

Paolo Bertetto

**Microfilosofia del cinema**

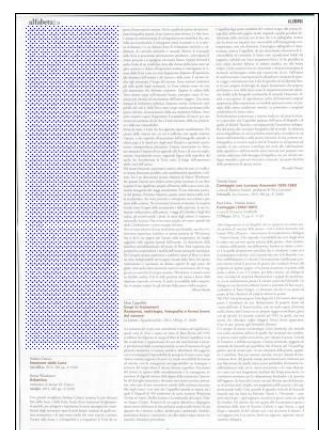
Marsilio, 2014, 310 pp., € 25,00

Nella magari limitata biblioteca di un appassionato di cinema (di un cultore della materia, direbbero gli accademici) trova sicuramente spazio un certo numero di libri, prevalentemente degli ultimi dieci anni, dedicati al rapporto tra cinema e filosofia. Alla quantità, però, non corrisponde che in modo modesto la qualità; infatti accanto a spinte interessanti troviamo anche, e forse in modo prevalente, rischi o esiti almeno discutibili. È bene allora chiedersi perché. La prima e quasi scontata osservazione riguarda il bisogno della duplice competenza per occuparsi dell'argomento; e qui sta il primo pregio del libro di Paolo Bertetto, uomo di cinema che si muove con strumenti adatti e acuminati anche nell'altro settore. Ed è proprio la duplice competenza che permette in primo luogo di sottolineare il dare e l'avere tra pensiero e linguaggio per immagini. Occorre insomma chiedersi quanto arriva al cinema

dalla filosofia, ma anche quanto il cinema porta alla filosofia. Questo percorso a doppio senso vale, o dovrebbe valere, anche tra forme espressive come il cinema e la pittura, o il cinema e la letteratura, o per altre discipline, come la semiologia o la narratologia. Tale movimento però non è molto diffuso nella pratica critica.

Proprio questo moto pendolare evidenzia l'equivoco di fondo dello scambio con la filosofia, quello che potremmo definire un *effetto protesì*. Si è propensi a esaminare i film, soprattutto quelli con spessore di significato evidente, come derivazione di un pensiero che si è sviluppato altrove – nel terreno, appunto, della filosofia. Il piano inclinato che si presenta è quello del cinema come parafrasi o illustrazione – riconoscendogli magari il vantaggio dell'allargamento quantitativo degli interlocutori. Siamo, verrebbe da dire provocatoriamente, al dibattito-dopo-film su cui ironizzava Nanni Moretti. Non si riconosce insomma al cinema la capacità di *produrre* pensiero con mezzi diversi dalla parola. «L'immagine pensa», ha scritto Jacques Aumont partendo dalla considerazione che «l'immagine non rinvia direttamente, e soprattutto non rinvia esclusivamente, a ciò di cui è immagine». Ed è proprio l'analisi della proposta autonoma di pensiero possibile al cinema uno degli assi portanti del libro di Bertetto.

Le cose allora si complicano perché questa autonomia può problematizzare i concetti, può andare a fondo a teorizzazioni (penso alla temporalità della forma narrativa esposta da Paul Ricoeur), può addirittura anticipare modalità del pensiero. Per esempio Bertetto analizza come il Buñuel di *Un chien andalou* e dell'*Age d'or* rinvii apertamente a Freud e per altro verso anticipi gli sviluppi di Lacan circa le tensioni del soggetto e della sua capacità desiderante. In altri casi si può parlare di un *portare a teoria*: la spettacolarizzazione come orizzonte epocale del Novecento, il visibile come



apparenza messo in scena da Fellini, sembra trovare una riconfigurazione concettuale nel Debord della *Società dello spettacolo*.

Tra cinema e forme del pensiero si tendono allora trame strette. A conferma di quanto ha scritto Deleuze, «l'essenza del cinema, che non è la generalità dei film, ha come obiettivo più elevato il pensiero, nient'altro che il pensiero e il suo funzionamento». E viene spontaneo ricordare la nota affermazione di Merleau-Ponty secondo la quale il cinema aiuta a capire i meccanismi del pensiero: «la filosofia contemporanea non consiste nel concatenarsi dei concetti, bensì nel descrivere la fusione della coscienza con il mondo, il suo impegnarsi in un corpo, la sua coesistenza con gli altri, e tale argomento è cinematografico per eccellenza». Siamo vicini all'Ejzenštejn che mostra come il «lavoro» del cinema assomigli al «lavoro» del pensiero. Sono citazioni che fanno decisamente uscire il linguaggio dei film dalla supposta posizione ancillare di cui si parlava sopra.

Sul versante, ancora, della pratica autoriale vale la pena di ricordare lo sforzo di Jean-Luc Godard di dar luogo a un film-saggio, oltre i vincoli della narrazione: in un'intervista a proposito di *Vivre sa vie* ha detto che voleva filmare «un pensiero in movimento». E torna allora opportuna la sottolineatura di Bertetto (a proposito di Deleuze ma non solo) per cui «il cinema è il corrispettivo sensibile del movimento della filosofia». In questa *sensibilità* sta la novità del processo mentale dello spettatore cinematografico: all'intersezione tra carattere emozionale e dimensione intellettuale. Come non ricordare l'idea di *choc* teorizzata da Benjamin?

Ma, non dimentichiamo, c'è anche un altro piano: quello ermeneutico. Decifrare il retroterra di un autore è sempre operazione necessaria; se, come vuole Ricœur, un testo è un insieme di *istruzioni* fornite al lettore (o allo spettatore, viene da dire), la filosofia può diventare un'articolazione essenziale, diretta o indiretta, del processo interpretativo: Dreyer o Antonioni o Ozu, per citare esempi su versanti assai diversi. Ma Bertetto va oltre, cercando altre interferenze non esplicite. Non è azzardato allora trovare assonanze o connivenze tra i modi di *formazione* godardiani e la decostruzione di Derrida; o tra la struttura del viaggio nelle opere di Wenders (ricerca fluttuante e dispersa di identità) e il concetto di «linee di fuga» di Deleuze e Guattari; o tra il cinema americano recente e l'indicazione benjaminiana della fantasmagoria (in quel cinema il mondo e la storia «esistono per diventare immaginario, schermo, cinema»). Siamo sul piano dei significati, ma anche oltre: su quello della costruzione di un'opera. Il rapporto tra cinema e filosofia è più complesso di quanto non pensino molti filosofi.

Giorgio Tinazzi