup> che ha la funzione di contenere un mondo e di diventare soglia, varco di passaggio da un mondo a un altro, riuscendoci appieno. Ciò è possibile perché il cinema mette in discussione le regole fisico-matematiche che governano il mondo del reale; al di là degli aspetti interpretativi e soggettivi che avvengono durante la percezione. Questo avviene perché «l'oggetto non è più definito dalla sua funzione, è qualificato dal soggetto» (Baudrillard 1972: 112).

L'oggetto liberato ed emancipato ridefinisce se stesso in relazione alla forma e alla propria immagine, riscrivendole in funzione di un altro rapporto con il mondo e lo spazio, mediati sempre e comunque da un'istanza di sguardo. Come ricorda sempre Baudrillard: «gli oggetti hanno perduto la sostanza che li fondava, la forma che li bloccava, e attraverso cui l'uomo li annetteva alla propria immagine: ora è lo spazio che gioca liberamente tra di essi e che diventa funzione universale dei loro rapporti e "valori"» (Ibid.: 26).

Si tratta di una liberazione strutturale che al cinema si configura anche nella differenza tra la forma diegetica, che essi rimandano sullo schermo, e la forma extradiegetica percepita dallo spettatore. Al di là degli aspetti legati al realismo, a livello ontologico il cinema costruisce l'oggetto separandolo dal mondo reale per collocarlo in un sistema di rimandi, relazioni, trasformazioni e semiosi formali.

Se «l'uomo non è libero dagli oggetti, gli oggetti non sono liberi dall'uomo» (Ibid.: 61), e questo è determinato proprio dal fatto che l'oggetto ha bisogno di un soggetto antropomorfo che si connette all'oggetto, animandolo anche in termini immaginari, in modo che il primo, per forza di cose, ha bisogno del secondo, altrimenti non esiste. Al cinema l'oggetto non esiste senza un soggetto e senza il suo sguardo che ne determini l'esistenza, ne attesti le funzioni, e la propria visibilità. Di conseguenza al cinema, come nell'arte in generale, l'oggetto non esiste, e se esiste

8 Cfr. Lyotard 2007.

non viene mostrato per quello che è. Ciò che si vede al cinema non è l'oggetto ma è per l'appunto la sua visibilità. E la visibilità dell'oggetto viene solidificata nell'immagine. D'altronde un famoso quadro di Magritte si intitola proprio *Ceci n'est pas une pipe*, questa non è una pipa<sup>9</sup>. In questo caso il pittore surrealista indicava che quello che mostrava il quadro non era la pipa ma una sua immagine, si potrebbe dire una sua rappresentazione, sebbene questo termine presupporrebbe l'esistenza stessa della pipa che è stata presa a modello del dipinto. In questo caso si tratterebbe di un simulacro, cioè una copia differenziale che ha perso l'originale

In pittura, ma soprattutto al cinema, vi è un'ulteriore liberazione dell'oggetto dal mondo. Ciò è possibile grazie a un lavoro strutturale sulla forma, sui contorni, i vuoti e i pieni, sugli elementi plastici che definiscono l'oggetto nella sua immagine e nella costruzione dell'immaginario. In tal senso «la stilizzazione delle forme è ovunque relativa alla crescente autonomia del mondo funzionale e all'organizzazione ottimale della superficie» (Ibid.: 66), intesa con l'immagine immediata che viene data senza nessun tipo di mediazione ermeneutica<sup>10</sup>.

L'oggetto è qualcosa che si libera dal mondo reale per crearsi una nuova immagine che lo libera dalle strutture fisse e dalle funzioni, per diventare forma, immaginario, fantasma e attivare forme di desiderio radicale all'interno di un sistema di consumo che apparentemente si sostituisce all'uomo, senza negarlo però, ma mantenendo un particolare rapporto di interdipendenza e talvolta di subalternità.

Come Eijzenštejn rispolverava la sezione aurea per indicare la dinamica che interviene tra il tutto e la parte, anche Baudrillard insiste sul fatto che gli oggetti possano integrarsi con il tutto, per la precisione con un insieme, con la «possibilità di superare la sua "funzione" a vantaggio di una seconda funzione, di diventare elemento di gioco, di combinazione, di calcolo in un sistema universale di segni» (Ibid.: 81).

### 3. LO SGUARDO SULL'OGGETTO

In tempi più recenti Antonio Costa ha sviluppato una teoria degli oggetti al cinema davvero interessante. Si tratta di un'indagine sistematica che si sofferma sulla forma e la sostanza degli oggetti; sulla materia in generale. Tutte cose già viste in precedenza. È un lavoro imponente e metodico in cui l'oggetto viene mostrato, analizzato, contestualizzato in ogni suo aspetto, andando oltre l'ambito strutturale o prettamente produttivo. Si tratta di un excursus teorico e interpretativo e di una ricognizione concettuale ed esemplificativa di ampio respiro e articolata su diversi livelli.

Per Costa l'oggetto non è solo l'artefatto, l'elemento artificiale che si configura nell'alveo dello spazio cinematografico, nell'ambiente e che crea una relazione simbolica con il soggetto. L'oggetto è una rete estremamente ramificata di significati e di forme. Sono elementi che in parte appartengono al mondo, in parte derivano da elementi naturali che diventano oggetti cinematografici perché iscritti all'interno di un dispositivo specifico che fa in modo che possano essere visti. Proprio per questo gli oggetti possono avere una prospettiva più ampia e incidere profondamente sulla storia, sulle relazioni intersoggettive all'interno del film e sono suscettibili di profonde modificazioni. Il cinema esiste grazie all'oggetto che lo mostra e lo trasforma. E il cinema non può prescindere dall'oggetto, in quanto: «il mondo delle storie (l'universo diegetico) è «ammobiliato» tanto da artefatti (manufatti) quanto da elementi naturali: gli uni e gli altri entrano nella narrazione in base a una scelta» (Costa 2014: XV) fatta ovviamente dall'autore. Gli oggetti quindi si inseriscono in un progetto di messa in scena che ne determina la funzione e la resa sullo schermo, il carattere realistico e l'aspetto simbolico: l'impalcatura della narrazione ma anche delle immagini stesse.

L'oggetto nel film, le cose che campeggiano nell'immagine filmica, sullo schermo sono intense e creano un immaginario

<sup>9</sup> Il titolo completo è: *La trahison des images*, o *Ceci n'est pas une pipe*

<sup>10</sup> Con questa espressione si intende la possibilità che la percezione dell'oggetto passi per una fruizione non oggettiva ma sempre soggettiva perché affidata all'interpretazione.

estremamente più forte rispetto ad altri medium estetici, come ad esempio la pittura. Non a caso il titolo della sua opera allude a una sequenza delle *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, in cui avviene l'avvicinamento tra la mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock presente in *Strangers on a train* (1951); di cui quest'ultimo rimane nell'immaginario collettivo con molta più intensità rispetto al quadro post-impressionista. Da questo punto di vista «il cinema e tutto il sistema dei media rendono appunto riproducibili tali oggetti, li immettono in un circuito della comunicazione e ne amplificano la presenza nell'immaginario collettivo» (Ibid.: 96).

Quello che è interessante notare nell'opera di Costa, e che conferma il discorso teorico fatto finora, è che gli oggetti per quanto possano essere naturali, appartenenti al mondo reale largamente inteso, non riescono a riprodurre o a ridare i colori naturali sullo schermo (come cercava di fare Godard nel 1982 con *Passion*). Essi sono sempre il prodotto di una mediazione radicale con lo sguardo dello spettatore, e questo si traduce da un lato in un processo proiettivo/creativo e dall'altro in un processo ermeneutico.

Lo sguardo di un soggetto (ma anche della macchina da presa) determinano l'esistenza dell'oggetto stesso nel mondo diegetico. In questo senso «senza la presenza di un soggetto che ne garantisca l'esistenza «attenzione», o addirittura «intenzionale», l'oggetto in questa accezione non potrebbe nemmeno esistere» (Ibid.: 14). Ed è proprio grazie allo sguardo di un soggetto presente nel mondo diegetico, o in quello extradiegetico (lo spettatore), che l'oggetto può essere percepito ed esistere nella sua effettività. Inoltre, lo sguardo del soggetto su uno o più oggetti attiva un processo ermeneutico perché è sottoposto all'interpretazione, nel senso che ciò che si vede sullo schermo è il prodotto soggettivo di un'istanza che guarda e percepisce anche in maniera distorta (o distante) ciò che viene visto e che sembra essere così com'è, e non come appare, indipendentemente dalla sua visibilità. Gli sguardi non sono neutri in base alla soggettività di chi guarda, e lo sguardo può rimandare

a un'immagine distorta del reale, e di conseguenza dell'oggetto. Il cinema organizza tale processo come progetto di messa in scena che lavora costantemente sul visibile e che lo trasforma nelle forme della percezione e dell'interpretazione, nelle configurazioni del possibile e del potenziale, nelle dinamiche tra visibile e invisibile, tra presenza e assenza. Il cinema «oltre agli oggetti in quanto tali [...] mobilita, mette in movimento lo sguardo sugli oggetti. Introduce la variazione del punto di vista, rende variabile la scala della riproduzione degli oggetti» (Ibid.: 86).

Per supportare questo orizzonte teorico sono stati individuati due casi di studio che permettono una riflessione alquanto sistematica: *L'anno scorso a Marienbad* (Alain Resnais, 1961) e *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

L'analisi di questi due film non nasce da una scelta casuale, ma da una precisa esigenza metodologica di verifica delle ipotesi teoriche elaborate finora. Entrambi i film costituiscono due modalità radicali e divergenti di configurazione dell'oggetto filmico. In Resnais l'oggetto è memoria, rifrazione, fantasma; in Antonioni diventa merce, desiderio, residuo di una tensione tra individuo e società. La loro scelta risponde alla volontà di mostrare come le categorie discusse (da Merleau-Ponty a Ejzenštejn, passando per Baudrillard, fino alla teoria degli oggetti di Costa) possano applicarsi a forme filmiche in cui l'oggetto sfugge a ogni stabilità ontologica e si trasforma in dispositivo narrativo e percettivo.

I film in questione costituiscono due casi esemplari di grande rilevanza, in quanto mettono in crisi la relazione tra l'oggetto e la sua funzione, problematizzano il rapporto tra visibile e immaginario attraverso lo sguardo dei personaggi, e infine rendono l'oggetto un operatore concettuale che modifica lo spazio e il tempo della narrazione. Essi permettono così di verificare come l'oggetto filmico, lontano dall'essere semplice elemento scenico, si trasformi in figura epistemica capace di ridefinire l'intero dispositivo cinematografico.

#### 4. L'OGGETTO E LA MEMORIA: "L'ANNO SCORSO A MARIENBAD"

*L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais costituisce un caso di studio davvero interessante per il discorso fatto finora, ampliandolo e portandolo verso nuove prospettive interpretative. Qui la riflessione sugli oggetti assume forme particolari perché si relaziona all'aspetto percettivo dello spazio e del tempo. L'oggetto diventa elemento di mediazione nei rapporti di causa ed effetto ma anche nella configurazione dell'evento stesso all'interno del film. Si tratta di un testo filmico costruito ad enigma che interroga se stesso e lo spettatore sulla natura del tempo, della memoria e del desiderio attraverso un linguaggio visivo e narrativo complesso, carico di significati e una simbolizzazione del visibile alquanto radicale. Emerge una capacità di trattare l'oggetto che non sempre si avvicina a una concezione fisica ben determinata e visibilmente esplicita. L'oggetto si mostra per sviluppare non solo un'altra funzione immediata, come può essere un oggetto di arredamento o funzionale a un personaggio principale; ma come una configurazione cruciale della realtà temporale e spaziale, un elemento che interagisce in maniera profonda con il soggetto che lo osserva e talvolta lo produce a livello diegetico.

Lo spazio del film è così disseminato di oggetti che riempiono e ridefiniscono continuamente l'ambiente, in quanto mediati dallo sguardo dei protagonisti che non si limitano a registrare il luogo ma lo determinano attraverso la proiezione di tracce mnestiche, di eventi del passato che hanno perso il loro rapporto fenomenico, attestandosi come forme del visibile e immagini fantasmatiche radicali. Anche gli oggetti vengono iscritti in questa particolare dimensione che li sottrae all'orizzonte del reale.

La relazione che i protagonisti instaurano con gli oggetti si inserisce in una ridefinizione dell'ambiente come spazio radicale in cui gli oggetti perdono ogni funzione decorativa, ogni certezza ontologica. Il tutto è legato intrinsecamente all'attività fantasmatica dei personaggi e alla loro percezione del tempo. L'architettura del palazzo,

i mobili dell'hotel, le opere d'arte, le sculture nel giardino non sono semplici sfondi alla narrazione già di per sé complessa, ma espressioni di desiderio e memoria di grande intensità, in cui la memoria convive all'interno di una dimensione temporale mischiata su più livelli, tutti legati al passato. Deleuze ad esempio, riprendendo Bergson, individua proprio tre livelli, in cui «il passato coesiste con il presente che è stato; il passato si conserva in sé, come passato in generale (non cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva» (Deleuze 1986: 97).

In questo senso vi è una sorta di indiscernibilità tra reale e immaginario, fisico e mentale, percezione e ricordo. Nel film si hanno continue e ossessive esplorazioni dei medesimi spazi (le terrazze, i corridoi, le stanze) che enfatizzano una sensazione di estraneità, come se ogni elemento fosse intriso di significati ambivalenti che problematizzano la questione dell'evento stesso. Il palazzo stesso dove si svolge l'intera vicenda sembra essere attraversato da una perenne condizione di staticità, attivando una sorta di trappola temporale che avvolge i protagonisti e che li imprigiona in una dimensione complessa del tempo in cui il passato e il presente, il fenomenico e il fantasmatico, sono sospesi in una condizione di perenne amalgama, di confusione e di miscuglio dei piani

L'oggetto nel film di Resnais svolge una funzione di catalizzatore del desiderio che può rompere o modificare i livelli temporali di un film. Il desiderio dell'uomo nei confronti della donna (nella sceneggiatura sono A e X) è mediato dai luoghi e dagli oggetti che li circondano, in particolare gli specchi che vanno oltre la loro funzione di decorazione. Ad esempio «assieme a statue che sembrano sempre sul punto di animarsi e a personaggi che sembrano sempre sul punto di raggelarsi in pose stereotipe se non di pietrificarsi, gli specchi contribuiscono a creare quella situazione di indecidibilità che caratterizza [...] il film di Resnais» (Costa 2014: 213).

Gli oggetti si caricano di significati e ricordi, diventano contenitori di memoria, riflessi di sguardo in un particolare

gioco di specchi che ne ridisegna la forma e la struttura. Gli oggetti diventano varchi, soglie di apertura verso il possibile nella riconfigurazione del soggetto, della memoria e della percezione stessa dell'evento. Ogni soggetto configura la propria realtà del medesimo evento, affermando in maniera radicale il carattere soggettivo e produttivo dello sguardo.

La particolarità del lavoro di Resnais sta nell'azzeramento del tempo lineare nel racconto filmico. La ripetizione e la varietà delle inquadrature, sempre cariche di oggetti ambigui, producono una sensazione di déjà vu. La donna prevede e ripete esperienze, rendendo l'oggetto e lo sguardo parte cruciale di questo ciclo temporale. La dinamica tra sguardo e oggetto guida lo spettatore in un labirinto di interpretazioni. Di fatto la narrazione non si sviluppa quasi mai a livello cronologico, ma è costruita attraverso un "collage di memorie", desideri e visioni. La donna cerca di riconnettersi con un passato che sembra irraggiungibile, mentre l'uomo, dal canto suo, vive in un presente ricco di angoscia e attesa. Gli oggetti diventano testimoni silenziosi di una storia che non può essere completamente svelata, ma solo suggerita. Allusione esistenziale dell'impossibilità del soggetto novecentesco di agire nel mondo.

##### **5. L'OGGETTO OLTRE L'OGGETTO: "ZABRISKIE POINT"**

In *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni il ruolo dell'oggetto diventa elemento complesso all'interno di una dinamica tra sguardo e desiderio, acquisizione di uno spazio e sua negazione. Esso si fonda con il concetto di merce elaborato da Marx nella sua critica all'economia politica<sup>11</sup>. Allo stesso tempo però, la merce dall'elaborazione marxiana, approda a un discorso legato alla tecnica che fa Heidegger nella sua articolata riflessione sulla cosa<sup>12</sup>.

Da questo punto di vista gli aspetti relazionali con gli oggetti sono di molteplice natura, anche per gli investimenti simbolici

che emergono. Da un lato sono merci che acquistano valore e si immettono nell'orizzonte di riproduzione economica del processo di produzione capitalistico; dall'altro sono oggetti che riflettono il rapporto tra esseri umani, tra un soggetto consumatore e un soggetto sociale attraversato da desideri, da orizzonti di fascinazione, oggettivandoli in particolari forme dell'eros.

Emerge quasi nella maggior parte delle sequenze del film un particolare rapporto tra l'essere umano (l'essere) e la cosa, che diventa necessariamente un rapporto con la merce, con tutte le funzioni che implica e produce in termini economici, anche di alienazione dell'umano.

La sequenza finale è alquanto eloquente per tutti i discorsi teorici fatti finora e che confermano in maniera evidente la tesi di fondo di questo lavoro, cioè la costruzione dell'evento e dell'oggetto da parte dello sguardo, l'atto di creazione di un soggetto che guarda<sup>13</sup>. In questo caso lo sguardo è legato alla soggettiva del personaggio di Daria, che assume una valenza plurisignificante. La proiezione simbolica da parte della donna che guarda e immagina l'esplosione della casa del padre con gli oggetti che fluttuano in aria prima che anch'essi esplodano, assume significati notevoli all'interno di un più ampio processo di interpretazione. Da un lato costituisce il tentativo simbolico di uccidere il padre e gli oggetti che lo caratterizzano a livello sociale ed economico, e dall'altro la distruzione del rapporto con l'oggetto, interrompendo una sorta di dipendenza precedentemente instaurata.

La sequenza è interessante anche per ciò che costituisce il rapporto dell'oggetto con lo spazio, l'ambiente e viceversa<sup>14</sup>. Se da un lato la proiezione allucinatoria di Daria espelle gli oggetti nascosti nell'edificio e occultati alla visione, dall'altro diventa la riappropriazione dell'oggetto di un altro spazio che non è più quello originario. La costruzione della sequenza è interessante anche dal punto di vista compositivo. Si compone di tre segmenti,

<sup>11</sup> Cfr. Marx 1969.

<sup>12</sup> Cfr. Heidegger 1976.

<sup>13</sup> Cfr. Deleuze 2003.

<sup>14</sup> Su questi aspetti si veda: Furia 2023.

di cui gli ultimi due uguali e differenziali l'uno con l'altro. Il primo segmento è costituito dall'esplosione mostrata da tre angolazioni differenti rispetto alla collocazione della donna e al suo punto di vista<sup>15</sup>. Il secondo segmento mostra gli oggetti fuoriusciti dal palazzo che fluttuano in aria. Sono oggetti che nell'immediato non subiscono alcun effetto dall'esplosione, rimanendo intatti. Nell'ultimo segmento altri oggetti sembrano essere collocati in un piano differente rispetto a quello precedente, su di un asse orizzontale, e vengono presentati man mano che esplodono. Sono tre livelli che configgono tra di loro producendo elementi di forte ambiguità nella continuità della sequenza; anche dal punto di vista della coerenza interna. Innanzitutto, lo sguardo di Daria produce sia l'evento che gli oggetti, confermando la tesi di fondo fin qui adottata. È lei stessa, tramite il proprio sguardo, a creare gli oggetti; a costruire ontologicamente determinati oggetti e non altri. Sono oggetti che configgono rispetto a quelli visti finora. Per esempio, gli oggetti che si vedono nelle sequenze ambientate nel palazzo che successivamente esplose, sembrano non essere gli stessi che esplodono. La composizione dell'inquadratura da parte di Antonioni sembra non evidenziare la presenza di determinati oggetti, non conferendogli nessuna importanza, e rimanendo in secondo piano anche a livello concettuale. Per esempio, nelle parti precedenti il film mostra oggetti in maniera più intensa, confermando la presenza della macchina da presa, del suo sguardo, del suo punto di vista e della sua scelta relativa proprio a cosa inquadrare e perché. Proprio per questo la scelta di Daria di configurare determinati oggetti e non altri, attribuisce un valore simbolico al suo agire e confligge con le sequenze centrali del film, intente a mostrare gli spazi sterminati del deserto della Death Valley. La donna, dal canto suo, attribuisce un investimento psichico alla sequenza grazie a un'intensificazione dell'attività di sguardo che proietta gli

elementi fantasmatici nello spazio, ridefinendolo completamente. Anche l'azzurro del cielo viene riconfigurato nei suoi valori cromatici in relazione allo sguardo di lei<sup>16</sup>.

Da questo punto di vista, il film si distingue per la sua abilità nel configurare l'oggetto come elemento complesso all'interno di una dinamica tra sguardo e desiderio, acquisizione dello spazio e sua negazione. Antonioni costruisce una mediazione visiva che esplora le relazioni tra individuo e ambiente, svelando la tensione tra desiderio e realtà, tra dinamiche del vero e configurazioni del falso. Una figurazione del desiderio, ma anche un simbolo estraneo rispetto allo spazio, che si pone in una dimensione temporale diversa rispetto a quella in cui agisce Daria; un po' come nelle dinamiche di sguardo di *Marienbad*. Ed è uno spazio che prende consapevolezza dell'oggetto non soltanto per negarlo ma per emanciparsi totalmente da esso. L'inquadratura finale è proprio quella della donna che corre verso un orizzonte dominato da un grande sole che volge al tramonto, che ricorda il paesaggio desertico nella parte centrale del film, quando Daria incontra Mark e si immette in un altro spazio, un altro piano temporale in cui non esistono più vincoli, nessuna legge e soprattutto nessun oggetto artificiale che possa ancorarli alla civiltà. I soggetti sono iscritti in un orizzonte temporale dominato dal molteplice e dal potenziale in una moltiplicazione costante dei soggetti. Anche in questo caso l'evento si perde nella dimensione fenomenica per approdare al fantasmatico e lavorare sull'immaginario.

Le modalità con cui i personaggi si muovono attraverso lo spazio desertico riflettono un desiderio di libertà e una ricerca di significato in assenza di riferenti spaziali identificabili e riconoscibili; mentre il paesaggio desolato implica una sorta di negazione dell'identità e della connessione umana con l'altro. L'oggetto diventa quindi un'idea, una entità misteriosa e ambigua cui i personaggi aspirano, ma che rimane sempre al di fuori della loro portata. Essi

<sup>15</sup> L'ambiguità sta anche nella configurazione della soggettiva di Daria che rimane sospesa e incerta rispetto all'oggettiva della macchina da presa.

<sup>16</sup> Sulla questione del colore si consiglia: Venzi 2018.

configurano un orizzonte alternativo e trasgressivo dalle regole sociali e dalle leggi del visibile in funzione di un immaginario radicale che cerca di acquisire l'oggetto, pur rimuovendolo completamente.

Nella prima parte del film, gli oggetti del desiderio sono mostrati attraverso il contesto sociale, in particolare nelle sequenze ambientate nell'assemblea, durante le manifestazioni, evidenziando una forte tensione tra gli studenti, impegnati nelle proteste all'Università, e le forze dell'ordine. Anche in questa parte, il film lavora su una complicata dinamica tra sguardo e desiderio. L'omicidio del poliziotto è ambiguo perché, se forse era l'intento di Mark, ciò non è esplicitato dal testo, grazie a un montaggio che nega tutti gli elementi della vicenda, affidandosi a un fuori campo che scardina la stessa costruzione sequenziale. La pistola acquistata precedentemente e portata con sé, si rivela essere un oggetto che non svolge fino in fondo la sua funzione, ma ha che fare anche in questo caso con un investimento simbolico da parte del soggetto, apparentemente senza alcuna motivazione. Anche in questo caso l'oggetto diventa il prodotto di un desiderio, costruito artificiale prodotto dallo sguardo e successivamente rimosso.

#### **6. VERSO UN'ONTOLOGIA FILMICA DELL'OGGETTO**

Questa riflessione condotta sull'oggetto filmico attraversa orizzonti teorici e pratiche differenti che convergono verso un punto essenziale: al cinema l'oggetto non esiste mai come pura presenza, bensì come configurazione visiva, prodotto dello sguardo o configurazione dell'immaginario.

Le analisi di Eijzenštejn, Baudrillard e Costa hanno mostrato come l'oggetto filmico venga costantemente trasformato, ridefinito, liberato dalla sua semplice materialità per divenire nodo di tensioni simboliche, percettive e narrative.

Eijzenštejn rivela l'oggetto come costruzione emozionale e compositiva, parte di un dispositivo che genera pathos e idee. Baudrillard lo inserisce in un sistema economico e simbolico, in cui l'oggetto vive solo nella relazione, nel possesso, nello scambio di valore e nel suo essere segno.

Costa infine ne esamina la dimensione materiale e percettiva, mostrando come l'oggetto sia sempre un artefatto mediato (anche quando è il prodotto di un ambiente naturale), filtrato, reinterpretato dalla macchina da presa e dallo sguardo.

I casi di studio analizzati, *L'anno scorso a Marienbad* e *Zabriskie Point*, anticipano o sistematizzano, evocano o riflettono quel particolare orizzonte teorico, interpellando un soggetto ipotetico, uno spettatore che non si limita a guardare, ma si iscrive all'interno delle dinamiche testuali. Per Resnais l'oggetto diventa frammento temporale, catalizzatore di memoria, soglia tra reale e fantasmatico. Una presenza sospesa che interroga il senso stesso dell'evento. In Antonioni l'oggetto esplode letteralmente e simbolicamente sotto lo sguardo del soggetto, rivelando la sua natura di merce, di oggetto del desiderio e di proiezione mentale. In entrambi i casi l'oggetto non è ciò che è, ma ciò che lo sguardo fa in modo che esso sia, anche in base alle forme simboliche e immaginarie che esso assume.

L'oggetto nell'orizzonte filmico assume un ruolo decisivo dal punto di vista estetico, sollevando continue riflessioni. Mette in crisi qualsiasi logica realista, mostra la trasformazione del mondo in immagine, rivela il potere produttivo e proiettivo dello sguardo, apre il cinema stesso alla dimensione dell'immaginario come costruzione attiva di oggetti e di realtà possibili, trasgressive e alternative.

L'oggetto, lungi dall'essere un semplice elemento scenico, diventa così dispositivo teorico, chiave di accesso a una comprensione più profonda del cinema come arte del visibile e dell'invisibile, ma soprattutto del possibile. In definitiva, se l'oggetto è il prodotto di uno sguardo, allora il mondo filmico non è altro che il luogo in cui gli sguardi creano, trasformano e dissolvono gli oggetti: un universo in cui ciò che vediamo non è mai la cosa in sé, ma il suo fantasma, la sua immagine.

Lungo tutta questa riflessione sull'oggetto, il cinema ha dimostrato in passato, e dimostra ancora oggi, come l'oggetto non è mai qualcosa di presente nel suo statuto ontologico, non è mai il prodotto di una mera registrazione del reale. L'oggetto è

sempre il prodotto di uno sguardo, antropomorfo o tecnico, affidato a un soggetto umano o all'apparato di ripresa. Esso instaura un rapporto di forte ambiguità che travalica l'oggetto stesso, in quanto pretesto per mettere in discussione il mondo intero. Ma se l'oggetto è il prodotto di uno sguardo, che è sempre sguardo sul mondo e nel mondo, il mondo cos'è?

#### BIBLIOGRAFIA

- Appadurai A. (a cura di), 2021, *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*, Meltemi, Milano.
- Aumont J., 2003, *L'object cinématographiques et la chose filmique* [I], «Cinemas: Revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies», 14, 1, pp. 179-2003.
- Barthes R., 1989, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Baudrillard J., 1972, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.
- Bertetto P., 2005, *L'immagine eidetica*, «La valle dell'eden», 7, 14, pp. 16-35.
- Bertetto P., 2007, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.
- Bodei R., 2011, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- Comand M.P., Mariani A. (a cura di), 2019, *Ephemera*, Marsilio, Venezia.
- Costa A., 2003, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- Costa A., 2014, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino.
- Deleuze G., Guattari F., 1980, *Mille piani*, Castelvecchi, Roma.
- Deleuze G., 1986, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano.
- Deleuze G., 2003, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli.
- Deni M., 2002, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Franco Angeli, Milano.
- Ejzenštejn S.M., 1981, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia.
- Farinotti L., 2002, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, pp. 262-271.
- Ferraris M., 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Furia P., 2023, *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Meltemi, Roma.
- Giancotti M., Marfè L., Violi P. (a cura di), 2023, *La memoria degli oggetti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Heidegger M., 1976, *La questione della tecnica*, in Id, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano: 3-27.
- Lyotard J.F., 2007, *Discorso, Figura*, Mimesis, Milano-Udine.
- Marx K., 1969, *Per la critica dell'economia politica*, Editori riuniti, Roma.
- Merleau-Ponty M., 1965, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.
- Merleau-Ponty M., 2003, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.
- Metz C., 2022, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, PGreco, Milano.
- Sartre J.P., 2014, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano.
- Sorlin P., 1979, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano.
- Venzi L., 2018, *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema*, Pellegrini, Cosenza.
- Cosa, Numero speciale di «Fata Morgana», 28, 2016;