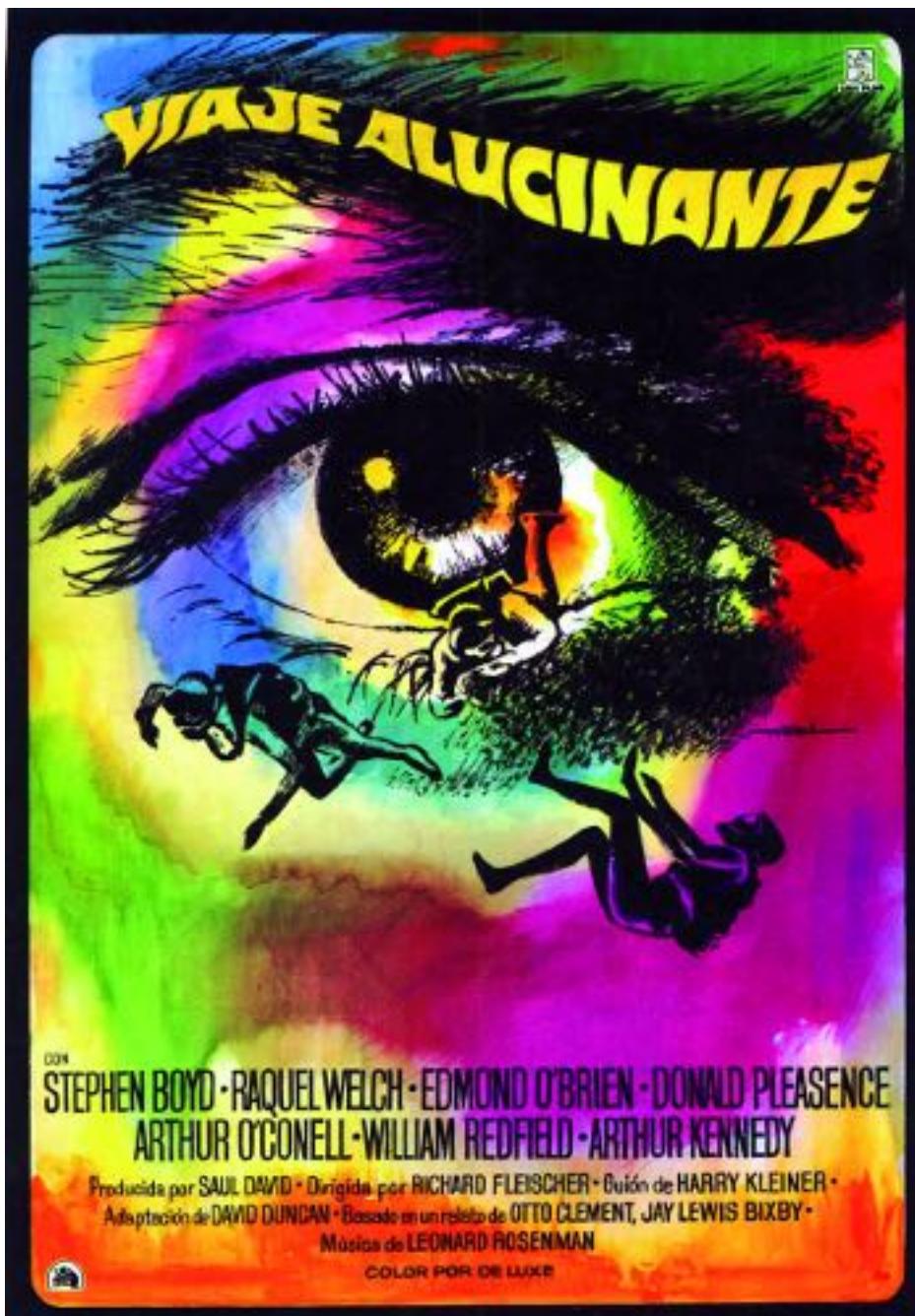


Quando il cinema è filosofia

UMBERTO CURI 17 OTTOBRE 2012

Lo sforzo per far emergere dalle opere cinematografiche il “pensiero” che esse custodiscono si è ormai affrancato da ogni necessità di giustificazione.



I cineasti, affermava Gilles Deleuze, «sono paragonabili a pensatori, più che ad artisti. Essi pensano, infatti, con immagini-movimento e con immagini-tempo, invece che con concetti». Deleuze, una delle figure più originali e importanti della filosofia francese del secondo dopoguerra, sottolineava così che il cinema non è soltanto una forma di arte (l'ottava Musa, come tante volte si è affermato), e meno ancora solamente una forma di intrattenimento. Esso è piuttosto un modo per esprimere un “pensiero”, anche se mediante una forma diversa da quella nella quale tradizionalmente si articola il discorso filosofico. Di conseguenza, cinema e filosofia non rappresentano attività distinte, né ancor meno opposte l'una all'altra, visto che entrambe sono manifestazioni dell'attività del pensare, l'una mediante le immagini, l'altra attraverso i concetti. In un'intervista pubblicata nella raccolta intitolata *Pourparler* 1972-1990, lo stesso Deleuze affermava che «il cinema è anzitutto immagine-movimento[...]. Poi, quando il cinema fa la sua

rivoluzione kantiana, quando cioè cessa di subordinare il tempo al movimento..., allora l'immagine cinematografica diviene un'immagine-tempo, un'autotemporalizzazione dell'immagine». In questo modo, l'autore francese riprendeva quanto era già stato espresso in un importante passaggio del “dittico” sul cinema, allorché egli aveva sostenuto che, in opere cinematografiche come quelle realizzate a partire dal secondo dopoguerra, «vediamo anzitutto il tempo, delle falde di tempo, un'immagine-tempo diretta. Il che non vuol dire che il movimento sia cessato, ma il rapporto tra il movimento e il tempo si è rovesciato. Il tempo non è più il risultato della composizione delle immagini-movimento (montaggio), è viceversa il movimento che consegue dal tempo».

Due idee del tempo

Dal punto di vista filosofico, l'idea che il tempo possa essere assunto non come un dato rigido e obiettivo, ma come una variabile dipendente da operazioni che su di esso si possono compiere, non è certamente nuova. Già nel pensiero arcaico, ci troviamo in presenza di due distinte, e per certi aspetti contrapposte, concezioni della temporalità. Da un lato, *chronos*, la cui caratteristica fondamentale secondo Anassimandro sarebbe la *taxis*, la capacità ordinatrice, l'imposizione di un ordine, al quale nessuna cosa in divenire può sottrarsi. Un tempo lineare e irreversibile, scandito inesorabilmente dalla trasformazione del futuro in passato, attraverso un presente che costantemente transita dall'una all'altra dimensione, senza mai poter essere immobilizzato nella fissità dell'istante. Dall'altra parte, il “sempre-essente” (*aei-on*) *aión*, il «bambino che gioca disponendo le pedine sulla scacchiera», come afferma Eraclito, la durata indifferente al mutamento, l'eterna permanenza nel sempre uguale, la virtuale percorribilità in ogni direzione, senza alcun andamento prestabilito. Il tempo come incessante divenire versus il tempo come durata. La “freccia del tempo” (dal futuro al passato attraverso il presente) versus la mancanza di una direzionalità univoca, e dunque la possibilità di ripercorrere più volte a ritroso lo stesso percorso. Pur essendo indiscutibilmente l'autore che più e meglio di ogni altro ha analizzato la qualità filosofica dell'opera filmica, Deleuze non è stato né il solo né il primo filosofo a richiamare l'attenzione sull'importanza del cinema. Già nei primi anni del Novecento, Henri Bergson individuava nel cinema una conferma della propria concezione del tempo come «durata reale», vale a dire come un *continuum* la cui realtà era irriducibile alla pura e semplice traduzione geometrica del tempo misurato dagli orologi.

Il tempo qualitativo del cinema

Come accade nella coscienza, anche in un'opera cinematografica il tempo è qualitativo, più che quantitativo, non obbedisce rigidamente alla irreversibilità, non è irrevocabilmente distinto in tre dimensioni fra loro nettamente distinte. Esso si contrae o si dilata, appare più “lungo” o più “breve”, a seconda delle circostanze e degli stati d'animo. Allo stesso modo, è possibile che passato e futuro si rovescino l'uno nell'altro, in una struttura circolare nella quale è impossibile distinguere nettamente l'inizio dalla fine, come avviene (solo per citare alcuni esempi molto noti) in film come *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino o, fra i più recenti, *Mulholland Drive* di David Lynch o *Femme fatale* di Brian De Palma. D'altra parte, è opportuno riconoscere che l'interesse per la valenza in senso lato “filosofica” del cinema, a parte i casi citati di Bergson e Deleuze e pochissime altre eccezioni, raramente ha prodotto risultati convincenti. Troppo spesso si è creduto che il modo migliore per coniugare cinema e filosofia consistesse nel realizzare film nei quali comparivano come protagonisti alcuni filosofi del passato, con esiti caricaturali o noiosissimi (si pensi alle opere dedicate da Liliana Cavani a Galileo o a Nietzsche, ad esempio). Sull'altro fronte, troppo spesso ci si è convinti che fosse necessaria e sufficiente una buona dose di dilettantismo, per consentire ad alcuni filosofi di improvvisarsi critici cinematografici. In entrambi i casi, si è completamente travisato il significato profondo del rapporto fecondo che può e deve essere riconosciuto fra cinema e filosofia, secondo quanto emerge dalle pagine di Deleuze, ma che già era stato anticipato quasi due millenni e mezzo or sono nella *Poetica* di Aristotele. Sostenendo che «la poesia è la cosa più seria e più filosofica», lo stagirita sottolineava infatti che la poesia (e il cinema è anch'esso indiscutibilmente una forma di *póiesis*, anzi ne rappresenta l'espressione più compiuta), a differenza della storia che si occupa solo del particolare, si rivolge invece all'universale, e quindi è quella che più e meglio di ogni altra cosa ci avvicina alle “conoscenze fondamentali”.

Il piacere delle immagini

Di qui il fatto che, attraverso la *póiesis*, sia possibile raggiungere contemporaneamente due importanti obiettivi: da un lato assaporare quella intensa forma di piacere che è “il piacere delle immagini”, e dall’altro *sylloghízesthai* e *manthánesthai*, “ragionare” e “imparare” su tutte le cose. In altre parole, non si tratta di giustapporre o di correlare estrinsecamente due cose fra loro distinte, quali sarebbero cinema e filosofia, ma di ritrovare e far emergere nelle opere cinematografiche, che sono indubbiamente opere di *póiesis*, una trama concettuale, una filigrana di pensiero, che è sempre presente, anche se talora il linguaggio in cui è espresso questo pensiero, vale a dire le immagini, può risultare difficile da comprendere e da interpretare, perfino più di quanto lo sia quello strettamente filosofico. Per quanto l’argomento appaia comunque delicato e difficile da liquidare in poche battute, si può affermare che accostarsi al cinema con l’atteggiamento appena descritto (vale a dire cercando di comprendere quale “pensiero” sia in esso racchiuso) non implica affatto privarsi del “divertimento” che da esso ci attendiamo, ma esattamente al contrario vuol dire mettersi nelle condizioni di “godere” in maniera più matura e compiuta ciò che un film (qualunque film, e non solo quelli “seri”, come pure si potrebbe credere) è in grado di offrire. Da questo punto di vista, è insensato (o puramente “difensivo”) continuare a correlare estrinsecamente i due termini, parlando dunque di “cinema e filosofia”. C’è da chiedersi, difatti, perché si ponga una *congiunzione*, quasi si tratti di mettere insieme, più o meno arbitrariamente, universi fra loro del tutto differenti o addirittura eterogenei, ribadendone così indirettamente la diversità, nell’atto stesso in cui li si connette. Perché la medesima pruderie non è all’opera, perché non si adopera la stessa cautela, riflesso di una sorta di cattiva coscienza, quando ci si riferisce all’ambito delle arti figurative o anche della musica? E ancora: per quali ragioni il filosofo che si occupi di cinema è tuttora considerato, più o meno apertamente, poco “serio”, alla stregua del dilettante perditempo, o del chierico infedele? Perché ormai nessuno trova più nulla da eccepire se in una rivista di filosofia ci si imbatte in un saggio su Van Gogh o se in uno studio si citano Richard Wagner o Arnold Schönberg, mentre è scandalo se l’attenzione è rivolta ad Alfred Hitchcock o a Baz Luhrmann? E per quali ragioni, soprattutto, almeno in Italia, è ancora tenacemente presente la convinzione che, per quanto ci si possa sforzare di congiungerli, l’ambito del cinema e quello della filosofia restino irrimediabilmente distinti, al punto tale da imporre a chiunque a essi si accosti una opzione precisa e irrevocabile: o cinema o filosofia, o “critico” cinematografico, oppure filosofo?

Le ragioni di un pregiudizio

Come è intuitivo, le risposte a questi interrogativi potrebbero disporsi su molti piani, da quello storico a quello sociologico, giungendo a lambire la sfera della psicologia (o della patologia) sociale. Limitandosi a quelle più stringenti, e anche meno peregrine, si può osservare che le obiezioni più meritevoli di considerazione (che non vuol dire tuttavia necessariamente più fondate) scaturiscono dal rilevamento della natura per così dire “doppia” dell’opera cinematografica: opera d’“arte”, da un lato, e insieme prodotto industriale, mirante al “diletto” che è proprio della creazione artistica, ma nel contempo orientata a finalità commerciali, «apparizione unica di una lontananza» (per dirla con Walter Benjamin), e prodotto di principio illimitatamente riproducibile. In una parola, se nello statuto dell’arte (qualunque cosa si voglia intendere con questo termine) sembra essere incluso quale requisito imprescindibile l’unicità e inimitabilità del “gesto” che la pone, nel caso del cinema ci si trova alle prese con qualcosa che sembra collocarsi esattamente all’estremo opposto, visto che ogni film è, per definizione, costantemente “ripetibile” (nello spazio e nel tempo) ed è in tale misura il contrario dell’*evento*, di qualcosa che, in quanto è *id quod cuique evenit*, è confitto nell’*hic et nunc*. Ma nell’ostilità, o nella vera e propria indisponibilità, a riconoscere nel cinema qualcosa di cui possa valere la pena occuparsi dal “punto di vista filosofico” (altra espressione sostanzialmente priva di senso!), vi è qualcosa di molto più profondo, anche se perfino di ancor più fuorviante. Si tratta della constatazione per la quale l’andare al cinema *di-verte*, suscita piacere, mentre è implicita la convinzione che, di principio, la filosofia, e con essa le arti “serie”, richiedano un movimento contrario, vale a dire che esse semmai convertono, esigono impegno, dedizione, e magari anche una quota di afflizione, se non di vero e proprio sacrificio.

Un approccio aristotelico

Evidentemente non è possibile illudersi che un’avversione così radicata, e tanto variamente motivata, possa dissolversi più o meno magicamente, qualunque sia il rigore degli argomenti

addotti, e quale che ne sia l'intima carica persuasiva. Pur con questa consapevolezza, un ribaltamento dell'atteggiamento intellettuale abitualmente assunto nei confronti del cinema, e più in particolare nei confronti della qualità specificamente filosofica delle opere cinematografiche, potrebbe essere se non altro resa più facile ove ci si riferisca a un testo in ogni senso "classicamente" filosofico, quale è la *Poetica* di Aristotele. Considerato a lungo, per quasi duemila anni, e soprattutto nei primi secoli dell'era moderna, alla stregua di un manuale contenente precetti inviolabili, ai quali il poeta era tenuto comunque a sottomettersi, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo il testo aristotelico è stato poi inghiottito dal sopravvento delle teorie romantiche della creatività. A un'egemonia indiscussa, acriticamente accolta e trasmessa con esponenziale capacità di diffusione, si è così sostituito un rifiuto altrettanto pregiudizialmente immotivato, col risultato che raramente il testo è stato letto e studiato *juxta propria principia*, come è invece accaduto per gli altri scritti del *corpus* aristotelico. Né si può dire che maggiore fortuna sia arrisa alla *Poetica* negli anni più recenti, visto che i peraltro sporadici e isolati tentativi di "rivalutazione", hanno per lo più cercato di scagionare il testo da ogni sospetto di voler costituire un manuale di precettistica, con ciò contraddittoriamente condividendo l'impostazione, se non l'assunto, di coloro che ne hanno tenacemente respinto la validità. In altre parole, a quest'opera aristotelica è toccato in sorte di non essere pressoché mai considerata per quello che in realtà è, vale a dire un testo filosofico, denso di problemi e di temi di riflessione, e non un breviario contenente articoli di fede, o un trattato dal quale prelevare "regole per ben condurre il proprio ingegno".

Il mito e il racconto

Viceversa, se si disimpegna il richiamo all'opera aristotelica da qualunque intento pregiudiziale, nel senso della condanna o dell'apologia, si avrà la possibilità di evidenziare le potenzialità ermeneutiche implicite in un testo che esige d'essere comunque affrancato dall'ingombrante tutela delle controversie accademiche. L'elemento di gran lunga più importante della tragedia, secondo Aristotele, è il *mýthos*, vale a dire ciò che potremmo tradurre col termine "racconto". È vero, infatti, che elementi della tragedia (e a maggior ragione di un film) sono anche lo "spettacolo" (*ópsis*) e la musica (e inoltre, il linguaggio, i caratteri e il pensiero), ma il *mýthos* è talmente preponderante rispetto agli altri, che si può giungere ad affermare che la "potenzialità" (*dýnamis*) della tragedia resta intatta, anche «in assenza di scena e di attori». Spinta all'estremo (ma è lo stesso Aristotele a raggiungere tale limite), questa affermazione implica che anche senza il "vedere", senza l'*ópsis*, pur in mancanza dello "spettacolo", ma solo "leggendo" il *mýthos*, esso riesca a indurre il "piacere" che è specifico della tragedia, vale a dire il terrore e la pietà.

La forte valorizzazione del *racconto*, come elemento decisivo e caratterizzante di quella forma di *póiesis* che è la tragedia, consente di mettere a fuoco un aspetto essenziale del ragionamento aristotelico. È il *mýthos*, e più in particolare il modo con cui esso è costruito, ciò che conferisce a un'opera poetica (a una concretizzazione di quella forma del fare che è la *póiesis*) la capacità di suscitare il coinvolgimento emotivo liberatorio negli spettatori (o negli ascoltatori). A essere fonte di *páthos* non sono, dunque, elementi puramente sussidiari, e comunque estrinseci rispetto alla composizione del racconto, quali sono appunto quelli che colpiscono i sensi della vista e dell'udito, ma piuttosto un aspetto strutturale, pertinente alla razionalità dell'impianto narrativo, riguardante le modalità con le quali i fatti descritti sono connessi in una trama ben organizzata. D'altra parte, l'enfasi su criteri capaci di evidenziare l'intelligibilità intrinseca della struttura narrativa, a scapito di requisiti connessi con l'ambito della sensibilità, discende consequenzialmente, almeno in Aristotele, da ciò che egli sostiene in generale riguardo alla *póiesis*. Occorre ricordare, infatti, che la superiorità attribuita alla poesia, rispetto alla storia, è motivata col fatto che la prima «dice gli universali», mentre la storia si limita ai particolari. *Philosophóteron*, dunque, "la cosa più filosofica" è la poesia, in quanto essa si riferisce a ciò che è "verosimile" (*éikos*), e che perciò intrattiene una relazione con l'universale nella forma della probabilità, mentre la storia si occupa soltanto di cose effettivamente accadute, in quanto tali inevitabilmente particolari. Tradotte sul piano delle opere cinematografiche, ossia in riferimento a opere nelle quali proprio alla vista e all'udito viene molto spesso affidato il compito di coinvolgere lo spettatore, queste osservazioni possono apparire, e in larga misura sono, perfino dirompenti. D'altra parte, almeno in quelle produzioni cinematografiche, per le quali si può ripetere quanto Aristotele affermava a proposito della tragedia, e cioè per quei film nei quali l'elemento di gran lunga più importante sia il racconto, le modalità di costituzione della trama (non quindi il suo contenuto, ma la sua forma) risultano essere davvero decisive.

Umberto Curi

Docente di Storia della Filosofia presso l'Università di Padova e presso l'Università San Raffaele di Milano.

Altri articoli dello stesso autore:

- [Le competenze: tra sapere e saper fare](#)
- [“Pietà” di Kim Ki-duk](#)
- [La solitudine del potere. "J. Edgar" di Clint Eastwood](#)

Le competenze: tra sapere e saper fare

UMBERTO CURI 18 OTTOBRE 2012

La didattica delle competenze è spesso descritta come una moda importata dal mondo anglosassone. In realtà, il nesso fra il conoscere e l'agire è un tratto importante della tradizione del pensiero occidentale.



È difficile negare che la forte enfasi posta sulle competenze, quale vero e proprio principio di individuazione della nuova scuola, soprattutto a livello di insegnamento secondario, può suscitare inizialmente una accentuata diffidenza. Non si tratta soltanto del riflesso condizionato, indotto dall'introduzione di una novità, anche se non sempre si riflette sulla larga diffusione di un atteggiamento fondamentalmente conservatore nel mondo della scuola.

Indipendentemente dalle diverse "sensibilità" politico-culturali, e spesso anche in contrasto con un approccio generale di ispirazione progressista, accade infatti molto spesso che l'operatore scolastico non sia disposto in maniera pregiudizialmente favorevole nei confronti delle novità. Tanto più se, come in questo caso, il "nuovo" può sembrare limitato al piano meramente linguistico, senza che nella sostanza si possa avvertire un cambiamento effettivo.

D'altra parte (come già è accaduto per altre questioni non meno importanti) l'esigenza di un allineamento con le direttive europee in tema di formazione impone di superare ogni incertezza, disponendosi ad accogliere e a praticare quella che, in ogni caso, potrebbe essere una positiva riformulazione delle modalità dell'insegnamento.

L'orientamento all'azione

Un primo passo concreto nella direzione ora indicata può essere compiuto sciogliendo l'opacità del termine impiegato. Come si legge nella ormai copiosa documentazione disponibile, risultato di appuntamenti di studio e di ricerche spesso di notevole accuratezza, col termine "competenza" si intende indicare una sintesi fra le conoscenze in senso stretto e le abilità. Per dirla in altri termini, fra il "sapere" e il "saper fare". A questo primo e fondamentale connotato, volto principalmente a ridimensionare, se non proprio a cancellare totalmente, la dimensione meramente "contemplativa" delle conoscenze, attraverso il nesso imprescindibile fra il conoscere e l'agire, si aggiunge una seconda e non meno rilevante caratteristica. Poiché, come già si è accennato, le competenze devono essere tali da consentire di agire, e poiché l'azione non si sviluppa concretamente mai, se non in rapporto a un contesto sociale determinato, ciò che si tratta di introdurre mediante la didattica delle competenze è una più specifica attenzione alle relazioni interpersonali e sociali nelle quali si inserisce l'azione.

Connettendo insieme i tre elementi finora emersi, vale a dire le conoscenze, le abilità e il contesto sociale, e valorizzando soprattutto il rapporto organico fra essi intercorrente, risulta allora più chiaro quale sia l'orizzonte di senso generale, nel quale si inscrive questa nuova frontiera della didattica. Non si tratterà, dunque, né di prescindere dalla coltivazione del sapere, né di concepirlo come qualcosa che vada sempre e comunque immediatamente finalizzato all'azione, ma piuttosto di valorizzare aspetti e dimensioni del sapere che, a ben vedere, sono in realtà indissolubili dal "sapere" nella sua accezione più appropriata.

Difatti, se si eccettua quel filone della storia del pensiero che si sviluppa a partire da Aristotele, ma che giunge poi molto lontano dalla stesse premesse aristoteliche, fin dalle origini la cultura occidentale ha sempre valorizzato il nesso organico che stringe il sapere al fare. Già le figure tradizionali dei "sapienti" antichi non avevano nulla a che vedere con lo stereotipo deformante del filosofo isolato nel "pensatoio", secondo la caustica parodia proposta da Aristofane. La filosofia, e più in generale la cultura occidentale, nascono come tensione ad un conoscere che non è mai fine a se stesso, ma è sempre finalizzato ad agire come cittadino di una polis, e dunque come soggetto consapevole e responsabile.

In questa prospettiva, la didattica delle competenze, più che configurarsi come irruzione di una novità, debitrice di una mentalità "prassistica" di matrice anglosassone, potrebbe essere considerata come un recupero dei fondamenti culturali della grande tradizione greco-latina. Un modo, debitamente "aggiornato", per diventare cittadini della polis, proprio nella fase in cui i confini della polis si sono dilatati, fino a comprendere il mondo intero.

Intesa in questo modo (ma gli insegnanti della scuola italiana sono certamente i più vocazionalmente portati, oltre che i più attrezzati culturalmente, a questo fine) la didattica delle competenze può diventare un'opportunità importante per il rilancio della qualità dell'insegnamento a livello di scuole medie inferiori e superiori.

“Pietà” di Kim Ki-duk

UMBERTO CURI 17 GENNAIO 2013

Autore massimamente controverso, spesso aspramente criticato in patria, e insieme osannato in Europa, Kim Ki-duk ci ha ormai abituato alle sue provocazioni. Tale era certamente la sua opera penultima, quell’"Arirag" col quale il regista sudcoreano intendeva coinvolgere il pubblico nel resoconto della violenta sindrome depressiva che lo aveva colpito ancora tre anni or sono.



Autore massimamente controverso, spesso aspramente criticato in patria, e insieme osannato in Europa, Kim Ki-duk ci ha ormai abituato alle sue provocazioni. Tale era certamente la sua opera penultima, quell’"Arirag" col quale il regista sudcoreano intendeva coinvolgere il pubblico nel resoconto della violenta sindrome depressiva che lo aveva colpito ancora tre anni or sono. Ma in un certo senso provocatoria era la sua opera forse più compiuta, amatissima dagli spettatori più giovani, sedotti dai prolungati silenzi e dall’almeno apparente insensatezza delle azioni compiute dal protagonista di *Ferro tre: la casa vuota*. Ma il film più recente - *Pietà* - insignito del Leone d’oro alla Mostra del cinema di Venezia, supera ogni precedente, in tema di premeditata aggressione nei confronti del pubblico. Un repertorio di violenze e oscenità, di dettagli raccapriccianti e di pugni nello stomaco (neppure tanto metaforici), da far sobbalzare coloro che si siano avventurati ad assistere alla proiezione dell’opera. D’altra parte, si deve riconoscere che, al netto del forte tasso di sgradevolezze presenti soprattutto nella prima parte, il film è probabilmente il lavoro più rigoroso, coerente e compiuto, fra i 18 lungometraggi realizzati dall’autore asiatico, perfino più interessante del levigato, ma infine troppo estetizzante, *Primavera, estate, autunno, inverno e ancora...* Questo giudizio presuppone tuttavia l’individuazione della chiave di lettura più appropriata per accostarsi al film, certamente non riconducibile alla denuncia sociologica, né ancor meno assimilabile al genere pulp così bene interpretato da Quentin Tarantino. *Pietà* è un film teologico, una meditazione assorta e dolente sulla intrinseca e irridimibile malvagità di una umanità senza altra speranza, che non sia quella affidata all’infinita misericordia di Dio. Come emerge limpidamente dalla sequenza conclusiva, il cui “tappeto” sonoro è la ripetizione in tonalità cresciuta dell’*Agnus Dei*, quella vera e propria “massa dannata”, confitta nella violenza e nella vendetta, che è l’umanità, potrà trovare scampo soltanto nel soccorso misericordioso del Signore. Questa, dunque, la “pietà” evocata dal titolo, e raffigurata nell’icona scelta per il manifesto del film: Tu che, come “agnello” sacrificale, conosci per esperienza di quali abissi di ferocia sia capace l’uomo, *miserere nobis*.

Umberto Curi

Docente di Storia della Filosofia presso l'Università di Padova e presso l'Università San Raffaele di Milano.

Altri articoli dello stesso autore:

- [Quando il cinema è filosofia](#)
- [“Pietà” di Kim Ki-duk](#)
- [La solitudine del potere. "J. Edgar" di Clint Eastwood](#)