



ALESSANDRO STUDER

SULLA NATURA PROTEIFORME DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO¹

Parte prima

Il tentativo che intendo fare in questa prima parte consiste in una ricerca molto personale nell'ambito della storia della filosofia, ricerca di quel filo rosso che, iniziato da Immanuel Kant (autore della vera prima teoria estetica moderna), passato poi al grande filosofo neo-kantiano Ernst Cassirer, è approdato a quel Galvano Della Volpe, filosofo fuori dalle scuole e oggi dimenticato, che nella sua opera della maturità *La Critica del gusto*, ha messo a fuoco un geniale e rivoluzionario complesso metodologico per scoprire tutto il valore conoscitivo e umano (materialistico) dell'arte. Anche se inserito allo stesso livello delle arti classiche, il cinema, in questo quadro comunque fondamentale, subisce troppe limitazioni, a mio modo di vedere. Occorre prendere coscienza della natura proteiforme del linguaggio cinematografico e creare un metodo adeguato per individuarne i nessi strutturali all'interno delle mutazioni. Un valido aiuto può arrivare da Sergej Michajlovič Ėjzenštejn e...dal cinema, dai film.

Devo fare innanzitutto alcune premesse. Mi occupo da molto tempo del problema che intendo affrontare in questo capitolo introduttivo, potrei dire dall'anno in cui è venuto a compimento il centenario del cinema che è stato in perfetta coincidenza con il centenario della psicoanalisi: cioè sin dal 1995. Allora, ma già da molto prima, mi interessavo molto al rapporto tra cinema e psicoanalisi e devo dire che lo spunto mi era venuto da una conferenza di Cesare Musatti, tenuta presso la facoltà di psicologia dell'Università Cattolica di Milano (fine anni '80), su un argomento molto specifico: "Linguaggio cinematografico e linguaggio onirico"².

Nel corso del tempo, successivo agli anni tra il '94 e il '96, ho cominciato a lavorare, in modo più mirato, sui rapporti tra la psicoanalisi e il cinema, per cercare di costruire, diciamo così, anche una documentazione storica e un chiarimento sui rapporti tra la psicoanalisi e il cinema, rapporti rispetto ai quali mi sono subito accorto che non sono mai stati buoni. Anzi, avevo notato subito che all'inizio erano stati sviluppati sul polemico andante. Però, più lavoravo su questo problema che, in fondo era, più che altro, un problema storico, e più mi avvicinavo ai tempi odierni, anche per il mestiere che io faccio (appunto lo psicoanalista), più mi rendevo conto con una certa evidenza di quale fosse (e tuttora sia) il vero problema del rapporto tra le due dimensioni culturali. Ho capito cioè che studiare a fondo i rapporti e i nessi tra cinema e psicoanalisi non può escludere, in nessun

¹Il testo di questo capitolo è la trascrizione (con correzioni, integrazioni e note tutte aggiunte) frutto della sbobinatura della registrazione magnetofonica della prima conferenza (18/10/2005) del Seminario curato da me e strutturato in cinque incontri, dal titolo "Il cinema tra psicoanalisi e filosofia", tenutosi presso la Casa della Cultura di Milano (ottobre-novembre 2005). **La forma definitiva attuale (giugno 2013) è frutto di un dettagliato lavoro di correzioni e aggiornamenti sulla prima revisione del dicembre 2010.** Per quanto riguarda le altre conferenze, la quarta e la quinta erano centrate su due argomenti sviluppati in precedenza e in forma di saggio (film e sogno e psicopatologia dello spettatore). La seconda, sul problema cinema-Bergson-Sartre, e la terza sulla complessa questione teorica del *Laocoonte* (Lessing, Arnheim, Della Volpe): queste due sono in fase di completamento.

²Non mi è stato possibile trovare un testo con tale titolo e non sono nemmeno sicuro che sia stato pubblicato a stampa: Musatti aveva la non buona abitudine di pubblicare i suoi interventi in riviste e giornali con grande disponibilità e apertura mentale ma mai si è preoccupato di raccogliere i suoi testi, sparsi qua e là, in libri da lui stesso curati (come fanno oggi le cosiddette grandi firme). Comunque questa idea della similarità tra film e sogno è esposta, ogni tanto, un po' in tutta la sua opera. Dario F. Romano ha curato un libro che raccoglie buona parte dei testi di Musatti riguardanti il cinema. In uno di questi ho ritrovato, nella sostanza e nella forma, il discorso che avevo ascoltato e che tanto mi aveva colpito. Si tratta dell'articolo "Tecniche di magia e realizzazione filmica" (datato 1971), dove a un certo punto dice: "Noi partecipiamo a uno spettacolo filmico in uno stato oniroide: non soltanto perché, allo stesso modo di quando sogniamo, siamo staccati dall'ambiente effettivo e immersi in un'altra realtà, ma anche perché quest'altra realtà è in diretta comunicazione con il nostro profondo. *Viviamo, dunque, un film come se fosse un sogno.* E non conta che il sogno ce lo fabbrichiamo noi, mentre il film ci è offerto da chi lo ha prodotto. *Per lo psicoanalista la differenza non è essenziale, e nel corso di un trattamento psicoanalitico, il racconto che un paziente faccia di un film da lui veduto e che gli venga in mente non è trattato in modo diverso da un sogno parimenti raccontato*" (Cesare L. Musatti, *Scritti sul cinema*, a cura di Dario F. Romano, pag. 76, Testo&Immagine, Torino 2000, ultimi due corsivi miei). Su Musatti e sulla sua posizione critica (ma non sempre coerente) rispetto al generale scetticismo degli psicoanalisti nei confronti del cinema, ancora perdurante, ho dedicato un lavoro specifico a parte.



caso, la filosofia. Di più, mi sono accorto, più volte che anche l'evento più banale e meno problematico, cioè quello di un paziente che racconta la trama di un film, quasi fosse un sogno, mette in campo quasi sempre problemi di tipo filosofico, per esempio problemi di tipo esistenziale ma anche, più a fondo, problemi relativi alla filosofia classica. Non posso non fare riferimento qui a un mio testo pubblicato su Internet, con il titolo *Il mito platonico della Caverna tra cinema e psicoanalisi*, dove evocavo il problema della Caverna, il mito della Caverna di Platone che, in realtà, è un po' un tormentone che troverete in tutte le storie del cinema o in tutti i testi che affrontano questioni di teoria del cinema. Questo testo, pubblicato in un sito internet³, già allora poneva delle questioni che mettevano in campo sia la psicoanalisi che la filosofia.

In realtà poi, comunque, mi sono accorto che anche nella cultura filosofica esiste ancora oggi una discreta enorme confusione sull'argomento, e in particolare su che cos'è il cinema. Direi anzi che un po' tutti i filosofi contemporanei, prima o poi si sono occupati del problema. Fondamentalmente nessuno di noi (filosofi, psicoanalisti, sociologi, ecc.) può dimenticare il fatto che il cinema, al di là di come può essere definito o definibile, è innanzitutto un prodotto specifico del XX secolo e caratteristico dell'epoca che stiamo vivendo. È anzi uno di quei prodotti, ancora oggi lo si dice spesso, che rappresentano molto bene il mondo in cui viviamo.

La cosa che io trovo incredibile, a questo proposito, è il fatto che molti filosofi che hanno avuto o hanno l'ambizione di porre dei problemi e di cercare di risolverli, per quanto riguarda la realtà contemporanea, generalmente cercano di evitare il problema cinema, il problema del linguaggio cinematografico, i suoi complessi significati, i suoi valori espressivi e la sua funzione di filtro rappresentativo del mondo in cui viviamo. Ma questo accade, a mio parere, per una ragione che è quella che appare in tutta evidenza nel titolo stesso di questo primo incontro e che è relativo alla particolare natura del linguaggio cinematografico, sia per come è nato e sia per il fatto che comunque, da quando è nato, non ha mai smesso di modificare le sue strutture linguistiche, le sue caratteristiche espressive. In qualche misura possiamo dire che il cinema è stato minacciato di morte più volte ed ogni volta, alla morte è seguita una resurrezione e forse anche una nuova vitalità più intensa e più forte di prima.

Io ho individuato nella storia del cinema cinque metamorfosi, sulle quali non so quanto si potrà discutere, perché esse, tutte, sono abbastanza definibili in termini di incontrovertibile oggettività. Più avanti brevemente le elencheremo nei loro dettagli specifici e, inevitabilmente, dovremo cominciare a prendere in considerazione anche l'attuale sesta metamorfosi che è chiara nelle premesse di base (fine della pellicola) ma tutta da studiare negli sviluppi (non altrettanto chiari).

L'altra premessa che vorrei fare riguarda un po' l'impianto complessivo del discorso che faccio in questa sede. Da un certo punto di vista io non credo di poter dare garanzie sul fatto che, alla fine, noi riusciremo a capire effettivamente qual è la natura profonda del linguaggio cinematografico. Perché su questo argomento, che sto studiando da moltissimi anni, forse potrei dire da parecchi decenni, diciamo che sono afflitto da "dubitanti certezze", come ho trovato scritto nella prefazione in un testo di un noto studioso di linguistica⁴. È uno stimolo che mi serve a far capire che, intanto, le

³Il sito è www.ilgiardinodeipensieri.eu : sito creato e diretto da Mario Trombino. Basta andare su "Indice per argomenti" nella prima schermata e poi cercare l'argomento "cinema e filosofia". Il mio testo è stato pubblicato nel 2000 (poi seguito nell'anno successivo da un lavoro molto più corposo su i due famosi libri di Gilles Deleuze sul cinema).

⁴Tullio De Mauro, il nostro maggiore studioso di linguistica, ha curato, come è noto, l'edizione italiana del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand De Saussure (ed.it. Laterza 1967) a più di mezzo secolo di distanza dalla prima edizione ginevrina. Sin da allora, instancabilmente, ha sempre sostenuto che quel testo non poteva che essere incompleto e che il De Saussure, personaggio mitico anche per la sua "avarizia" in quanto a documentazioni scritte (il *Corso* è la registrazione, in appunti, quasi fortunosa di due suoi allievi), era fondamentalmente un pensatore di altissima genialità ma proprio per questo costantemente afflitto da **uno scetticismo di fondo e di metodo**. Non si sa se per fortuna o per disgrazia ma nel 1996, misteriosamente, gli eredi annunciano la scoperta di un consistente numero di appunti e quaderni inediti che rapidamente vengono esaminati e pubblicati da Gallimard: De Mauro pubblica questi *Scritti inediti di linguistica generale* nel 2005 e conferma ampiamente quanto da sempre sostenuto e cioè che il sistema saussuriano è più che altro una sorta di costruzione forzata degli interpreti (la sua rigidità strutturale, le sue esclusioni



certezze in questo campo sono sempre precarie, provvisorie e ogni volta che si dà una definizione si rischia dopo poco tempo di essere smentiti. Dall'altra parte, il vero problema è che effettivamente, personalmente, sono abbastanza contrario a discipline o a teorie che siano nette, limpide e ben strutturate. Su questo nodo devo dire che, da un punto di vista filosofico, io ho subito sempre un grande fascino da parte delle filosofie scettiche, intanto perché mi sembrano molto simpatiche, molto divertenti, e poi perché sono filosofie che, comunque, hanno dato nuova forza alla cultura del tempo in cui si sono manifestate, certo spesso in termini negativi. Però se noi guardiamo, così con un colpo d'occhio, alla storia della filosofia, possiamo constatare che lo scetticismo ha caratterizzato proprio i suoi salti migliori.

Tuttavia non sono e non mi sento uno scettico, neanche nel senso dello scettico blu, non sono nemmeno uno snob, nel senso del dandy (alla Oscar Wilde). Ma parleremo senz'altro anche del "dandismo" per i nessi che esso ha con l'estetica (Dorian Gray). Ripeto: lo scetticismo (quello antico e quello moderno) rimane, a mio parere, l'eterno preliminare di ogni rivoluzione filosofica.

L'altra (e ultima) questione che vorrei premettere è il fatto che l'Estetica, sia come filosofia sia come teoria del gusto o della sensibilità, è un vero e proprio disastro. Devo dirlo, perché, se leggiamo i vari testi sull'argomento, anche i più recenti, il punto di partenza è sempre *La Critica della capacità di giudizio*⁵ di Kant o perlomeno la teorizzazione che Kant ha voluto dare al problema. Da allora, diciamo così, ci sono stati discorsi strutturanti e destrutturanti, continue rielaborazioni, revisioni... Però poi si arriva sempre alla conclusione che è poi quella di Kant stesso. Io ricordo che Kant ha riconosciuto, in vari luoghi e momenti della sua opera, in David Hume, il filosofo scettico moderno per antonomasia, il suo vero maestro. In particolare, tra l'altro, Hume si era occupato anche di gusti, di estetica (aveva scritto un testo breve dal titolo *Regola del gusto*). E quindi c'è anche questo problema per cui, nel cinema, se andiamo a vedere, si sviluppa una sorta di repubblica anarchica, dove lo scetticismo (spesso gratuito) è sempre dietro l'angolo. Una repubblica dove diventa molto difficile riuscire a trovare un qualche filo conduttore che possa aiutarci a seguire il principio fondamentale di Kant laddove, all'inizio della terza critica, afferma che il giudizio estetico deve essere, innanzitutto, **libero da interessi**, e che però, al tempo stesso, esso debba essere elaborato in modo tale da essere accettato e riconosciuto come **universale**⁶.

problematiche, il suo antistoricismo): il tutto favorito dal carattere schivo di Saussure e dalla sua morte prematura nel 1913. Questi inediti (scritti e appunti che completano in forma di abbozzo il Cours) dimostrano che "Di qui prendono le mosse *le dubitanti riflessioni di Saussure (chi ama gli ossimori potrebbe dire: le sue dubitanti certezze)* e le successive tematizzazioni del suo pensiero... il seme del dubbio non lo avrebbe mai abbandonato." (Intr., pagg. XXIV-XXV, corsivo mio). Ma dimostrano anche molto di più, cosa che non mancheremo di esaminare e utilizzare, soprattutto per la nota **questione della Semantica** (pressoché assente nel Cours). Non è chi non veda come tutto questo potrebbe rimettere in discussione molte cose: Lacan innanzitutto (almeno per quanto riguarda ciò che lo lega alla linguistica) ma, per il nostro punto di vista, sicuramente Christian Metz. Anche su questo punto sarà opportuno approfondire e riesaminare vecchie storie mai risolte.

⁵Per un secolo circa, la terza Critica kantiana, *Kritik der Urteilskraft*, è stata tradotta erroneamente con *Critica del giudizio*, per la buona intenzione di facilitarne il riferimento e il senso nella nostra lingua. Da qualche anno a questa parte, finalmente, tutte le nuove edizioni riportano il titolo nel suo senso originale.

⁶"Se gli oggetti vengono valutati soltanto secondo concetti, allora ogni rappresentazione della bellezza va perduta. Dunque non può nemmeno esserci una regola secondo la quale ognuno dovrebbe essere obbligato a riconoscere qualcosa come bello. Quando ci si chiede se è bello un vestito, una casa, un fiore, non si lascia che il proprio giudizio venga condizionato da discorsi che fanno valere ragioni e principi. Si vuole osservare l'oggetto con i propri occhi, come se il compiacimento per esso dipendesse dalla sensazione; e tuttavia, quando poi si dichiara bello l'oggetto, si crede di avere per sé una voce universale e si avanza la pretesa a un'adesione da parte di ciascuno, mentre invece ogni sensazione privata non deciderebbe che per lui solo e per il suo compiacimento" (*Critica della capacità di Giudizio*, par. 8, ed. it. con testo a fronte, a cura di Leonardo Amoroso, Rizzoli BUR, 1995, pag. 181). Ho riportato questo passo perché qui, rara avis, Kant spiega molto chiaramente qual è l'atteggiamento mentale di chiunque, indipendentemente dal tempo storico in cui si vive, nei confronti del senso del bello estetico: un atteggiamento che è, inevitabilmente, contraddittorio, cioè in esso convive tranquillamente il "de gustibus" di latina memoria e il bisogno di obiettività universale (quindi concettuale e, quasi, scientifica). Da questa contraddizione che ha tormentato a lungo Kant stesso (visto che la terza Critica è arrivata 10 anni dopo la *Ragion pura* ma riprendendo un testo pre-critico), in questo testo ancora poco studiato, l'autore esce dalla contraddizione, come è noto, con la messa a fuoco e la valorizzazione del concetto di **senso comune** (vera colonna portante del pensiero kantiano) e l'uso, quanto meno discutibile, di un nuovo tipo di giudizio, il *giudizio riflettente* (contrapposto al *giudizio intellettuale*, sintetico a priori, della *ragion pura* qui ri-chiamato come *determinante*: questo come strumento di assunzione del particolare nell'universale, quello specularmene all'opposto). Lo stesso argomentare kantiano è particolarmente contorto, contraddittorio e ricco di incipiami di vario genere: da Hegel a Galvano Della Volpe (il quale però, come vedremo, ne risulta largamente debitore) questa opera, comunque, ha subito ogni sorta di critiche, manipolazioni, interpolazioni. Resta comunque il fatto che (anche la stessa questione del Sublime e del giudizio teleologico) questa opera che avrebbe dovuto con-chiudere il sistema kantiano, in realtà lo ha messo in crisi, trasformandolo in



Seguire l'invito kantiano risulta assolutamente impossibile in generale nel campo dell'estetica classica, dell'arte, figuriamoci che cosa può accadere nel settore della critica cinematografica. Nell'ambito della cultura cinematografica oggi non c'è nessuno che sia in grado o che voglia assumersi il compito di dire e sostenere una determinata teoria come l'unica giusta, neanche nessuno che faccia una cosa del genere per, almeno, suscitare una discussione. Io, magari per essere un po' "bastian contrario", non solo ho fatto una affermazione del genere ma l'ho fatto in modo più presuntuoso e colossale, si potrebbe dire: è quella che sarà esplicitata in questo capitolo. Sempre però nell'ambito delle "dubitanti certezze", sapendo che qualche secondo dopo, si sviluppa il seme terribile del dubbio. Dubito! Come sapete uno dei padri della chiesa, S. Agostino è quello che per primo ha portato nella religione, nella filosofia, anche nella vita quotidiana questo metodo sistematico. Qualche volta mi viene da dire "Dubito ergo sum" (al posto del Cogito cartesiano)⁷. Questa abitudine mentale mi ha permesso di evitare di acquisire una posizione rigida definitiva sul problema del linguaggio cinematografico.

Proteo: ritorno alle origini di un mito inflazionato

Ecco io direi che possiamo, a questo punto, entrare nel vivo del tema introduttivo generale: il termine proteiforme. Intanto mi sono accorto che non sono certo il primo ad usare questo termine **proteiforme**⁸.

Devo anche dire che ho deciso di citare per intero il famoso passo dell'Odissea. Ero molto incerto perché la cosa può risultare un po' scolastica. È però molto suggestivo e direi che è anche parecchio cinematografico, per cui vale la pena, nonostante tutto, di riesaminarlo. Riguarda il viaggio di ritorno di Menelao e del fatto che la sua flotta si ferma, mi sembra di fronte alla foce del Nilo, senza potersi più muovere a causa di tempeste fortissime. Sulla spiaggia della costa africana Menelao incontra tale Eidotea, figlia di Proteo (guardiano dei mari per conto di Nettuno). Costei gli spiega cosa si deve fare per far parlare il vecchio padre che sa tutto sulla situazione dei mari. Vediamo la parte conclusiva del passo. Eidotea dice a Menelao:

Ti dirò tutte le malizie del vecchio: / prima riconterà le foche, le passerà in rassegna, / e poi quando tutte le avrà numerate e vedute, / si stenderà in mezzo a loro come pastore fra greggia di pecore. / Appena dunque l'avrete visto dormire, / forza e violenza allora abbiate nel cuore, / **e tenetelo fermo benché si dibatta e si lanci a fuggire. / Tenterà allora di divenire ogni cosa che in terra / si muove, e acqua e fuoco che prodigioso fiammeggia, / ma voi tanto più tenetelo fermo e stringetelo. / Quando infine lui stesso t'interrogherà con parole, / con l'aspetto con cui l'avete visto dormire, / lascia allora la forza, libera il Vecchio, / o guerriero, e chiedi chi degli dèi ti perseguita, / chiedi il ritorno, come potrai navigare sul mare pescoso.** (Odissea, IV Libro, vv. 410-424, Einaudi 1989, versione di Rosa Calzecchi Onesti).

una sorta di opera aperta e infinita. Dopo il Della Volpe che, appunto, nonostante le critiche (che poi considereremo), è il filosofo che più di tutti ha valorizzato la terza Critica, un suo allievo, Emilio Garroni ha riproposto in pieno XXI secolo l'importanza e la centralità di quest'opera: cfr. il suo ultimo testo (sul quale ovviamente torneremo) *L'arte e l'altro dell'arte*, Laterza 2003.

⁷ Senza dubbio (sic) la differenza tra il "si fallor sum" di Agostino e il "Cogito ergo sum" di Cartesio è abissale, ma poiché ho grande sintonia con tutti e due (tra loro comunque ben connessi) non offendo nessuno a fare qualche "ibridazione".

⁸ "...Infatti il concetto di coscienza sembra essere il vero Proteo della filosofia. Esso compare in tutti i campi della problematica, ma in nessuno di essi presenta identica forma, modificando incessantemente il suo significato... Il problema, che la filosofia delle forme simboliche si pone, è unito da solidi vincoli ad altre questioni che tradizionalmente si è solito attribuire alla gnoseologia o alla psicologia, alla fenomenologia o alla metafisica." (corsivo mio) Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3, I; *La Nuova Italia 1966* (ed. or. 1923-1929). Come se non bastasse, il massimo studioso di Cassirer, Giulio Raio attribuisce al Cassirer stesso, per quanto riguarda il concetto di simbolo, una impostazione di questo tipo (pag. XIII, Introduzione alla nuova ristampa curata dallo stesso Raio per Sansoni, 2004, della vecchia edizione tradotta da Eraldo Arnaud per la Nuova Italia. Di Raio comunque è preziosa la monografia *Introduzione a Cassirer*, nella collana "I Filosofi" di Laterza, ed. aggiornata 2002). Non si può comunque ignorare il fatto molto significativo e tutt'altro che casuale che riguarda proprio Galvano Della Volpe: Mario Tronti, chiamato a commentare la sua formazione rispetto a Lucio Colletti e Della Volpe, ha definito quest'ultimo (a confronto del primo che pure era suo allievo) "più vulcanico, proteiforme e complicato", in *MicroMega* 5/2005, pag. 44.



Al di là del fatto che questo Proteo sia rimasto nella fantasia di tutti i tempi e al di là del fatto che continuo a scoprire gente, cioè autori e studiosi che si servono di questa immagine per indicare un problema, mi sembra importante mettere in evidenza un punto della descrizione omerica che mi ha colpito in modo tutto particolare rispetto al problema che voglio esaminare in questa sede.

Ed è quando Eidotea dice che la cosa più importante è “tenerlo fermo”, perché solo tenendolo fermo, egli ritorna al suo aspetto originario e, a quel punto, egli sarà pronto a rispondere alle domande e potrà dire la verità sulle questioni fondamentali che impediscono il viaggio di ritorno di Menelao, cioè chi lo perseguita tra gli Dei!⁹,

Ora fuor di metafora, penso che sia possibile fare una operazione del genere con il cinema e credo che poi potremmo ottenere tantissime risposte, non tanto sugli dei ma forse sugli uomini. Cioè potremmo ottenere molte risposte sugli uomini, sull'umanità, su tutto ciò di umano che è esterno a noi, ma anche molto di quanto è interno e interiore a noi stessi.

Possiamo anche dire che tutto questo è facile a dirsi e anche suggestivo, forse semplicistico, forse chiaro sul piano teorico, ma in realtà il cinema è sempre dannatamente sfuggente¹⁰. Come ho scritto più sopra, a proposito delle continue metamorfosi realizzatesi nei cento anni e poco più della storia del cinema (ne ho individuate 5), stiamo assistendo ad una nuova metamorfosi che sarebbe la SESTA. Va qui ricordato che la sesta metamorfosi non è quella del digitale che è già avvenuta con *Matrix*, è quella della definitiva e irreversibile scomparsa della pellicola, del celluloido, dei fotogrammi, e quindi dei mitici proiettori 35 e 16 mm, come anche delle grandiose macchine da cinepresa (l'ultima, la splendida Mitchell). Inoltre c'è anche la definitiva computerizzazione del cinema, incluso internet per l'invio dei film! C'è, di nuovo, il solito timore o, se si preferisce, il solito desiderio inconscio: sarà la fine del cinema?.

Ma io resto convinto che il linguaggio cinematografico, anche in questa prospettiva, non può uscire da quelle che sono le sue caratteristiche fondamentali, che poi si possono individuare in due o al massimo tre elementi strutturali.

È chiaro che sulla natura del linguaggio cinematografico dovremo tornarci su più volte perché, ancora oggi, su questa questione c'è una gran discussione. Spiego in breve le mie dubitanti certezze. Io credo che le caratteristiche strutturali del linguaggio cinematografico siano essenzialmente due (più altre due, di supporto), come vedremo. Ma credo anche che soprattutto una, che forse potrà stupire qualcuno, rappresenterà sempre il cinema, mi riferisco al MONTAGGIO, che è ciò che ha fatto del cinema quello che ci appare ancora adesso e sin dalla sua infanzia. È il taglio delle scene, delle sequenze e la loro giustapposizione in un certo modo o, se volete, in tantissimi modi: tutto questo determina tempi, ritmo, ellissi e quant'altro contribuisce a fare di un film ciò che lo distingue e lo rende riconoscibile e più o meno gradevole. L'altro elemento che ritengo fondamentale e che ritengo immutabile anche per il futuro, a mio parere, è l'INQUADRATURA in tutte le sue forme ma in particolare il primo piano¹¹. Quando sarà il momento, alla fine di questo percorso vedremo di mettere a fuoco tutto il complesso degli elementi strutturali del linguaggio cinematografico, quelli

⁹La citazione omerica sembrerà un po' scolastica ma, in qualche modo, riandando al testo originale, ho voluto cercare di disoccultare questo aggettivo-attributo che, malgrado le buone intenzioni degli autori citati rischia di diventare una specie di “passepartout”. E comunque colpisce il fatto che è sempre una donna a sciogliere certi nodi della cultura umana...

¹⁰ In questo caso mi trovo perfettamente d'accordo perché nel campo del giudizio critico-estetico del cinema la situazione è effettivamente problematica nel senso che ancora oggi è molto difficile constatare un qualche giudizio che trovi veramente un consenso universale. Anzi vorrei far notare che se fino a qualche decennio addietro poteva succedere che, in occasione di qualche festival internazionale, un certo numero di critici e studiosi di cinema poteva proporsi di indicare una “classifica” dei dieci o più migliori film in assoluto, oggi, all'inizio del terzo millennio, questa abitudine (nel dopoguerra, mi pare, avveniva a scadenza decennale) è scomparsa del tutto.

¹¹Sul primo piano, sul suo uso ed eventualmente sul suo abuso, ci sarebbe molto da dire. Qui si può solo ricordare che esso, soprattutto con il sonoro, assume una forte valenza psicologica ed è anche il nodo fondamentale che crea un abisso di distinzione rispetto alla dimensione teatrale anche nel senso specifico della recitazione e del ruolo dell'attore.



che, insieme ai due fondamentali, definiscono lo *specifico filmico*. Come si può constatare, io non considero il parlato una caratteristica fondamentale del cinema, anche se il cinema da quando utilizza il parlato ha causato discussioni accanite soprattutto per i rapporti con il teatro, che hanno sempre preoccupato tutti gli studiosi di cinema e in particolare quelli che sostengono che il linguaggio cinematografico è centrato sull'immagine. Personalmente il parlato, ormai lo considero, diciamo così, un male necessario e credo che comunque abbia dato un bel contributo alla diffusione e al trionfo del cinema, sicuramente. E bisogna riconoscere che, in qualche modo, ha permesso al cinema di essere ancora più **proteiforme**.

Il cinema come moderno Proteo

Dunque, vorrei dire ancora un'ultima cosa che riguarda sempre il mio progetto. Ho pensato più volte che dopo tutto esso fosse anche "una bella gatta da pelare", come si dice. Però la "gatta da pelare", in questo caso, non è tanto il fatto che, per ragioni di necessità, ho dovuto, diciamo così, capire meglio il cinema attraverso la psicoanalisi, in quanto essa era ed è il mio mestiere. Ma neanche perché, come ho detto mi sono trovato nella necessità di imbarcare, nella mia avventura esplorativa, la filosofia che assolutamente non è uno scherzo o il classico fiore all'occhiello. Dico subito qual è quindi il vero perché. Henry Bergson meriterebbe uno spazio molto più ampio di quanto concretamente avrà in questo testo. Bergson è stato il primo, in assoluto ad essere interessato dal cinema nel suo capolavoro filosofico *L'Evoluzione creatrice* dedica al linguaggio cinematografico l'intero ultimo capitolo il cui titolo suona come una tragica profezia: *Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicistica. Uno sguardo alla storia dei sistemi. Il divenire reale e il falso evolucionismo*¹². Sono 60 pagine tutte da leggere e studiare attentamente. In breve Bergson sostiene che la mente umana dell'evo moderno e contemporaneo è costruita su un'illusione che è la stessa che sta alla base dell'illusione cinematografica: migliaia di foto-statiche che creano un *Falso movimento*¹³. Ma in Bergson sin dall'inizio c'è, insieme alla critica, una grande ammirazione per il cinema, per il cinema che nella sua visione profetica avrebbe imposto il suo modello di principio a tutte le scienze e a tutte le forme di cultura. In realtà, insieme a Bergson occorrerebbe esaminare il caso specialissimo di Jean-Paul Sartre (suo allievo e critico severo insieme): ma tutto questo (connesso con l'unico film realizzato sulla vita di Freud) richiederà un capitolo specifico.

La mia gatta da pelare non è tanto dovuta a questa duplice implicazione (cioè il dover continuamente tener presente allo stesso tempo i nessi con la psicoanalisi e la filosofia) ma riguarda soprattutto il fatto che il cinema, inteso sia come industria sia come linguaggio espressivo simbolico, sta diventando, si sta trasformando in una disciplina culturale **onnivora**. Il cinema sta invadendo tutti gli ambiti culturali, persino quello religioso, tanto per dire. È noto che gli USA sono un po' l'area geografica dove pullulano tutte le sette religiose, anche le più bizzarre. Tra queste ce ne sono alcune che credono nella mitologia di *Star Wars* e una in particolare ha costituito una specie di chiesa con tanto di sacerdoti, riti e quant'altro. Poi va ricordato che *Star Trek* è un'altra categoria di film che ha generato in America delle associazioni di fans e delle vere e proprie organizzazioni che ricordano da vicino le sette religiose con riti di culto (anche se non arrivano, a quanto mi risulta, a credere nell'esistenza dei cavalieri Jedi di *Star Wars*) e con comitati di difesa dei propri valori... cinematografici. A questo proposito devo segnalare un episodio gustoso e significativo, segnalato da La Repubblica di qualche tempo fa. Su internet si può vedere e scaricare

¹² *L'evoluzione creatrice* (1907), ed. it. A cura di Fabio Polidori, R. Cortina, 2002. Il cap. occupa quasi 80 pagg. (223-300), all'inizio in nota dichiara di riprendere un suo corso sulla "Storia dell'idea di tempo" al *Collège de France* del 1902-3 in cui aveva messo a confronto "il pensiero concettuale con il meccanismo del *cinematografo*".

¹³ E' uno dei capolavori di W. Wenders, prima maniera, lo proporrei proprio a illustrazione delle tesi di Bergson.

gratuitamente un film che è una severa satira di *Star Trek*, si intitola *Star Wreck: in the Pirkinning* ed ha, a quanto pare, un successo strepitoso in tutto il mondo¹⁴. Il problema è che i fans e le associazioni di difesa della saga di *Star Trek* sono furibondi e non vorrei che venisse fuori un nuovo tipo di guerra di religione ...

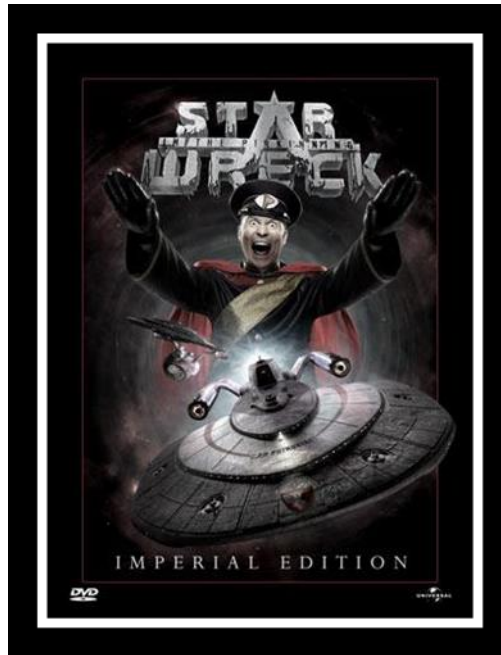


Fig. 1 Questa è la locandina che annuncia l'ultimo episodio della serie che, sempre in forma di parodia, affronta temi di grande attualità: la disoccupazione, il complotto finanziario mondiale e la riscossa, guarda caso dell'impero russo ex-sovietico. Questo episodio, comunque acquistabile in DVD, si può vedere in forma di trailer di parecchi minuti su You Tube.

Attenzione però, il fenomeno *Star Wreck in the Pirkinning* non si può assolutamente sottovalutare perché è cinema nato e cresciuto nel web e soltanto nel 2005 è entrato nel circuito dell'economia reale del cinema. È dunque un tipo nuovo e ibrido di opera cinematografica e pone seri interrogativi sulla natura del cinema nel XXI secolo. Gli attuali processi di ibridazione porteranno alla morte del cinema, così come lo abbiamo visto svilupparsi nel XX secolo? Io sono convinto che ancora una volta, il prodotto tipico della cultura cinematografica, il film continuerà a realizzarsi seguendo gli stessi metodi creativi e realizzativi dei Griffith, Èjzenštejn, Lang, Bunuel, Rossellini, De Sica, Welles, Kubrick (ecc., ecc.). Sarà con gli strumenti che oggi la tecnologia mette a disposizione e impone ma il linguaggio è quello e non può cambiare. Staremo a vedere..

Dicevo della mia presunzione, cioè della mia decisione di affrontare in toto il problema del cinema oggi. In questo quadro non è possibile ignorare il problema del sistema multimediale e/o informatico, perché il cinema è intrecciato anche con questo universo futuribile e del resto il film *Matrix* è fondamentale anche per questo problema. Ma *Matrix* non è solo questo: è un film intriso di

¹⁴(Da Wikipedia) *Star Wreck* è una serie di film parodie della serie **Star Trek** ideati dal finlandese Samuli Torssonen a partire dal 1992. Il primo film, chiamato solo *Star Wreck*, era una semplice animazione bidimensionale con tre navi stellari che si sparavano tra di loro e delle voci fuori campo. Col passare degli anni la grafica ha iniziato a usare computer grafica 3D sempre più complessa e più realistica, le durate si sono allungate, sono apparsi i personaggi dapprima come semplici animazioni e negli ultimi film come attori in carne e ossa. *Star Wreck: In the Pirkinning* (VII della serie) è il primo film finlandese, finanziato in modo indipendente, che mostra effetti speciali di alta qualità sia nelle riprese dal vivo che nelle battaglie spaziali: nella trama si rivela essere una parodia sia di *Star Trek* che della serie di fantascienza *Babylon 5*, carica di humor tipicamente finlandese. La produzione di questo film è iniziata nel 1999, e dopo 6 anni di duro lavoro è stato presentato per la prima volta il 20 agosto 2005. È stato possibile prenotare il DVD del film dal 5 settembre, mentre l'intero film è stato diffuso per lo scaricamento gratuito l'1 ottobre 2005 dal sito ufficiale. Del film sono disponibili vari formati, con l'aggiunta di vari sottotitoli, di cui alcuni non ufficiali in italiano (tra cui quelli utilizzati nella versione DVD).



problemi complessi, come si sa, problemi anche politici, vista la posizione assunta da Slavoj Žižek su questo film. In questa sede non interessa chiarire i vari e complessi problemi (filosofici e psicoanalitici) evocati da *Matrix*. In ogni caso, il compito che mi sono dato è quello di presentare quello che è il progetto culturale per cercare di spiegare che cos'è il cinema e quale complessa funzione stia, lentamente, assumendo. *Matrix, sarà esaminato solo in quanto rappresenta due nodi cruciali interconnessi: in primo luogo in quanto film-chiave che ha aperto la via alla quinta metamorfosi, in secondo luogo perché ha in sé incredibili suggestioni che rimandano nientemeno che alla prima metamorfosi.* A *Matrix*, inevitabilmente, dovremo dedicare, nella seconda parte del nostro percorso, un'analisi approfondita...

Ernst Cassirer: la filosofia delle forme simboliche

Propongo come riferimento fondamentale per il nostro scopo, quello di disoccultare la natura del linguaggio cinematografico, la filosofia di Ernst Cassirer. Cassirer è una figura di filosofo molto particolare: avremo modo di parlare anche della sua vita di ebreo tedesco costretto ad emigrare con l'avvento del Nazismo. Costretto ad andarsene in America con tutta la cultura ebreo-tedesca che negli anni '30 ha letteralmente svuotato le Università tedesche. Rudolph Arnheim che ha un ruolo altrettanto importante nel mio progetto fa parte della stessa "razza" e della stessa storia.

In breve Cassirer è stato uno dei protagonisti di quel grande movimento iniziato nella seconda metà dell'Ottocento e che va sotto il nome di Kant Renaissance. Egli è stato una personalità di studioso ed erudito come pochi nella storia dell'Europa moderna: non è facile descrivere in poche parole che cosa ha rappresentato Cassirer e non so personalmente come abbia fatto a scrivere e a occuparsi di così tanti problemi contemporaneamente. Probabilmente ha passato la vita in biblioteca. Ha scritto libri e saggi un po' su tutto l'orizzonte culturale del suo tempo. Due le opere monumentali: *Storia della filosofia moderna*, in 4 volumi e *Filosofia delle forme simboliche* anche questa in 4 volumi. Di Cassirer però sono fondamentali, come vedremo, anche i suoi testi sulla filosofia della scienza e sulle grandi scoperte scientifiche del Novecento. Morto in USA nel 1945, ha lasciato il suo testamento culturale in un'opera pubblicata postuma con il titolo *Saggio sull'uomo*, nella quale riassume e completa la seconda delle due opere citate. Per me è fondamentale appunto il riferimento alla sua monumentale *Filosofia delle forme simboliche* (pubblicata tra il 1922 e il 1929). È un'opera che potrete trovare spesso più citata che veramente utilizzata o presa in considerazione. Io ho cercato di leggerla e studiarla, con grande fatica, un po' per l'orizzonte tematico vastissimo ma molto per lo stile cassireriano, involuto certamente ma soprattutto caratterizzato da forme linguistiche costruite su misura per il concetto elaborato nello specifico e quasi sempre in forma assolutamente nuova. Sia detto per inciso, ma lo stesso concetto di **simbolo** (concetto ampiamente usato nella cultura contemporanea) ancora non mi è del tutto chiaro come esso sia concepito dal Cassirer, per le infinite sfumature che l'autore cerca di dare: con andamento, appunto, proteiforme¹⁵! Ma, per non appesantire troppo il nostro discorso, uscirai decisamente dall'ambito per iniziati e ricorderei in sintesi il perché di questo mio polo di riferimento. In estrema sintesi direi che il Cassirer, in buona sostanza, ha passato la vita a risolvere i problemi e le contraddizioni che non aveva risolto Kant, o perlomeno di quel Kant (in fondo all'anima, uno scettico a mio parere) sempre preso dai dubbi e dall'insoddisfazione, cosa rispetto alla quale mi trovo perfettamente consonante. La prima opera, la *Critica della ragione pura*, l'ha scritta due volte e la seconda

¹⁵E' proprio Giulio Raio, l'attuale massimo studioso di Cassirer, che, nella monografia sul filosofo tedesco, fa notare questa caratteristica instabilità del concetto di simbolo nel lungo percorso delle opere della maturità. Ma per il concetto di simbolo nella cultura moderna ci sarebbe anche bisogno di una ricerca che inquadri in qualche modo la natura, altro che proteiforme (!), del concetto: basti pensare al ruolo centrale che esso svolge, in forme lontanissime da quella del Cassirer, nell'opera di Carl G. Jung da una parte e in quella di Jacques Lacan dall'altra. E sicuramente non è possibile dimenticare il grande sociologo tedesco Norbert Elias con il suo *La Teoria dei simboli*, Il Mulino 1998.



presenta modifiche tutt'altro che marginali, cambiando sostanzialmente le parti più importanti¹⁶. Cassirer si è posto il problema di confrontare l'influenza e la validità della filosofia di Kant rispetto alla scienza prodigiosa del Novecento, la scienza moderna, quella che conosciamo tutti e che, devo dire, risulta più famosa, più simpatica, conoscibile (apparentemente) della filosofia di Kant stesso. Vi ricordo che Albert Einstein ha voluto scrivere una *Relatività: esposizione divulgativa*¹⁷, causa la troppo improvvisa fama, per evitare fraintendimenti. Io ne consiglio la lettura, anche se ha qualche parte molto difficile (ma non incomprensibile come le famose espressioni algebriche), perché questo grande scienziato era un vero mattacchione e le famose storie inventate per esemplificare i nodi e le conseguenze della teoria non erano veramente necessarie per dimostrare le sue tesi. Dico questo perché penso che se Einstein non avesse avuto la storia e la vita che ha avuto, le mogli che ha avuto, avrebbe potuto diventare un ottimo regista cinematografico. Basti citare, tra i vari racconti dimostrativi che ha fatto, il famoso "paradosso dei gemelli" che meriterebbe una serie di fantascienza¹⁸. I film ispirati alla teoria einsteiniana della relatività sono tantissimi. Come esempi, diciamo così di qualità è giocoforza ricordare la trilogia di *Ritorno al futuro* di Zemeckis, ma anche il *cult movie* *Il Pianeta delle scimmie* (di Franklin J. Shaffner e con Ch. Heston, 1968), questo incredibile film, come è noto, a tutt'oggi, ha accumulato ben 6 "sequels", l'ultimo nel 2011, *L'alba del pianeta delle scimmie* (di Rupert Wyatt, con James Franco). *Rara avis* tra i sette film, il terzo *Fuga dal pianeta delle scimmie* (di Don Taylor, 1971), contiene un'intera lunga sequenza dedicata al "problema". Un certo prof. Hasslein (sic), in una conferenza scientifica, illustra la teoria della relatività, paragonando lo spazio-tempo (la 4° dimensione) a un sistema "autostradale", in cui si sviluppano, contemporaneamente, infinite autostrade spazio-temporali parallele, motivo per cui, teoricamente, è possibile "saltare" da una autostrada all'altra.

¹⁶Questa questione ha occupato almeno un secolo di polemiche. Schopenhauer, come è noto e logico, ha dato una preferenza netta alla prima edizione e quindi (visto che Freud si considera debitore, nella sostanza e in primis, di Schopenhauer, solo in seconda istanza di Nietzsche, e in terza di Kant) sarebbe logico da parte mia seguire tale scelta. E il motivo è dovuto al fatto che nella prima edizione la famosa Deduzione trascendentale delle categorie, ha una "Deduzione psicologica" estremamente interessante e geniale, soprattutto per quanto riguarda l'**immaginazione**: il testo kantiano è incredibilmente attuale. Preferisco però seguire la sdrammatizzazione operata da De Ruggiero (*Storia della filosofia, Da Vico a Kant*, pag. 215) il quale, oltretutto dal suo punto di vista hegeliano, ci invita a considerare valida la seconda edizione (che Kant ha voluto per rispondere ai recensori che lo avevano iscritto alla "scuola" dello psicologismo dell'arcivescovo Berkeley), non dimenticando però la prima che comunque denuncia l'attenzione e il rispetto che Kant aveva per l'empirismo inglese (nessuno escluso). Sulla questione dell'**immaginazione**, si dovrà tornare perché è il nodo irrisolto che tiene in sospenso un po' tutto l'orizzonte che qui ci interessa ed è anche il nodo che riapre sempre quella porta che ogni filosofo e/o scienziato che sia, vorrebbe essere riuscito a chiudere: la porta dello scetticismo. Cfr. Luigi Caranti, *Kant e lo scetticismo*, Marco editore 2004.

¹⁷Bruno Cermignani ha curato l'edizione italiana (traduzione del testo einsteiniano di Virginia Geymonat), curando attentamente di ridimensionare il problema del tempo, aggiungendo, dopo la Esposizione, una serie di testi filosofici, sotto il titolo "Spazio geometria fisica", ultimo di questi testi quello dello stesso Einstein, "La relatività e il problema dello spazio". E il tempo? La nostra idea è che, tuttora, il problema del tempo pone dei problemi che danno certezze solo e soltanto "dubitanti". Per capire bene l'eredità einsteiniana bisogna rivolgersi a Stephen Hawking, con il suo recentissimo *La grande storia del tempo* (in contemporanea 2005, The Book Laboratory e Rizzoli). Molto chiaro anche *Pensare la natura*, Luigi A. Radicati di Brozolo, Laterza 1999.

¹⁸Il paradosso è semplice: se esistesse un'astronave in grado di viaggiare alla velocità della luce (velocità massima possibile esistente nell'Universo in cui viviamo: non si sa ancora se entrando in un Buco Nero sia possibile superare questa velocità), di due gemelli uno viaggia e l'altro resta sulla Terra. Basterebbe un viaggio di pochi mesi per far sì che al ritorno il gemello rimasto sulla Terra sarebbe di 20 o 30 anni più vecchio del viaggiatore interplanetario... (cfr. S. Hawking, op.cit., pag. 60)



Fig. 2 *Escape from the Planet of the Apes* (1971). Una delle inquadrature iniziali: l'arrivo dei tre strani astronauti..

Tornando al Cassirer, nella *Filosofia delle forme simboliche*, egli ha cercato di risolvere il problema più complesso che si è trovato di fronte Kant, riflettendo su se stesso. Kant completando il suo capolavoro, la *Critica della ragione pura* (come abbiamo ricordato, due edizioni molto diverse tra loro), si è subito reso conto del fatto che rimanevano fuori problemi fondamentali e, in un primo momento, ha pensato di risolvere la lacuna con la *Critica della ragione pratica*, che è certamente un ottimo libro che tutti dovrebbero leggere¹⁹. Sto schematizzando al massimo livello possibile e gli insegnanti di filosofia non se la prendano a male, ma Kant risolvendo la questione della morale, della libertà, dell'etica, si è poi reso conto che mancava ancora qualcosa, qualcosa che era tutt'altro che marginale: la *Critica del gusto*, diciamo così, per evocare il testo dell'avvolpiano a cui faremo riferimento²⁰. È probabile che, se guardiamo le date di pubblicazione delle tre Critiche, Kant stesso abbia considerato il problema dell'arte, almeno in un primo momento, di interesse relativo ma, nel corso del lavoro intorno alla prima e alla seconda Critica è invece sicuro che la questione del giudizio estetico come *summa* o, meglio, sintesi mentale e culturale delle due componenti (necessità, universalità + libertà), sia diventata, nel corso del tempo, come opera fondamentale di compiutezza del suo sistema filosofico. Con ciò andando incontro a un bisogno fondamentale della natura umana: il bisogno del bello, del sublime, nonché dell'incanto che l'uomo cerca e prova di fronte al miracolo (teleologico) della natura. In ogni caso l'estetica kantiana è, di fatto, la super valutazione della sensibilità (l'arte come gusto e incanto dei sensi). Quindi il bisogno di rispettare la sensibilità che, in fin dei conti, Kant stesso aveva messo all'origine del pensiero: quell'estetica trascendentale, primo capitolo della *Critica della ragione pura*. E comunque in Kant c'è questa cosa: prima la scienza (il cielo sopra di noi), poi la morale (in noi), infine, se avete tempo, l'arte. Questa cosa, a mio parere, Cassirer non l'ha mai digerita. Anche perché in questa prospettiva, di fatto e di diritto, Kant aveva eliminato la religione. Il mito, la mitologia era ai suoi occhi "roba" appartenente ai "primitivi" e alla preistoria, data la sua appartenenza e convinzione "pietista" e tenuto presente il suo famoso invito imperativo *Sapere aude*, per Kant l'umanità, diventando adulta non poteva che concepire la religione non come rito ma come etica civile. Cassirer, a un certo punto, si è chiesto se tutto questo poteva essere giusto. Anche se il progresso e l'andamento della

¹⁹Emilio Garroni sostiene, in modo documentato e convincente questa genesi dinamica delle tre critiche, vedi pag. 11 e seguenti del testo citato.

²⁰Sempre Emilio Garroni ha evidenziato un fatto di importanza enorme. Il titolo originario nella mente di Immanuel Kant della terza Critica doveva essere *Kritik des Geschmacks*, cioè Critica del gusto! Nella nota 10 di pag. 8, op.cit., Garroni scrive. "Con questo titolo Kant annunciava la terza Critica in una lettera a K.L. Reinhold del 28-31 dicembre 1787.". Ogni commento, a questo punto ci sembra inutile.



vita quotidiana di tutti noi (europei) sembrava dare ragione a Kant, Cassirer allora ha cercato di capire se effettivamente l'arte, la religione, il mito, potessero avere un futuro, perché di fatto, l'opera di Kant, con la potenza logica del suo imponente impianto aveva previsto ma anche influenzato lo sviluppo della scienza e della tecnologia, escludendo un ruolo futuro soprattutto al mito e alla religione. Ma sul Cassirer pesava anche l'atmosfera culturale tedesca ed europea della fine dell'Ottocento che affermava con forza che il mondo costruito dall'essere umano era fondato su valori culturali. E la scienza risultava essere il punto di arrivo dell'evoluzione del pensiero umano, il punto migliore, il punto più elevato, ciò che ci nobilita.

Però anche lui, a un certo punto, ha cominciato ad avere qualche dubbio. Ricordo che la prima esposizione ufficiale della *teoria della relatività* viene resa pubblica da parte di Einstein nel 1905: si tratta della relatività definita ristretta o speciale. Nel 1913-14 (poco prima dello scoppio della guerra) Einstein, pubblica quella che lui stesso ha definito come seguito logico di quella del 1905, cioè le tre espressioni terribili della *teoria della relatività generale*. I primi commenti degli scienziati e matematici di tutto il mondo hanno reso Einstein una vera e propria star. Si crea, a livello planetario, un clamore incredibile, il Times di Londra titola in prima pagina e a tutta pagina: "Con la straordinaria teoria di Einstein, ora niente è più certo!". Se teniamo conto della definizione kantiana del termine TRASCENDENTALE (cioè tutto ciò che a priori "è *universale e necessario*"), che implica le elaborazioni sicure della geometria (euclidea e cartesiana) e Fisica (newtoniana), possiamo capire un Cassirer preso dallo sconforto e dai dubbi.

Bisogna comunque ricordare che la ricerca scientifica (e qui siamo al livello delle grandi teorie), all'inizio del Novecento, ha introdotto nella vita comune una serie di minacciose ipotesi che possono mettere in discussione non solo la nostra conoscenza ma anche la morale e quant'altro. Come ha osservato Giulio Raio, il Cassirer, proprio nel suo celebre saggio di commento alla *teoria della relatività generale* (e in difesa, comunque, dei principi metodologici kantiani) che è del 1919 (pubblicato in appendice alla sua fondamentale opera *Sostanza e funzione*), indica le tracce fondamentali per l'elaborazione della teoria delle **forme simboliche**²¹.

Entrando subito nel merito, va detto che Cassirer individua 5 Forme Simboliche fondamentali. La prima è ovviamente il LINGUAGGIO, inteso proprio come "lingua", però nel senso antropologico, cioè il famoso "dono della parola". E scrive su questa forma simbolica il primo volume, proponendo anche una storia del fenomeno e del problema. La seconda forma simbolica è naturalmente quella del MITO, la Mitologia che, in effetti, tutti noi pensiamo che sia cosa del passato appena post-preistorico, ma in realtà noi sappiamo anche che si parla, per esempio, dei Miti del XX secolo, che viviamo quotidianamente (basti pensare a quello di Che Guevara). Diciamo comunque che il termine mito non è scomparso dal linguaggio corrente, termine anzi di cui si può dire che se ne fa un abuso, spesso e volentieri.

La terza forma simbolica, la RELIGIONE, della quale non si ha bisogno di dare spiegazioni. La quarta, naturalmente, è l'ARTE. La quinta è ovviamente la SCIENZA.

La cosa interessante e curiosa di questa opera monumentale è che in qualche misura ed esplicitamente, Cassirer rivaluta l'Hegel giovane, cioè quello della *Fenomenologia dello Spirito*, anche se ne critica proprio la forma "evolutiva" e scalare, dove il gradino più alto ed elevato era quello che, in un certo senso, annullava i precedenti: il Sapere assoluto, quindi la filosofia, che supera arte e religione.

Allora la novità di questa opera di Cassirer, è quella di mettere queste cinque forme simboliche, rappresentazione simbolica del mondo umano, **sullo stesso piano**. Dunque, contrariamente all'impostazione hegeliana, non strettamente evolutiva ma comunque a spirale che portava alla conclusione del Sapere Assoluto (che assorbiva i livelli precedenti in un tutto omogeneo) nella

²¹Giulio Raio, op.cit. pag. 47 e seguenti.



Fenomenologia, ma ugualmente portava alla filosofia nella *Logica*, e quindi non prevedeva un ritorno a forme superate. Pur rifacendosi ad Hegel, Cassirer sostiene che queste cinque forme, a suo parere, debbono convivere. E di fatto convivono perché, diciamo così, l'uomo, che lui definisce "Homo symbolicum"²², non ne può fare a meno. Egli, nell'elaborazione dell'opera, fa capire che è possibile che in certi periodi si sia affermata qualche superiore valenza realizzativa di alcune di esse, ma è impossibile che si verifichi in qualche modo una vera e propria EVOLUZIONE perché tutte sono espressione fondamentale dell'uomo. Non intendo prendere troppo spazio su questo punto perché non intendo annoiare. La cosa curiosa è che parlando dell'arte, Cassirer si dimostra incerto e imbarazzato, e questo è uno dei tanti problemi che non credo che riusciremo a risolvere... Cioè, intendo dire che il Cassirer, in questa opera monumentale (3 volumi, ma il terzo è diviso in due parti, quindi sono quattro i volumi), affronta con largo respiro, linguaggio, mito e scienza, ma **salta completamente sia la religione che l'arte.**

Sulla religione posso anche capire, perché se andiamo a vedere, la cultura religiosa umana è una specie di mostro tentacolare dalle mille teste. Per di più Cassirer essendo, fondamentalmente come formazione, un filosofo della scienza, avrebbe dovuto analizzare tutte le religioni del mondo (lavoro peraltro già completato da Max Weber). Quindi sullo spazio vuoto della religione non c'è da stupirsi più di tanto..

Sull'arte però le perplessità sono abbastanza senza giustificazioni. Cassirer cita spesso l'arte come, forse, la più resistente delle forme antiche, ma non si pone mai il compito di dedicare un volume autonomo a questa forma. Mi sono chiesto perché e poi mi sono accorto che tutti i vari riferimenti spaziano dall'arte egiziana fino a e non oltre l'arte del XVIII secolo. Pensandoci bene sono giunto a una conclusione tragica. Potremmo pensare che Cassirer abbia voluto evitare di affrontare il problema dell'arte a lui contemporanea (siamo negli anni Venti!) ma pure l'Ottocento è del tutto ignorato. Dunque, a partire dal momento in cui gli Impressionisti sono venuti alla luce del sole la storia e la critica d'arte è entrata in uno stato confusionale permanente da cui non si è più risolledata: prima le stroncature terribili ed ottuse dei critici e la fortuna di chi allora comprò opere impressioniste a quattro soldi, poi i dipinti di Van Gogh ignorati fino al primo dopoguerra e oltre, sono la rappresentazione perfetta ma triste e clamorosa di questa confusione. Si sa che il povero Vincent si pagava le cene con i suoi quadri. Non parliamo poi del dottor Gachet che certo lo aiutava e lo curava con calmanti di varia natura e gli diceva anche di continuare a dipingere perché comunque lo tranquillizzava, ma senza alcun rispetto per la sua pittura e questo medicastro di Arles non può che meritarsi il disprezzo della storia. Con l'esplosione impressionista si sono persi completamente dei criteri solidi di giudizio critico.

Non parliamo poi dell'arte contemporanea, rispetto alla quale l'opera cassireriana esprime un inquietante silenzio. Si sa che la fotografia ha letteralmente ammazzato la pittura figurativa e soprattutto la ritrattistica, perché la gente non si faceva più fare il ritratto, anche i ricchi e i potenti preferivano mettersi in posa di fronte a una macchina fotografica. È ovvio che il cinema ha vieppiù ucciso l'arte pittorica figurativa: l'arrivo del colore poi ha fatto piazza pulita del valore rappresentativo della pittura del Novecento. Oggi è impossibile trovare una teoria estetica sicura che dia un indirizzo, sia pure vago, su criteri di giudizio universalmente condivisi.

L'arte del Novecento resta ancora un oggetto vorrei dire misterioso: qualcuno l'ha definita addirittura, in buona sostanza, un'arte "decorativa". Io credo che questa situazione dipenda parecchio anche dallo sviluppo dell'arte cinematografica. Il cinema secondo me ha "ammazzato" un bel po' di cose: tra queste, a mio parere, anche la letteratura, perché mi sembra evidente che tra i

²²Questa definizione la si trova (riferita però agli esiti del suo capolavoro filosofico) nella pagina conclusiva dell'introduzione all'ultima sua opera pubblicata in vita, il *Saggio sull'uomo*, ed. Armando 1968, pag.81.



romanzieri, anche quelli di livello alto, non ce ne è neppure uno che, in cuor suo, non aspetti con belle speranze la proposta di un produttore per realizzare un film dal proprio romanzo. Oggi lo scrittore scrive quasi sempre con un occhio alla traducibilità del proprio scrivere in termini di linguaggio cinematografico.

Ecco, il Cassirer, pur non parlando mai di cinema, mi ha dato uno spunto solido e consistente per poter definire il cinema come una speciale forma simbolica che ha la capacità, e forse anche l'intenzione (o magari una certa progettualità intrinseca), di esautorazione, di assorbimento di tutte le altre forme simboliche!

Però, però. Forse stiamo esagerando, in buona sostanza il cinema, con il suo linguaggio alla portata di tutti, nel corso del tempo, ha realizzato un lento processo di interpretazione e semplificazione di tutte le forme simboliche. Potremmo forse dire che, con una buona approssimazione, il cinema ha, in un certo senso esautorato quasi integralmente la forma simbolica che chiamiamo Arte. Tutte le altre sono in un stato di destabilizzazione permanente. Questo lento e inesorabile processo di assorbimento semplificativo di tutto lo scibile umano ha imposto lo sviluppo proteiforme (come misura di sopravvivenza) che spesso ha rischiato di diventare un processo di auto-dissolvimento della stessa FORMA-CINEMA.

Su un piano strettamente culturale, però, negli ultimi anni il cinema è molto rivalutato ma, soltanto pochi decenni indietro nel tempo, era considerato un specie di pericolo pubblico. Negli USA si effettuavano ricerche per dimostrare la sua influenza perniciosa sui giovani che, da certi film, potevano essere spinti alla violenza, oppure alla dipendenza ossessiva. Oggi, forse per lo sviluppo inquietante di altre forme medial e multimediali, c'è stata e c'è una grossa rivalutazione in atto. Abbiamo anche progetti di corsi sul cinema come terapia: questione sulla quale dovrò tornare perché è una questione che mi riguarda personalmente.

E quindi c'è da dire che il cinema sta occupando un po' tutti gli spazi culturali e sta assorbendo, un po' sussidiariamente, tutte le funzioni culturali. In ogni caso credo che sostanzialmente sia una cosa molto positiva, per una ragione molto semplice: fintanto che il cinema rimane tale, cioè che mantiene una struttura formale e temporale di un certo tipo è abbastanza impossibile che possa diventare quello che sta diventando il sistema multimediale, cioè un sistema che di fatto sta omogeneizzando cultura, modi di comportamento e modi di vita. Io credo che il cinema può mantenere una funzione critica e autocritica salutare per lo spettatore-massa però alla precisa condizione che si sforzi a conoscerne il linguaggio. Su questo punto devo dire subito che sono abbastanza severo perché avendo il cinema, sempre più, questa espansione tentacolare e questa capacità di assorbire i codici linguistici di tutte le arti, spesso e volentieri procura delle passioni, delle enfattizzazioni che non portano a una sua, diciamo così, utilizzazione corretta e un suo consumo che può essere un uso anche terapeutico. Intendo *terapeutico* però tra virgolette, perché come abbiamo già accennato soprattutto in America c'è stata una vera e propria esplosione di libri e ricerche, che tutti più o meno propongono un uso terapeutico, fin troppo disinvolto, del cinema. Uso paradossale perché, come abbiamo detto, proprio in America, in precedenza, c'erano libri e ricerche che andavano in direzione esattamente contraria.

Che il cinema possa essere terapeutico è un tipo di quesito che mi costringe a una certa prudenza, soprattutto perché tutti quelli che hanno tentato una via del genere hanno finito sempre per umiliare e svalutare il cinema o quanto meno hanno finito per considerare il cinema, non dico come un'Aspirina, ma come un calmante o uno strumento di orientamento morale e comportamentale.

Io penso che il primo passo, fondamentale, sia quello di capire le strutture elementari del linguaggio cinematografico e capire anche che questo linguaggio, per sua natura intrinseca, è un linguaggio



che ha una sua ambizione precisa, una strutturale ambizione che è quella di assorbire tutte le forme culturali diffuse nel presente storico.

La mia preoccupazione principale, per quanto riguarda proprio le strutture del linguaggio cinematografico, è dimostrarne innanzitutto la sua incredibile elasticità, altrimenti definita PROTEIFORME. Si impongono dunque “questioni di metodo”. E in questo quadro, in continuità coerente, anche se imperfetta e problematica, ritengo necessario considerare i lineamenti fondamentali della filosofia dell'avolpiana.

L'estetica di Galvano Della Volpe e il cinema

Arriviamo al punto. Tutto il percorso fin qui effettuato ci porta alla seguente conclusione. Galvano Della Volpe ha seguito tutto lo sviluppo della filosofia kantiana riemersa con grande forza dopo quasi un secolo di idealismo (più o meno hegeliano), attraverso la cosiddetta scuola di Marburg (H. Cohen, P. Natorp, E. Cassirer e altri) ma soprattutto attraverso la figura e l'opera di Ernst Cassirer (che in Italia ha trovato numerosi sostenitori, come abbiamo già spiegato). Della Volpe dunque un kantiano, sia pure sui generis? Ebbene sì, stupisco anche me stesso nell'affermarlo. A questo punto però si tratta di indicare gli elementi che qui interessano e rinviare ad altro luogo gli approfondimenti. Diciamo subito che la filiera Kant-Cassirer-Della Volpe, oltre che essere quella che ho percorso io è anche quella che permette oggi di deciptare l'enigma dell'arte contemporanea e in special modo di quello della *settima arte*, o almeno di farlo con una buona approssimazione di validità. La continua evoluzione e trasformazione della filosofia dell'avolpiana ci costringe a mettere in secondo piano (senza però ignorarla) la raccolta degli scritti dedicati al cinema che va sotto il titolo di *Il verosimile filmico* (il saggio più importante) pubblicata per le edizioni della rivista *Filmcritica* nel 1954. Il motivo riguarda proprio il concetto di *verosimile* che è in tutta evidenza dipendente dal corrispondente concetto base (εἰκος) della aristotelica *Poetica*, notoriamente dedicata all'Arte drammatica in quanto centrata sulla **tragedia** (essendo introvabile la parte dedicata alla **commedia**, come è noto) e quindi sul concetto di epico-storico.

È giocoforza dunque prendere in considerazione l'opera più famosa della tarda maturità di Della Volpe, *La Critica del gusto* (1960)²³. Ed è già nella prefazione che, allusivamente, ma esplicitamente, dichiara tutta la sua aderenza all'impostazione kantiana (cassireriana).

Nel presente volume si è tentata l'esposizione sistematica di una estetica materialistico-storica e quindi una lettura sociologica metodica della poesia e dell'arte in genere. ... E implica una indagine intesa a restituirci l'opera d'arte nella sua umana integrità: ossia tanto nei suoi aspetti *gnoseologici* più generali, per cui essa si ricollega essenzialmente alle **altre istanze umane fondamentali, scientifiche e morali**, che nei suoi aspetti gnoseologici speciali e tecnici.

Non è questo il luogo adatto per discutere le tesi complesse di questo testo, piuttosto indigesto, ancora oggi per la cultura italiana (e non solo); soprattutto perché concentrato per almeno i quattro quinti sulla questione della poesia come arte per antonomasia e per il resto sul tema-problema del Laocoonte (G. E. Lessing *docet* e, a seguire, R. Arnheim) e quindi sul *distinguere lo specifico* di ogni singola arte.

Ma in tutto il percorso dell'avolpiano, dentro e fuori di questa opera fondamentale, e anche prima e dopo, c'è un nodo quasi ossessivo che gira attorno alla definizione dell'Arte (on la A maiuscola) come una speciale forma di conoscenza, conoscenza che in primis, non è inferiore a quella scientifica. Una conoscenza da inquadrare in un aggiornamento della filosofia di Karl Marx (va precisato, ben distinto dal suo amico F. Engels), cioè per un nuovo materialismo storico del XX

²³ Feltrinelli editore. È l'unica opera pubblicata in vita da Della Volpe con un grande editore e anche quella che lo ha reso famoso anche all'estero (subito edizioni in lingua spagnola e giapponese).



secolo. In questo quadro è stata inevitabile la propensione al realismo, il realismo della tradizione marxista che però Della Volpe ha letteralmente stravolto, andando a recuperare, rivalutare, valorizzare opere e autori generalmente rifiutati o accettati malamente dalla critica militante (ad esempio quella ispirata da G. Lukacs). Tanto per dire il caso più clamoroso è quello di Thomas S. Eliot, il grande poeta cattolico-luterano spiritualista e conservatore, che Della Volpe elegge come il poeta più grande del XX secolo (pag. 58 e segg.). Non solo ma noi lo troviamo messo “sul trono” accanto a Maiakovski e Brecht! Per non dire infine dei complimenti ben fondati e documentati a Ezra Pound, ogni volta che viene citato. Fatte queste frettolose premesse occorre andare subito a chiarire la questione “arte cinematografica” e constatare che ci troviamo di fronte a un bel paradosso (s’intende dellavolpiano) che indica qual è il limite di questa teoria estetica e che però non ne inficia la validità e soprattutto la modernità. In breve il paradosso consiste nel fatto che in tutte le arti esaminate Della Volpe, pur centrato sulla funzione conoscitiva (gnoseologica), riesce ad ampliare al massimo l’orizzonte valutativo-critico. Abbiamo citato esempi letterari ma si potrebbero citare esempi in campo pittorico, musicale, ecc. Arrivato all’ultima arte, la settima, si avverte subito un “restringimento” di orizzonte critico-valutativo, non del tutto giustificabile. In parole povere, secondo Della Volpe, il cinema per la sua natura, è un arte “sociologico-conoscitiva” per antonomasia e quindi lo stile **realista** non può che essere **dominante e determinante, senza il quale** il valore poetico dell’opera filmica cade. Come dire che, accettando il principio dellavolpiano della poesia come arte regina, nel cinema non è gradito il componimento “lirico” o quello astratto o di ricerca puramente linguistica, ma solo creazioni di poesia civile o, meglio ancora, i poemi **epici**. Preciso che sono un fanatico sostenitore del realismo e soprattutto convinto della validità della natura “documentaria” del cinema e, in questo senso, non amo Georges Méliès. Ma Méliès ha favorito e aiutato lo sviluppo del realismo: anche Griffith ha usato trucchi per dare una impressione di realtà, per sviluppare le prime forme di verosimile filmico. Dunque il realismo dei Lumière era troppo rozzo per rimanere così semplice nella “ripresa” della realtà. Il guaio è semmai riuscire a capire quanto di profondamente gnoseologico (in senso anche della realtà interna alla psiche umana) c’è nei film di Luis Bunuel e di Orson Welles, per esempio. Ma questo, soprattutto seguendo alcune fondamentali indicazioni metodologiche del testo dellavolpiano, sarà brillantemente e produttivamente risolto nella seconda parte di questo capitolo, la parte dedicata al rapporto tra cinema e psicoanalisi.

Ma nella *Critica del gusto* ritroviamo, portate alle estreme conseguenze, abitudini critico-allusive del Galvano più sulfureo che spesso nascondono anche sue contraddizioni. Mi tocca dunque il gradito compito di mettere in rilievo quella contraddizione che più di tutte ha influenzato la nascita e lo sviluppo degli anni migliori (i primi 10) del Cine-Club Obraz Cinestudio. In tutta la prima parte della *Critica del gusto*, che va sotto il titolo di “Critica dell’immagine poetica” il nostro autore mette a fuoco il nodo concettuale, guida per capire l’Arte prima per antonomasia, ma anche per tutte le singole arti. Dopo aver sviluppato con il suo stile tutta la complessità del problema (pag. 14), nella successiva, a commento di una “grande canzone dantesca dell’esilio” (in polemica con i critici tradizionali), commenta:

La cosa interessante qui è che la compresenza del concetto o significato intellettuale all’immagine si manifesta con la massima urgenza problematica nel caso della “immagine” più bella o schiettamente bella in cui culminano tutte le precedenti, le quali sono anch’esse (occorre dirlo?) **immagini-concetti**.

E se il lettore si fosse distratto durante la lettura del capitolo, alla fine, com’è suo solito, l’autore ribadisce la sua concezione..

Le precedenti analisi sperimentali di testi poetici ci autorizzano a trarre, intanto, le conclusioni seguenti. 1) Che la verità o valore conoscitivo della poesia in quanto discorso fa capo (come per ogni altro discorso) a immagini-concetti ossia a complessi logico-



intuitivi, secondo quanto ci ha confermato la presenza – indispensabile – di una *struttura* (intellettualità) ossia di un *significato* in ogni prodotto o "fantasma" poetico.²⁴

Dunque "l'esperienza artistica considerata senza dogmatismi o metafisicherie ma con attenzione gnoseologica-scientifica" deve, in una prima istanza, scoprire il nesso **immagine-concetto!** Ora se noi volessimo tradurre ciò in lingua russa otterremmo un'unica parola: OBRAZ! Come ha insegnato sua maestà "il leone di Riga" Sergej Michajlovič Ėjzenštejn!

Per ragioni fin troppo ovvie non è pensabile che Ėjzenštejn si sia ispirato a Della Volpe, la domanda è perché il nostro non riconosce la paternità del concetto, visto che, appunto nel *Verosimile filmico* cita abbondantemente l'unico testo pubblicato in vita da Ėjzenštejn dove espone il concetto di Obraz e cioè *FilmForm*²⁵, ed è importante qui ricordare la versione italiana curata da Paolo Gobetti con il titolo *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (Einaudi 1964). La risposta è semplice: Sergej Michajlovic del concetto da lui scoperto e messo a fuoco fa un uso amplissimo e creativo, implicando potenzialità liriche e financo psicoanalitiche ed è per questo che ha passato tanti guai con i censori del ministero della cultura staliniano (fino a morire d'infarto). In Della Volpe troviamo un restringimento rigido di questo concetto che non troviamo in tutte le altre arti esaminate nella *Critica*. Il che si giustifica nell'idea e nella definizione di linguaggio cinematografico che troviamo alla fine della terza parte "Laocoonte 1960": due pagine e poco più in cui Della Volpe riassume in una micidiale sintesi la sua idea definitiva conclusiva dell'arte cinematografica, utilizzando sempre il concetto di Obraz (qui sotto forma di immagine-idea) ma strozzandolo nella "... espressione visiva filmica, il cui segno-base, il fotogramma, è intrinsecamente caratterizzato dall'esser riproduzione – cinefotografica appunto – della *tridimensionalità* delle cose naturali, reali, del mondo." (pag. 206). Ed incredibile come poi, a seguire, dia del montaggio la stessa identica definizione che ne dà Ėjzenštejn in *Filmform*: "Che da ciò consegue l'essenziale carattere *analitico-documentario* ... del fotogramma ... dalla *sintesi* ch'è il *montaggio* (o sin-tassi filmica), **ma in quanto questo è contrappunto di fotogrammi e loro sequenze pur sempre.**"²⁶.

²⁴Pag. 71. Dopo questo seguono altri due punti, altrettanto importanti, che esamineremo nella seconda parte.

²⁵ Pubblicato a New York a cura del suo allievo Jay Leyda in due volumi nel 1941-42, non avendo trovato un editore sovietico. Il testo è ancora editato ed è disponibile con Amazon.com.

²⁶Ivi, neretto mio. Questa definizione di montaggio la si ritrova spesso nel testo ejzenstenjano, con il particolare del riferimento al concetto di *contrappunto* inteso in senso musicale. Quella più chiara ed inequivocabile è la seguente. "Nell'immagine in movimento (il cinema) abbiamo, per così dire, una sintesi dei due contrappunti: il contrappunto spaziale dell'arte grafica, e il contrappunto temporale della musica. Nel cinema, e caratteristico di esso, si verifica quello che può essere definito come *contrappunto visivo*." *Forma e tecnica del film.. (cit.)* pagg. 49-50. Più avanti (pag. 52) ripete lo stesso concetto per il cinema sonoro "... che può essere realizzato come *contrappunto audiovisivo*".



Sergej al tavolo di montaggio

Della Volpe tra contraddizioni e paradossi

Si è spesso parlato in passato di una certa “doppiezza” dellavolpiano per il suo timore di ritrovarsi, per la propria coerenza, “fuori linea” (del partito, il PCI). Ma nei confronti di Ėjzenštejn c’è un che di straordinariamente paradossale. Ne assorbe, quasi per intero, la teoria estetica, senza mai citarne né l’autore né la fonte²⁷ e, per di più rende esplicitamente omaggio al Pudovkin teorico, pur non avendo certo simpatia per il regista che di fatto fu affiancato al povero Sergej (nel periodo dei suoi “errori”) per controllarlo. Tutto questo potrebbe non avere alcuna importanza se non fosse che Della Volpe, con scarsa coerenza, restringe e limita la stessa teoria che elabora, imponendosi di condannare e/o ignorare provocatoriamente cinema e autori di importanza centrale. Mi vengono subito alla mente almeno tre esempi incredibili: Luis Bunuel, Orson Welles, Michelangelo Antonioni, completamente espulsi, diciamo così, dagli orizzonti del *verosimile filmico*.

Ora, mi si potrebbe chiedere in che senso e in che misura possa io dichiararmi ancora dellavolpiano. Non solo mi sento dellavolpiano (certo sempre *sui generis*) ma forse potrei definirmi una sorta di *L’ultimo dei Mohicani*. Nel groviglio delle contraddizioni e dei paradossi della titanica opera filosofica di Galvano Della Volpe (“opera un po’ proteiforme”), si può evincere o intravedere un apparato di principi logici che permettono di elaborare una solida metodologia per la vita quotidiana, per l’insegnamento, per lo studio dell’arte, persino per chi come me, a un certo punto della propria vita, ha scelto di diventare psicoanalista (sempre *sui generis*). Ribadisco però che mi riferisco a un Della Volpe kantiano-cassireriano. Sergej Ėjzenštejn, con la sua creatività infinita e incontenibile, mi ha permesso di stemperare, ampliare, l’orizzonte grandioso dellavolpiano. Dopo aver letto con grande piacere l’edizione italiana di *Filmform* ho scoperto per caso, in una libreria di

²⁷ L’edizione italiana di *Filmform*, come abbiamo visto, è del 1964, ma conoscendo la capacità di Della Volpe di leggere in tutte le lingue europee non c’è dubbio che sia stata attentamente studiata da lui. Ma il doppio testo curato da Jay Leyda ha dato l’impressione, anche al sottoscritto, di una certa farraginosità di scritti spesso dettati da una grande e troppo libera creatività. Solo da pochi anni si è scoperto un Ėjzenštejn grande scrittore, grande insegnante e teorico sempre geniale: rara avis (anzi unica) tra i registi che hanno fatto grande il cinema nel XX secolo. Tutto questo può spiegare ma non giustificare il Della Volpe, il quale comunque dimostra, nelle pagine dedicate al cinema, di aver assorbito il meglio della lezione del povero Sergej.

libri fuori commercio la straordinaria biografia (forse l'unica) scritta dalla giornalista americana Marie Seton che, innamorata "persa" del grande e folle Sergej, e innamorata pur sapendo della sua probabile omosessualità, lo ha seguito dappertutto, per cui la sua più che una biografia è una continua testimonianza. Il libro è stato pubblicato dalla meritoria ma scomparsa casa editrice mitica (e milanese) dei Fratelli Bocca (1954), si tratta di una veramente avventurosa lettura di 556 pagine (e un ottimo apparato fotografico). Mi corre l'obbligo di segnalare, da questo libro introvabile, due cose importanti per capire chi era l'ebreo lettone Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. La prima è che la Seton ci informa per informazioni avute direttamente da lui che, consapevole del suo ebraismo e tendenze sessuali non del tutto chiare, si era avvicinato (era coltissimo e leggeva e parlava in molte lingue) a Freud, ovviamente. La seconda cosa è che tra i testi pubblicati da Freud (siamo negli anni '20) aveva letto più volte il saggio dedicato a Leonardo da Vinci: leggendo il testo freudiano in tutto e per tutto si era identificato nel grande genio creativo italiano.

Il libro della Seton, a suo tempo, era stato trattato con un certo disprezzo nell'area della sinistra e anche di quella parte che si occupava attivamente di cinema e teoria del cinema. In sintesi si diceva che la Seton, giornalista americana, aveva cercato e trovato dettagli scandalosi inseguendo il classico scoop, seconda la peggiore tradizione del Quarto potere, *american style*. Proprio all'inizio di quest'anno è apparsa sul web la notizia riguardante i "diari segreti" di Sergej M. Ėjzenštejn che finalmente verrebbero pubblicati (dopo svariati decenni) e che dimostrerebbero la veridicità di quanto scritto dalla Marie Seton e forse molte altre cose inedite e sorprendenti, sulla vita molto travagliata di questo gigante che ha spaventato con la sua creatività sovietici (persino Stalin in persona) e americani.



Sergej a Hollywood 1930



In Messico 1932

Per concludere posso dire che questo può spiegare meglio (forse) quella certa diffidenza e presa di distanza (pur utilizzando le sue scoperte teoriche) di Della Volpe nei confronti del "Leone di Riga". E può spiegare la timida presa di distanza mia rispetto al Della Volpe sostenitore di un troppo rigido *verosimile filmico* per poter andare a scoprire l'universo cinema, senza escludere galassie troppo lontane e quell'anti-universo che va sotto il nome di "cinema di serie B" (tanto per dire..).

Ma ora è d'obbligo una disamina delle metamorfosi che hanno segnato in modo indelebile lo sviluppo della natura proteiforme del linguaggio cinematografico.



Le metamorfosi del linguaggio cinematografico nel XX secolo

Sulla data di nascita del cinema non ci sono dubbi e coincide con quella della psicoanalisi (1895). Ma di questo tratteremo in un capitolo specifico.

I Fratelli Lumière, genitori indiscutibili e inconsapevoli del Cinématographe (quello che ancora chiamiamo così), sono poi scomparsi rapidamente dalla scena. Il cinema ha avuto poi un altro genitore, sempre francese, ed è Georges Méliès, l'inventore dei "trucchi"... Il cinema, il linguaggio cinematografico, è ancora oggi nella sua parte visiva (quella quindi fondamentale), Lumière + Méliès. Lumière vuol dire riprendere fedelmente ciò che c'è davanti all'occhio della macchina da presa, Méliès creare degli oggetti scenici falsi o simil-veri per "imbrogliare" quell'occhio e per "inventare" la realtà. Il cinema, con questi due genitori, ha vivacchiato, rimanendo veramente tra le curiosità prodotte dalla fotografia e dalla luce elettrica. Pochi sanno che, all'inizio, il cinema ha fatto subito grande uso della pubblicità²⁸. Ci sono state le invenzioni italiane (la macchina in movimento su dei binari, per esempio) e altre geniali trovate. Ma, per almeno vent'anni, il cinema è rimasto un po' così, né carne né pesce, si potrebbe dire, nonostante D'Annunzio, nonostante psicologi e filosofi ne abbiano studiato e decantato gli inizi²⁹.

La prima metamorfosi: Griffith. Improvvisamente poi si è capito che gli americani erano in grado di trasformare questo "fenomeno da baraccone" in qualcosa di diverso, di straordinario.

David Work Griffith realizza la prima, vera e, forse, unica METAMORFOSI: diciamo questo perché l'effetto "Griffith" è così incredibile che si può dire che un salto di qualità di questo livello non si verificherà più.

La nascita di una nazione (*The Birth of a Nation*, USA, 1915) rappresenta un colpo di genio veramente unico. Questo film, della durata di tre ore abbondanti, di colpo fa capire che descrive anche la nascita di un nuovo linguaggio espressivo. Film pieno di difetti e terribilmente razzista (gli stessi storici americani sostengono che il Ku Klux Klan, di fatto è nato a causa del film e non viceversa) descrive la nascita degli USA, come li conosciamo oggi, dopo la fine della Guerra di Secessione, compreso l'assassinio di Abraham Lincoln e la nascita del Ku Klux Klan. È sufficiente vederne oggi pochi minuti per capire quanto quello che stiamo dicendo sia vero. E se non basta è sufficiente leggere l'articolo di S. M. Ejzenštejn³⁰. Non c'è dubbio che *Intolerance* (USA, 1917), che tra l'altro causerà il fallimento della casa di produzione Griffith per il suo insuccesso commerciale, sia nettamente superiore al primo. Anche perché se *The Birth of a Nation* si presenta come un film che non ha nulla da invidiare a un film di oggi (come ad esempio *Lincoln*), *Intolerance* (oltre ad essere una storia del mondo sul filo rosso dell'intolleranza) è un film grandioso dove, per la prima volta, si capisce che cos'è il montaggio in tutte le sue forme.

²⁸Incredibile a dirsi ma la migliore testimonianza che ci piace riportare è proprio quella di Freud in persona che, in viaggio di piacere a Roma nel settembre 1907, in una lettera ai familiari, racconta come in Piazza Colonna ci fosse in permanenza un grande schermo che alle prime oscurità della sera si accendeva per la nuova grande invenzione del cinema! Freud precisa che la maggior parte delle immagini in movimento erano pubblicitarie e che occorreva, ai bambini ansiosi, molta pazienza prima di poter vedere un breve film comico. La lunga lettera è leggibile in Ernst Jones, *Vita e opere di Freud*, vol. 2, pagg. 58-9, Garzanti 1977.

²⁹Il problema del muto e della lunga resistenza all'avvento del sonoro è un problema molto complesso che non possiamo affrontare in questa sede. In realtà esiste un elemento strutturale del muto che ostacolerà sempre lo sviluppo del cinema. Al di là dei grandi registi, il più noto oppositore all'avvento del sonoro, è stato proprio Rudolph Arnheim, anche se poi non ha potuto fare altro che accettare la dura realtà imposta dall'industria del cinema americano.

³⁰"Dickens, Griffith e noi". Il saggio è lungo più di 50 pagg. e a Griffith è dedicato più della metà. Il grande Serghej è non poco in imbarazzo nei confronti di Griffith e per due motivi. Intanto per il noto razzismo del padre del cinema americano (presente in modo vistoso nel suo primo grande capolavoro, *The Birth of a Nation*) e poi perché ha difficoltà a riconoscere la primogenitura del montaggio al grande autore americano: riesce solo a dire che è il padre del montaggio parallelo (che si manifesta in maniera splendida nel capolavoro del pentimento, *Intolerance*). Con ottime ragioni Ejzenštejn si considera il realizzatore del montaggio come teoria e come pratica, in tutte le sue possibili sfumature, ma non c'è dubbio che Griffith (forse spiace dirlo) aveva capito, e con largo anticipo su tutti, che cos'è il montaggio.



La seconda metamorfosi: il sonoro. 1927, L'avvento del sonoro, *of course*. *The Jazz Singer*, con Al Jolson con la faccia dipinta di nero che canta sullo schermo! Anche in questo caso c'è del misterioso perché, pur essendo da molto possibile, nessuno pensava di far parlare gli attori del cinema: il tutto è comunque spiegato molto bene nel capolavoro di S. Donen e Gene Kelly, *Cantando sotto la pioggia*, film comunque paradossale perché racconta il passaggio dal muto al sonoro con lo sfavillio dei colori della technicolor. Il manifesto sovietico contro il sonoro e il tentativo di F. Lang di nobilitare il sonoro con *M. Il mostro di Dusseldorf*: tutto questo dimostra come il cinema sia riuscito ad adeguarsi subito alla nuova metamorfosi anzi ampliando la sua espansione, nonostante l'ostacolo della lingua parlata. Si potrebbe pensare che la diffusione mondiale della radio possa esserne stata la causa più importante³¹.

La terza metamorfosi: Orson Welles. In questa mutazione seguiamo, sia pure con qualche riserva, la geniale analisi di Deleuze. Secondo questa analisi il fattore tempo (vissuto) sviluppato soprattutto con la dilatazione del piano-sequenza crea una linea di confine tra il cinema come centrato sul movimento e il cinema dominato dal fattore tempo. Questo uso enfaticamente del piano sequenza invaderà anche il cinema generalmente centrato sull'azione e il movimento (basti pensare a Sergio Leone) *Citizen Kane* (1941, *Quarto potere* in italiano) che unisce piani-sequenza a flash-back lunghi e intrecciati tra loro, ha sconvolto il vecchio modo di creare film e d'ora in poi il linguaggio non potrà non fare uso di tutte le forme espressive (cine-fotografiche) valorizzate da Welles (piano sequenza, grandangolo, profondità di campo, riprese dal basso, montaggio parallelo rovesciato). Quella di Welles è stata una vera e propria rivoluzione e con essa si è formata un'intera schiera di registi rivoluzionari proprio negli USA (mentre nel paese della rivoluzione, l'URSS, si metteva sotto pressione Èjzenštejn fino a farlo morire d'infarto). Una schiera di registi rivoluzionari...³²

La quarta metamorfosi: il colore. Il primo film a colori, *Becky Sharp* (USA, 1935) di Rouben Mamoulian è passato quasi inosservato (in Italia, comunque non è mai arrivato). Bisogna aspettare *Via col vento* (1939)³³, per avere il vero e proprio evento della nascita del colore. Ma il colore come metamorfosi richiederà un processo molto più lento e occorrerà aspettare almeno un trentennio quando, intorno al momento di snodo tra '60 e '70, non si faranno più film in B/N: scomparsa la pellicola e gli operatori. Negli ultimi anni, alcuni registi hanno riscoperto l'importanza del

³¹ Che il passaggio comunque sia stato un vero e proprio trauma collettivo lo dimostrano una serie infinita di fatti e di storie. Tanto per dirne una, appunto il grande Griffith non è riuscito neppure a girare un minuto di pellicola sonora. Credo comunque giusto ricordare uno dei capolavori più straordinari di Billy Wilder, *Viale del Tramonto* (USA, 1950) che descrive il doppio e triplo dramma di questo passaggio, la protagonista Gloria Swanson e Eric Von Stroheim che in fondo interpretano un po' se stessi ma anche lo stesso Billy Wilder che affida a William Holden il personaggio triste che lui stesso era stato all'inizio degli anni '30. Sullo stesso tema è tornato il film di produzione francese *The Artist* (2011 di Michel Hazanavicius) film che però è, più che altro, una clamorosa dimostrazione della natura originaria del cinema: muto e in B/N. Dimostrazione molto ben riuscita.

³² Rivoluzionari in ampio senso anche politico. E' utile ricordare che numerosi registi americani dell'epoca hanno simpatizzato con il Partito comunista americano (tollerato in tutto il periodo rooseveltiano) e i molti casi hanno militato in quel partito. Orson Welles, puro liberal, a un certo punto se ne è andato in Europa (in Italia e poi in Spagna), sempre però seguito da un qualche agente della CIA (come ci informa Paolo Mereghetti nel suo libro su Welles, Rizzoli). Ci piace ricordare Joseph Losey, addirittura considerato di simpatie trozkiste (è stato scelto proprio lui a dirigere il pur mediocre film *L'assassinio di Trozskij*). Stanley Kubrick che con *Spartacus* ha realizzato il grande capolavoro in omaggio a Karl Marx (la sua nota definizione dell'impero romano come Capitalismo ante-litteram e Spartacus il leader del proletariato che ha spaventato l'impero). Charlie Chaplin, fuggito in svizzera con un'accusa pressoché identica a quella che attualmente pende sulla testa di Roman Polanski, più volte ha dichiarato la sua sintonia con l'ideale comunista: del resto basta aver visto *Un re a New York*. Non si può non citare Elia Kazan, comunista con la tessera che, sotto processo della Commissione sulle attività anti-americane (quella creata dal senatore Mc Carthy) ha abiurato denunciando tutti i suoi compagni. Celebre il commento di Orson Welles (l'intoccabile!): "Come mai chi non è andato via ha denunciato? Per non perdere la propria piscina a Beverly Hills, of course!".

³³ Il trionfo del colore è datato 1937 con il successo mondiale di *Biancaneve* di Walt Disney. Ritengo però decisivo *Via col vento* in quanto Walt Disney viaggiava sul fantastico-favolistico e non poteva avere l'effetto di un film che affrontava, con i colori, che sembravano più coerenti con la realtà, lo stesso tema di *The Birth of a Nation* di Griffith.



B/N (peraltro anche la pubblicità): ricordo *L'uomo che non c'era* (2001) dei fratelli Cohen, *Intrigo a Berlino* (2006) di Steven Soderberg e il recentissimo *The Artist* (muto!) di Michel Hazanavicius: tre film che, al di là dello splendore del B/N non si possono dimenticare.

La quinta metamorfosi: Matrix. È l'arrivo del digitale e non solo. Il digitale aveva già mostrato le sue incredibili capacità con *Forrest Gump* (USA, 1994) di R. Zemeckis: la stretta di mano a J.F. Kennedy del protagonista interpretato da Tom Hanks. Con *Matrix* è l'avvento di una nuova mutazione, la quinta e per ora l'ultima possibile, una mutazione tecnica e concettuale insieme: con questo film il cinema aggredisce direttamente e contemporaneamente filosofia e psicoanalisi, facendo a pezzi tutte le pruderie di ambedue le discipline che spesso recitavano la stessa cantilena: "Il cinema è una tecnica troppo superficiale e troppo commerciale per riuscire a rappresentare concetti complessi, come invece possono fare la pittura, la poesia, la letteratura, il teatro".

Non è il caso di spiegare cosa intendiamo con la parola Metamorfosi, meglio illustrare con un esempio significativo. Come esempio illuminante propongo *Cantando sotto la pioggia* (1952) di Gene Kelly e Stanley Donen, come rappresentazione splendida della metamorfosi più significativa, quella dell'avvento del cinema sonoro.

Si tratta di un grande capolavoro: basti analizzare quella che si può considerare la sequenza chiave del film. Ricordo che il film è, oltre che uno splendido *musical*, anche un classico film dove si rappresenta il cinema nel cinema. È la sequenza in cui i protagonisti (attori, produttore, regista) realizzano o tentano di realizzare, per la prima volta, un film sonoro (siamo all'incirca nel 1929 quando ancora la maggior parte della produzione era di film muti): si tratta di una sequenza che occupa circa 8' del film. È un continuo di momenti comici, ma spiega in modo splendido il passaggio dal muto al sonoro. Di più fa vedere l'avvento e l'esplosione del colore perché questo film, come già detto (ancora con il Technicolor al meglio delle sue possibilità), è anche un'esplosione strepitosa di colori (tutte le sequenze dei film muti ovviamente sono in B/N, virati però in azzurro). Qui vediamo anche, nel passaggio dal muto al sonoro, dei piccoli "scampoli" comici, ma veri, dell'epoca del muto. Gene Kelly è un mediocre attore del cinema muto, sempre in coppia con un'oca "giuliva" che, a parte la questione dell'intelligenza, ha una voce di gallina e che quindi con l'avvento del sonoro (il doppiaggio non c'era ancora, e si scoprirà anche questo nel finale) non risulta adatta a certe parti, ma le pretende lo stesso in forza del suo contratto. Nella sequenza la poverina ne combina di tutti i colori facendo "impazzire" letteralmente il regista e il produttore.



Le riprese con il regista furibondo



La prima con il pubblico che sghignazza

Alla prima, gli spettatori delusi dal nuovo film evocano, uscendo dalla sala, *Il cantante di Jazz* (1927), formalmente il primo film sonoro della storia del cinema. In breve qui possiamo notare che il linguaggio cinematografico, un po' come Proteo, ha saputo rapidamente adeguarsi alle novità dei tempi. Sappiamo che la morte del cinema è stata preconizzata molte volte e devo dire che essa è stata per l'ultima volta annunciata proprio nel 1995-96: due o tre anni dopo è arrivato *Matrix* (1999). È importante mettere bene in evidenza il fatto che questa dimensione proteiforme dei linguaggi mediali o multimediali, nasce essenzialmente alle origini con la fotografia. Essa è considerata la madre del cinema e su questo argomento torneremo perché in realtà, come ha dimostrato Henri Bergson, il cinema ha prodotto pellicole che sono una lunga striscia di fotogrammi e quindi in realtà noi, almeno fino ad oggi, non abbiamo visto il movimento reale, ma abbiamo sempre visto una continua illusione del movimento. Con il digitale cambia la natura del cinema? L'illusione diminuisce? Domande alle quali cercheremo di dare risposte in qualche modo convincenti. Quello che, però, rimane fermo e solido è il *quid* gnoseologico, nonché rappresentativo della complessità del reale che ci circonda e che è dentro di noi, che il linguaggio cinematografico porta sempre con sé e in sé.