

## La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino. Filosofie film narrazioni (parte I)

Scritto da Giovanni Invitto

Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---



[Si pubblica per gentile concessione dell'autore]

## **Indice**

**Diogene, Aladino e una sciarada. Premessa**

**Don Giovanni: l'eros e la seduzione. Tra filosofia e arti**

**Arte, poiesi, mercato, mercanti**

**Cinema (e/o film) come narrazione filosofica. Filosofia e mythos**

**Il consumo cinematografico di paura**

**Tempi cinematografici. Tempi dello sfruttamento. "Modern Times"**

**Il crepuscolo nell'anima. "L'ora del lupo" di Ingmar Bergman**

**La traslitterazione del dubbio: dalla fede all'ateismo religioso. "Gertrud" di Carl Th. Dreyer**

**"Fahrenheit 451", Word 97-2003. Questioni di memoria**

**Totò e l'esistenzialismo. Schede di lettura**

### L'identità negata. L'ibridazione linguistica nelle "poesie cantate" del primo Modugno

### Weltanschauung e satira. "Il Travaso delle idee"

### Postilla

### Diogene, Aladino e una Sciarada. Premessa

1. Quando la scrittura di questo libro si è conclusa, è sorta spontanea nella mente una parola poco consueta: sciarada. Sciarada è termine familiare soprattutto ai cultori di enigmistica e, in misura più ridotta, ai cinefili. Nel più noto e diffuso vocabolario italiano, la definizione di sciarada è quella di un gioco enigmistico consistente nell'indovinare una parola della quale sono state indicate le parti in cui essa può venire scomposta. L'esempio apportato è indovino/indo-vino. Per gli amanti e studiosi del cinema, *Sciarada* è, invece, il titolo di un film di Stanley Donen, del 1963, con Cary Grant, Audrey Hepburn e Walter Matthau. La trama, che per alcuni critici e spettatori comuni richiama atmosfere hitchcockiane, consiste nella ricostruzione, tramite vari indizi, di un percorso che deve condurre a scoprire dove è depositata un'ingente somma che, alla fine, risulta investita in alcuni francobolli di altissimo valore economico. Il film ha meritato un remake nel 2002.

In questo volume e nei testi in esso presentati si vuole far vedere come linguaggi, forme culturali e voci apparentemente diverse, nel momento in cui si incrociano e si giustappungono, formulino, alla fine, una nuova “parola” o, se si vuole, un nuovo senso a parole antiche. Da questo punto di vista, tra le cosiddette arti, tra le varie forme di circolazione di ciò che la poesia materializza, è una circolazione sotterranea, un influsso reciproco che modifica modelli e introduce prospettive inattese. Un esempio oramai paradigmatico è la rielaborazione fatta da Warhol delle foto con il volto di Marilyn Monroe: quella “sciarada” tra due arti dà un evento nuovo, inatteso che modifica le categorie della produzione e della fruizione nonché della “cultura” estetica intesa quasi in senso antropologico.



Ecco perché nel titolo di questo volume appaiono due storie e due nomi completamente diversi: quello di un filosofo, Diogene, con la sua lanterna e quello di un “genio” delle *Mille e una notte* che sorge da una lampada. Tra le due fonti culturali passano circa quattordici secoli. Come ha scritto un noto storico della filosofia, Diogene camminava con la lanterna accesa in pieno giorno, con chiara ironia provocatoria, e gridava ripetutamente la famosa frase: “Cerco l’uomo”, perché gli dei avevano concesso agli uomini facili mezzi di vita, ma poi li avevano anche tolti dalla vista umana. La ricerca, pertanto, consisteva nel trovare ciò che avrebbe potuto rendere visibile l’uomo e i suoi mezzi che lo avrebbero portato alla felicità. Per questa felicità, secondo Diogene, le istanze di natura dovevano prendere il sopravvento e avere la priorità. Non a caso il termine

*cinico*

, con cui il filosofo è anche chiamato nella storiografia, ha l’etimo nella parola

*cane*

[1]

. Comunque l’emblema della lanterna è l’emblema di uno strumento che ci fa luce e ci fa vedere l’uomo: ed è questo il compito della filosofia, della narrazione e dell’autonarrazione dei soggetti, come si cercherà di spiegare in seguito.

La lampada di Aladino è la lampada che risponde ai desideri del soggetto: ed è l'icona della fantasia e del racconto, della proiezione in una realtà fittizia di ciò che sono i nostri desideri, le nostre paure e, soprattutto, il mezzo che permette la liberazione da esse. Allora perché Diogene ed Aladino? Perché sono le immagini della ricerca dell'uomo e del suo voler essere, nel campo della riflessione speculativa (da *speculum*: specchio) e in quello della creatività estetica. Ci sarebbe stata una terza lanterna da introdurre: la "lanterna magica" che dal Seicento fino ai fratelli Lumière costituì la preistoria del cinematografico. E oggi il cinema, il film e l'arte nel suo complesso sono quasi una lampada magica che aiuta nella ricerca, anche filosofica, dell'uomo.

2. In anni trascorsi, raccogliemmo alcuni testi sul nesso tra filosofie dell'esistenza e dimensione estetica. In questa sede la tesi è tendenzialmente più ampia, in quanto vuole vedere come la categoria estetica copra, sì, molto spazio della comunicazione culturale nelle sue varie forme, ma sia anche costitutiva della quotidianità esistenziale del soggetto. Ad esempio, il tema della sensualità e dell'amore, qui presentato anche tramite la trascrizione romanzata di un filosofo e poi nella lettura di un film, è un tema che da sempre emerge nella riflessione fenomenologica del singolo esistente oltre che nella riflessione specifica del pensiero speculante, pensiero-*speculum*

, cioè riflettente del soggetto umano. Così come è avvenuto e avviene per il tema della seduzione e del seduttore.

Pier Aldo Rovatti, in un testo di non pochi anni fa [\[2\]](#), portava alle estreme conseguenze la riflessione sul "luogo" della filosofia e sul suo rapporto con l'universo ludico. La filosofia per lui è argomentazione, narrazione, non definizione, perché chi definisce è il critico non il filosofo. Ma il punto di maggiore presa in quel discorso era il tema del gioco che, per Rovatti, è una situazione e non una scelta, perché non si può cercare di entrare nel gioco, né prescrivere il gioco. Non si può progettare di giocare né di ridere, perché bisogna "essere" nel gioco:

*in-ludere*

. L'arte è in-lusione.

La cultura occidentale aveva avuto alcune costruzioni di un rapporto cultura-gioco quasi

totalizzanti. Si ricorda sovente il frammento 52 di Eraclito ripreso da Nietzsche: “Il tempo è un fanciullo che gioca spostando i dadi: il regno di un fanciullo”. Pensiamo anche e soprattutto a Johan Huizinga e al suo *Homo ludens* del 1939, dove il gioco è cifra e incubazione di cultura. Il dibattito è lungo. Herbert Marcuse nel testo

*m* *Existentialis*  
, del 1948 [

[3\]](#), parlava in senso negativo e fortemente critico, a proposito di

*L'Être et le Néant*

, di una “ontologia ludica” incompatibile con una prospettiva rivoluzionaria come quella di Sartre. Per di più Marcuse commentava: come si può parlare nel 1943, in pieno conflitto mondiale di un soggetto umano che “giocherebbe” all’essere, tramite la malafede. Sarebbe un universo

*ludens*

[\[4\]](#)

senza valori e senza progettualità etica e politica.

Ma cos’è la propria identità se non costruzione e/o recita di ruoli, maschera? È un cammino di cui si conosce la provvisorietà e che, come i sentieri interrotti di Heidegger, non conduce in alcun posto. Si torna, se si torna, al posto iniziale. Rovatti ricordava Freud e il gioco del rocchetto che rotola e ritorna, che è poi il piacere della ripetizione, è il piacere di Novalis per il rim-patrio nella casa d’infanzia [\[5\]](#).

3. La ripetizione ludica annulla lo spaesamento, che è angoscia perché la ripetizione rassicura, non mette davanti al nuovo, alla possibilità. Ma annulla anche la libertà? Dovremmo riprendere le riflessioni sull’umorismo come quelle di Freud, Bergson e Pirandello. Dovremmo riprendere soprattutto il tema dell’ironia, tanto nella sua riproposizione fondante che è nell’opera di Kierkegaard, quanto nella pratica che se n’è fatta da sempre, sin dalla sua pre-istoria, nel pensiero femminile e della differenza [\[6\]](#). Pensiamo all’episodio della servetta di Tracia. Lì quel sorriso ironico è apparso sempre come disturbo, complemento, bordo non cornice. Pensiamo anche al riso di Sara, all’annuncio inviatole da Jahvé, che avrebbe avuto, lei vecchia, un figlio. Isacco vuol dire risata.

V’è un invito a riprendere l’ironia come dimensione estetica che costruisce senso, per quanto sia una pratica “devastante”. Kierkegaard:

Ora, dal fatto che l'ironia sia stata a questo modo dominata, bloccata nell'infinità selvaggia in cui si scatena devastando, non segue per niente che debba perdere la sua importanza, o che la si debba liquidare [\[7\]](#).

L'ironia è strategia, come il cavallo di Troia: "l'ironia è la via, non la verità, ma la via" [\[8\]](#).

Ma, aggiunge il filosofo danese chiudendo così il suo discorso sull'ironia, se si vuole trovare il "valore eterno" dell'ironia occorre portarsi sul terreno dell'umorismo: "Lo humour contiene una scepsti più assai profonda che non l'ironia; lì tutto ruota infatti attorno, non alla finitezza, ma alla condizione di peccato; la sua scepsti sta a quella dell'ironia come l'ignoranza al vecchio adagio: *credo quia absurdum*"

[\[9\]](#)

. Ma l'umorismo, così inteso, si muoverebbe tra determinazioni "teantropiche", tra Dio e uomo.

Come non ricordare Pascal e il suo pensiero 233 sulla scommessa? Siamo sempre nel gioco e dobbiamo giocare bene. E conviene scommettere perché qui c'è proprio una vita infinita infinitamente felice da guadagnare, una probabilità di vincita contro un numero finito di probabilità di perdita, e quello che si mette in gioco è il finito: "così, la nostra offerta possiede una forza infinita, quando c'è da arrischiare il finito in un gioco in cui sono uguali le probabilità di perdita e di guadagno, e c'è un infinito da guadagnare".

Ma quale infinito? Occorre ritornare nel tempio, come leggiamo ne *La gaia scienza* (af. 125):

Si racconta ancora che l'uomo folle abbia fatto irruzione, quello stesso giorno, in diverse chiese e qui abbia intonato il suo *Requiem aeternam Deo*. Cacciatone fuori e interrogato, si dice che si

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

fosse limitato a rispondere invariabilmente in questo modo: “Che altro sono ancora queste chiese, se non le fosse e i sepolcri di Dio?”

Nel saggio su Dreyer troveremo anche questo “dubbio”.

Kierkegaard si era autoesentato da simili conclusioni. Si era fermato all’ironia che porta in una realtà trasparente e che si può aggredire anche per vie traverse. È l’ironia che ridimensiona l’oggetto e lo tiene a distanza. Così capiamo l’avversione di Hegel all’ironia dei Romantici e l’importanza data dal tedesco all’oggettivazione dell’Idea.

Narrazione, “recita”, ironia, umorismo... tutte categorie incarnate nel quotidiano commercio delle nostre esistenze. Il quarantenne Pirandello affrontò nel 1908 il rapporto tra *humor*, umorismo, ironia, ponendo una netta differenza fra i tre termini. Spiega:

l’umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell’arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l’ombra segue il corpo. L’artista ordinario bada al corpo solamente: l’umorista bada al corpo e all’ombra, e talvolta più all’ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest’ombra, com’essa ora s’allunghi ed ora s’intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura [\[10\]](#) .

4. Questo volume può sembrare un mosaico, ma non lo è perché il singolo tassello espunto dall’unità musiva non ha alcun senso autonomo. Speriamo, invece, di aver posto mano ad una sciarada o a una serie di sciarade, dove due o più parole di senso compiuto e autonomo, nel



Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

momento in cui sono congiunte, producono un “nuovo” e diverso senso compiuto.

I temi qui presentati possono apparire s-paesamenti, viste le tematiche apparentemente lontane, che trattano. C'è un filo rosso, invece – e speriamo che sia visibile - che unisce le varie isole in un unico arcipelago, in un unico discorso. Perciò oltre agli interventi più prettamente teorici come quelli sul gioco, sulla seduzione e sull'arte come mercato, sono, in piena continuità, alcuni testi sul cinema, sullo s/radicamento dell'artista, sull'umorismo satirico.

Non si tratta di un puzzle senza unità interiore, ma di una sciarada, cioè di parole, di temi, di concetti, di affermazioni che si autocostruiscono progressivamente, aggiungendosi gli uni agli altri e dando vita a nuovi plessi di filosofia e cultura. Si tratta di un percorso che speriamo permetta di avvertire l'indissolubilità tra il vissuto esistenziale e il sentire estetico – tautologia rafforzante – in tutti i suoi corollari fenomenologici.



**DON GIOVANNI: l'eros e la seduzione.**

### **TRA FILOSOFIA e arti**

1. Può apparire anomalo, ma la seduzione è stato un tema spesso affrontato dai filosofi in maniera approfondita e sistematica. Se gli scritti di Kierkegaard sono stati quelli che

nell'Ottocento hanno puntualizzato il problema da una angolazione molto specifica, nel Novecento i testi sono stati numerosi. *De la séduction* di Jean Baudrillard, per esempio, è stato uno scritto che ha prospettato un quadro aggiornato e innovativo

[\[11\]](#)

Per questo tema, comunque, si inizia con un testo-pretesto di Stefano Zecchi, prodotto anni fa. Zecchi era stato allievo di Enzo Paci come il già richiamato Pier Aldo Rovatti. Non è un caso, pur nella differenza tra i due pensatori, che, per i discorsi sui fenomeni dell'esserci e dell'esistere legati alla poiesi, quella linea teoretica inaugurata da Paci sia stata la più feconda in Italia.

Nelle pagine precedenti abbiamo introdotto il tema del gioco. Qui parliamo di un tema spesso collegato al momento ludico, quello della sensualità e della seduzione, partendo da un "romanzo" non recente di Zecchi, il cui titolo parla della sensualità [\[12\]](#). È superfluo stare qui a ricordare il ruolo del "romanzo filosofico" all'interno dell'intera produzione filosofica. D'altro canto, proprio Zecchi aveva scritto che, nelle immagini della scrittura, c'è la traccia della memoria con cui si testimoniamo le possibilità di rappresentare una realtà così sfuggente e sempre pervasiva come l'amore. Lo stesso Zecchi sembra allargare l'ambito della contiguità tra letteratura e filosofia quando afferma che, nella loro storia, gli uomini hanno sempre sentito il desiderio dell'eros come un bisogno di vita e, in modi differenti, hanno cercato di esaudirlo:

Filosofia e arte trovano una naturale contiguità nella ricerca del vero volto di Eros e nel tentativo di individuare il luogo in cui abita [\[13\]](#).

C'è, invero, il pericolo dell'ovvietà se non della banalità: il nesso Eros/vita e Thanatos/morte sembra una facile via ai luoghi comuni: "Corpo, amore, morte. Il poeta Novalis diceva che sono la stessa cosa: non è forse vero? Il corpo è voluttà e malattia, piacere e degradazione: la passione erotica vive e muore nel corpo... e l'amore diventa una grande avventura attraverso il male" [\[14\]](#). Ma, poco prima, la stessa protagonista del romanzo aveva detto con forte

autoironia: "North, lei mi costringe ad essere romantica". Una romanticheria costruita, su cui l'autore indugia, sapendo già che non costituisce la sostanza della scrittura che, al contrario, ha indiscutibile valenza filosofica. Una romanticheria che parrebbe echeggiare il Gozzano di un secolo fa: "ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono/ sentimentale giovine romantico...// Quello che fingo d'esser e non sono" [\[15\]](#)

È, però, ancora filosofia: ed è il binomio di ragione e passione o ragioni del cuore, stavolta viste come ciò che l'Occidente deve prendere dalla cultura indiana. È questo, sicuramente, il filo teoretico nascosto del romanzo-filosofico. E non è un caso se Zecchi dedicò il saggio apparso su *Estetica 1994* proprio a *Eros e decadenza nell'estetica di Schopenhauer*. Schopenhauer è colui che ha introdotto la filosofia orientale nel nostro sistema teoretico, è chi, dopo Pascal, ma contemporaneamente all'egemonia hegeliana, ha indicato l'altra via del romanticismo: la via del sentimento, del vissuto, dell'unità con la natura, dell'intuizione corporea. Scrive Zecchi romanziere: "Questo è ciò che l'India può insegnare all'Occidente: il primo e ultimo dovere è il compimento di sé, che è gioia, danza, estasi"

[\[16\]](#)

Poi, cosa è l'eros e che rapporto è tra eros e sensualità, che evidentemente non sono sinonimi? Una linea di lettura, ma molto indiretta, può essere quella indicata da Perniola, sempre nella citata raccolta *Estetica*. Perniola richiamava l'inorganico come fonte di eros [\[17\]](#) ma aggiungeva che quello che interessa è la trasformazione dell'eros sessuale in eros inorganico, in sublimazione estetica. Da ciò anche il richiamo, pertinente, alla poesia barocca.

Questo, forse, è il vero nodo che Zecchi cerca di sciogliere. Qui siamo, giustamente secondo l'alternativa orientale, nella prospettiva del sacro e del mistero: "Conosceva bene l'arte sofisticata di analizzare, sezionare le proprie sensazioni con quella morbosa e lucida ostinazione che pretende di rendere tutto comprensibile e lecito, violando anche l'ultimo mistero rimasto intatto, quello del sesso" [\[18\]](#).

Pare che, rispetto alla sessualità, intesa come "natura", la sensualità sia cultura e ne sia l'elaborazione, la distanza creata dalle singole culture antropologiche. In ogni cultura essa assume lessici e nomenclature diversi. Ogni area umana ha i propri codici, tanto per la sessualità che per la sensualità. Per Kierkegaard, mentre la sessualità è fatto organico e di per sé è non buona né cattiva, la sensualità, come principio a sé, è introdotta dal peccato e, quindi, dalla nozione di possibilità, di libertà, come spazio che l'uomo deve riempire tra sé e la scelta, tra sé e la comunicazione. L'eros diviene, così, il chiasma indefinibile tra sessualità e sensualità, cioè tra organico e inorganico, tra immediatezza e mediazione.

Anche, in questo intarsio di citazioni, con alcuni pezzi “abusivi” perché introdotti forzatamente dalla nostra memoria letteraria, emerge un altro accostamento. L'adorazione senza possesso, l'amore come spazio in cui i soggetti salvaguardano la reciproca trascendenza, sono alcuni dei concetti più significativi di Luce Irigaray, la teorica del pensiero della differenza sessuale. Non a caso è lei l'autrice di *Amo a te*, testo già significativo nel titolo e che parla del rapporto amoroso come in-transitivo, inoggettivante e di reciproca trascendenza dei due amanti. Un passaggio del libro di Zecchi pare adattarsi proprio a quell'orizzonte teorico:

Se non provi un desiderio erotico, l'amore è amicizia, simpatia. Non lo ammetti perché, quando si è amanti, si è disposti ad accettare l'ineguaglianza e la differenza. Hai dedicato la tua vita per sostenere il contrario -, esclamò Giulia. - Con quale risultato? Sei stimata, ammiro la tua coerenza, ma non ti invidio: sei sola. Nell'amicizia c'è equilibrio tra le parti, nell'amore mai [\[19\]](#) .

L'amore come squilibrio, l'amore come rispetto dell'alterità e dono all'Altro che si sostanzia nel linguaggio parlato o gestuale - pensiamo alle riflessioni di Lévinas sulla carezza – rispetto ad un Altro che rimane comunque lontano, sono delle ipotesi di lettura suggestive ma improbabili. Anzi, il romanzo di cui stiamo parlando, proprio perché è immersione totale in luoghi ideali segnati dalla cultura orientale, conduce alla fine ad una forma che il pensiero della differenza respinge ed è la fusionalità, l'immedesimazione, quindi l'annullamento delle differenze [\[20\]](#) . E questo è importante non solo nel rapporto tra i soggetti, ma soprattutto tra il soggetto e la natura. Anche la morte, la perdita, la lontananza, così come la relatività della bellezza sono vissute in questo rapporto di sensualità, quindi nella relatività rispetto ad assoluti. Nella memoria rimane fisso, inalienabile il ricordo della sensualità colorata, come i quadri di Gustav Klimt e di Frida Kahlo.

2. Veniamo ora all'icona universale della sensualità maschile e della seduzione: Don Giovanni.

Il penultimo capitolo di *Sensualità* si concludeva con una affermazione netta e con una domanda che faceva lievitare l'ambiguità: "Tutto ciò che nella vita ha importanza si decide in un istante. 'Sarà capace di ritornare?'" [\[21\]](#) . L'istante come certezza e il ritorno come invocazione. Il ritorno come ciò che estingue la nostra fame e sete di sicurezza, in un mondo occidentale nel quale la sensualità di Don Giovanni necessariamente giunge alla disperazione e alla morte come evento innaturale.

Ma prototipo della seduzione è solo Don Giovanni? Baudrillard parla non del seduttore, ma della seduttrice, ed in particolare della diva cinematografica:

Se la caratteristica della donna seduttrice è farsi apparenza per gettare lo scompiglio nelle apparenze, cosa si può dire dell'altra figura, quella del seduttore? Anche lui si pone come effetto illusionistico per gettare lo scompiglio, ma, curiosamente, questo effetto illusionistico assume la forma del calcolo e la *parure* qui lascia il posto alla strategia. Ma se nella donna la *parure* è evidentemente strategia, la strategia del seduttore non è forse, inversamente, una parata di calcolo attraverso cui si difende da qualche potenza avversa? [...] Il seduttore non finisce, forse, per perdersi lui stesso nella sua strategia, come in un labirinto passionale? Non la inventa, forse, proprio per perdersi? E lui, che crede di essere padrone del gioco, non è forse la prima vittima del mito tragico della seduzione?

[\[22\]](#)

Anche Kierkegaard ha parlato della seduzione, che coincide con lo stadio estetico della vita, in *L'erotico nella musica*

,  
dove esamina il

*Don Giovanni*

di Mozart, e ne

*Il diario del seduttore*,

protagonisti Giovanni e Cordelia. Ancora una volta il seduttore si chiama Giovanni: ironie e "ripetizioni" della storia.

Sempre Baudrillard congiunge seduttrice e seduttore e parla dell'ossessione della giovane fanciulla per il seduttore di Kierkegaard. Pertanto l'ossessione di uno stadio inviolato, non ancora sessuato, come quello della grazia e del fascino, fa sì che la donna, come Dio, detenga un privilegio ineguagliabile, "diventa, quindi, la posta feroce di una sfida e deve essere distrutta perché è lei che per natura è dotata di ogni seduzione". Allora la vocazione del seduttore è lo sterminio del potere naturale della donna: "La *destinazione* del seduttore, la sua volontà, la sua strategia sono una risposta tesa a esorcizzare la *predestinazione* graziosa e seduttrice della fanciulla, tanto più potente quanto più inconscia"

[\[23\]](#)

. Questo è il compito di difesa-offesa-sterminio di Don Giovanni.

Ma come nasce l'icona di Don Giovanni? Umberto Curi ne fa la storia tornando alla cultura classica e ad Aristotele che commenta un mito:

L'esempio addotto da Aristotele, apparentemente stravagante, è quello che si rifà ad un tragedia perduta, nella quale il protagonista, responsabile dell'omicidio del re Miti, viene a sua volta ucciso dalla statua del sovrano che gli rovina addosso. Ma, in tema di racconti che dovrebbero apparire scarsamente credibili, e che invece risultano plausibili ed emotivamente coinvolgenti, basterebbe pensare al mito di Don Giovanni (che, tra l'altro, discende direttamente proprio dall'episodio tragico assunto a modello da Aristotele), nel quale quelle che potrebbero sembrare incongruenze, sono in realtà superate da una concatenazione dei fatti talmente verosimile, da cancellare ogni possibile refrattarietà emotiva nello spettatore. Il quale (come ebbe invidiosamente a lamentarsi Carlo Goldoni), proprio per la "buona costituzione" del racconto, e per la verosimile o necessaria consequenzialità degli eventi, finisce per prendere per buone quelle che dovrebbero apparire come inaccettabili improprietà, come "una statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi" [\[24\]](#) .

Ma, a parte le polemiche tra filosofi e letterati, il personaggio di don Giovanni è datato 1618, e

nasce grazie al frate Tirso de Molina che riprese storie folkloristiche spagnole e partenopee. La nascita del “mito eterno” prende vita con l’opera *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Questo testo teatrale viene messo in scena per la prima volta nel 1625 a Madrid da Pedro Osor e appare il nome di don Juan Tenorio che poi rimarrà come nome permanente del personaggio. Moliere ne tratta ne

*Il convitato di pietra*

, comico (1665) e qui Don Giovanni muore precipitando nell’inferno. Byron scrisse un

*Don Juan*

incompiuto (1819), ma che fu considerato uno scritto autobiografico. Un episodio, comico e voluttuoso, termina con la gelosia della sultana, che minaccia Giovanni di morte, ma egli riesce a riparare tra i Russi che assediano Ismailia. In occasione di quest’assedio (c. VIII, stanza 132), Byron scrive uno dei suoi passi comici più noti, quando fa che donne anziane domandino con impazienza: “Perché non son cominciati gli stupri?”

Arriviamo al melodramma, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, opera commissionata a Mozart nel 1787. Nel carnevale di Venezia dello stesso anno, era stato rappresentato

*Il don Giovanni o sia il convitato di pietra*

, con musica di Francesco Gardi e Giuseppe Gazzaniga e con libretto di Giuseppe Bertati. A

quest’opera si rifece il librettista Lorenzo Da Ponte a cui Mozart aveva dato l’incarico. Il 29

ottobre si ebbe la prima dell’opera mozartiana a Praga e l’

*ouverture*

era stata composta nella notte precedente. Tra il pubblico era forse presente Casanova che viveva nei dintorni di Praga.

Qui interessano le riflessioni di Kierkegaard su l’erotico e la musica scaturite dalla conoscenza dell’opera mozartiana, da lui vivisezionata con acribia ed efficacia. L’avvio è a livello di teoria: per Kierkegaard l’idea più astratta che si possa pensare è la genialità sensuale che è una forza, una tempesta, una impazienza, una passione ecc., cioè qualcosa di assolutamente lirico. Essa non è in un momento, ma in una successione di momenti, perché se fosse in un momento la si potrebbe raffigurare o dipingere.

Don Giovanni non solo ha fortuna presso le ragazze, ma le rende felici ed infelici ed esse lo vogliono; sarebbe una fanciulla mediocre quella che non desiderasse diventare infelice, pur di essere stata una volta con Don Giovanni. Egli non è un seduttore psichico, come lo è Giovanni del *Diario del seduttore*. La seduzione più forte, per Kierkegaard, è quella psichica non quella sensuale, mentre l’amore di Don Giovanni non è psichico ma sensuale, e l’amore sensuale, secondo il concetto kierkegaardiano, non è fedele, ma assolutamente infedele. Quell’amante non ne ama una, ma tutte, cioè le seduce tutte. Il suo amore è solo nel momento, ma il momento, nel concetto, è considerato come una somma di momenti. Così si produce la figura del seduttore [\[25\]](#) .

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

L'oggetto del desiderio di Don Giovanni non è la donna, ma la sensualità. Nel suo vissuto, ciò che seduce la donna è il desiderio, non Don Giovanni e, alla fine, Don Giovanni muore per le proprie colpe.

Se il discorso sullo stadio estetico Kierkegaard lo pose in *Aut aut* con lo pseudonimo di Victor Eremita, quello specifico sulla seduzione è però nelle due opere già citate:

*L'erotico nella musica*

e

*Il diario del seduttore.*

Per Kierkegaard il Don Giovanni mozartiano è un'opera d'arte classica ed "è una fortuna che forse l'unico soggetto veramente musicale sia toccato proprio a Mozart"

[\[26\]](#)

. La classicità di un'opera è data dalla concordanza di materia e *medium*

:

Quanto più è astratta e quindi povera l'idea, quanto più è astratto e quindi povero il *medium*, tanto maggiore è la probabilità che non si verifichi alcuna *ripetizione*, tanto maggiore è la probabilità che l'idea, quando ha trovato la sua espressione, l'abbia trovata una volta per sempre [\[27\]](#) .

Se il *medium* è concreto quando si avvicina al linguaggio, la musica è il più astratto *medium*. E, tra l'altro, l'idea più astratta che si possa pensare è, per Kierkegaard, la genialità sensuale:



è una forza, una tempesta, una impazienza, una passione, ecc.; qualcosa di assolutamente lirico; eppure essa non è in un momento, ma in una successione di momenti, perché se fosse in un momento la si potrebbe raffigurare, dipingere [\[28\]](#) .

Per il filosofo danese, la sensualità come principio entra con il cristianesimo, perché diviene il correlato autentico dello spirito, mentre nella cultura greca era una determinazione psichica che viveva in armonico accordo con il resto. La genialità erotico-sensuale deve essere espressa e rappresentata nella sua immediatezza, cioè, per Kierkegaard, senza mediazioni temporali o logiche. Espressa in modo mediato e riflesso, viene a cadere nel dominio del linguaggio e deve sottostare a determinazioni etiche. Nella sua immediatezza può venire espresso soltanto nella musica, poiché

l'idea del Don Giovanni è assai più astratta di quella che sta alla base della scultura. È facile comprendere che nella scultura si hanno parecchi capolavori, nella musica ve n'è soltanto uno. Nella musica vi possono essere certo molte altre opere classiche, ma c'è un'opera sola nella quale si può dire che la sua idea è assolutamente musicale, così che la musica non vi entra come accompagnamento, ma come manifestazione dell'idea, come manifestazione del suo essere più profondo. Perciò Mozart col suo *Don Giovanni* sta al di sopra di tutti gli immortali [\[29\]](#) .

Per Kierkegaard esistono tre stadi erotici che sono tutti musicali, ma, più che stadi, sono metamorfosi dell'unico stadio che è l'ultimo [\[30\]](#) . Il primo stadio è rappresentato dal paggio delle *Nozze di Figaro*, Cherubino. In lui la sensualità "si sveglia ma non in movimento, bensì in tranquilla quiescenza, non come gioia e piacere bensì come profonda malinconia. Il desiderio non è ancora sveglio, è sentito malinconicamente. Nel desiderio compare l'oggetto desiderato quasi in una luce crepuscolare" [\[31\]](#)

. È nostalgia; il desiderio non è capace di desiderare. C'è l'in-differenza perché il paggio ha

voce femminile, è indistinto, androgino. Il secondo stadio è rappresentato da Papageno del *Flauto magico*

, definito dal filosofo l'altra opera "seria" insieme al

*Don Giovanni*

. Nel

*Flauto*

solo quando compare l'oggetto compare il desiderio e solo quando compare il desiderio

compare l'oggetto: sono realtà gemelle, ma il loro nascere è separato

[\[32\]](#)

. Il desiderio in Cherubino è sognante, in Papageno è cercante, in Don Giovanni è bramante:

non vuole come moglie una donna fuori del comune: "quel che rende felice me l'ha ogni ragazza, e perciò me le prendo tutte", "purché porti la gonnella voi sapete quel che fa"

[\[33\]](#)

. Quindi Papageno scopre, Don Giovanni gode, Leporello registra.

Kierkegaard, nella sua fenomenologia della seduzione e dell'eros, non manca di segnalare un errore nel *Flauto magico*: "l'amore coniugale può essere quello che vuole, in parole sacre o profane, ma non sarà mai musicale, anzi è assolutamente amusicale" [

[34\]](#)

. Questo perché l'amore coniugale è una situazione etica e non estetica, richiede comportamenti conformi alla morale e non può librarsi sulle onde del sentire come è il desiderio del seduttore.

Ma qual è il rapporto tra il filosofo e l'immagine della donna? Niente deprezzamento del genere femminile né sottovalutazione del ruolo della donna: "benché io di solito ringrazio gli dei di essere un uomo e non una donna, la musica di Mozart mi ha insegnato che è bello, confortante e ricco amare come una donna" [\[35\]](#) .

Naturalmente nell'opera mozartiana e nel testo di Da Ponte erano anche intenti leggeri e umoristici e Kierkegaard non può non sottolineare che il protagonista aggiunge con gaudio alla sua lista perfino le donnette di sessant'anni [\[36\]](#) . Ma il filosofo lascia anche una considerazione interessante commentando Leporello che, nella versione tedesca, dice a Donna Elvira che solo in Spagna vivono 1003 donne sedotte da Don Giovanni e afferma che lei è compresa nella lista. Kierkegaard sottolinea: "rielaborazione tedesca, stupida e senza gusto"

[\[37\]](#)

, dove il "senza gusto" starebbe ad indicare la mancanza di discrezione e di rispetto per la persona.

Ma le istanze etiche, apparentemente sottaciute, emergono continuamente. Elvira e Zerlina sono pericolose per Don Giovanni perché, in quanto sedotte, sono innalzate alla sfera superiore della coscienza, che il protagonista non ha. Attuano, quindi, l'universale, cioè l'etica [38]. È chiaro la seduzione ha due fattori concorrenti: passività e attività. Se questa è del seduttore, la passività è della donna sedotta, usata e abbandonata, che ritrova la coscienza e la sensibilità etica. Parimenti Kierkegaard annota che Don Giovanni è l'espressione del demoniaco determinato come sensualità, Faust lo è del demoniaco determinato come quella spiritualità che lo spirito cristiano esclude da sé

[39]

. Il nostro seduttore non ha tempo, gode il soddisfacimento del desiderio e, dopo goduto, ne cerca un altro all'infinito, "lo vediamo sempre mentre va in caccia e dilegua, proprio come la musica, che è passata non appena il suono si estingue, e rinasce solamente col suono"

[40]

Tra i personaggi è, comunque, passione che può essere di sim-patia o di anti-patia:

La passione nel singolo è concreta, ma concreta in se stessa, non concreta nella personalità o, per esprimersi con più chiarezza, il resto della personalità è assorbito da questa passione [41].

Quali passioni? La serietà del commendatore, l'ira di Elvira, l'odio di Anna, la superbia di Ottavio, il terrore di Zerlina, l'amarrezza di Masetto, l'imbarazzo di Leporello derivano tutti dall'esistenza di Don Giovanni: tutti sono in relazione erotica con lui, scrive il nostro filosofo, anche Leporello [42].

L'analisi di Kierkegaard, però, non è solo tematica, ma anche tecnica. Non dimentichiamo che ha scritto che, quando era in scena l'opera, egli si allontanava, andava nel corridoio, in un angoletto da cui non vedeva, solo per ascoltare, perché la musica, per farsi comprendere, richiede una certa distanza. E, dal punto di vista del musicologo, egli ha elaborato note interessanti: il Commendatore è una eccezione, perché è messo al limite; se egli fosse messo

in maggior rilievo l'opera cesserebbe di essere assolutamente musicale [\[43\]](#) ; toglierebbe due pezzi perché sono da concerto (si tratta di quelli con Ottavio e Anna); l'

*ouverture*

deve essere composta per ultima (così era stato, ma non risulta che Kierkegaard lo sapesse)

[\[44\]](#)

e da sola basterebbe a fare un'opera classica, perché coglie il centro: era la profezia dell'opera e una rincorsa verso l'opera

[\[45\]](#)

.

3. Lasciando la figura di Don Giovanni e passando ad una ipotesi di icona femminile della seduzione, ma solo nell'ambito del melodramma, potremmo parlare di Carmen, già definita nel libretto dell'opera di Bizet *bohémienne*. Ricordiamo che la *Bohème* di Puccini è del 1896. Ma non va sottovalutato che una icona del femminile seduttivo era rappresentato anche dal *bovarysimo*

presente nel romanzo di Flaubert (1856), che affermava: "Madame Bovary c'est moi". Non dimentichiamo che Sartre ha dedicato gli ultimi anni della sua vita ad una biografia di Flaubert, *L'idiot de la famille*

, dove è presente una lettura psicoanalitica dell'autore di

*Madame Bovary*

[\[46\]](#)

. Bovary è seduttrice di uomini, come Don Giovanni di donne. Ma la differenza è che Bovary è sempre infelice, triste, non a caso muore suicida, cosa che Don Giovanni non avrebbe mai fatto. Per quanto non sia escluso che una morte tragica, dovuta al tipo della sua esistenza, fosse per lui in preventivo.

Tornando a Carmen, la sigaraia di Siviglia, che beveva la vita: come Don Giovanni lei non aveva problemi morali. Bella l'immagine del film di Franco Rosi, del 1984, quando Carmen accartoccia i sigari stringendoli tra le gambe. Inutile ricordare che a questo mito femminile il cinema ha dedicato parecchi lavori. Ma il film, come dice Curi, è diverso dalla musica:

Parlare di un film vuol dire raccontarlo. Non è così per quanto riguarda le opere figurative o

anche quelle musicali [...]. Non che, ovviamente, il racconto di un film possa sostituirci la visione [\[47\]](#) .

È chiaro che discorso diverso andrebbe fatto per il melodramma. Presa da una novella di Prosper Mérimée (1845), l'opera lirica di Bizet presenta una Carmen che, come Don Giovanni, è seduttrice. A lei interessa il "movimento" della seduzione non il possesso. Lungi da lei, come dall'icona maschile, ogni sensibilità etica. Qualcuno ha definito Carmen un mito moderno. Forse anche per motivi storico-culturali quel personaggio non poteva essere descritto in secoli precedenti: sarebbe stata definita strega, con quel che quella caratterizzazione produceva sulla vita della donna incriminata. Come nel Don Giovanni, anche qui la morte è sempre presente, latente, prevista. La conclusione è tragica e, per certi versi, non rassicurante e neanche "edificante" come nell'opera mozartiana.

Allora oggi chi è seduttore o, meglio, chi è seduttrice? Qual è la mediazione estetica: il romanzo, il melodramma...? Per Baudrillard sono il cinema e la *star* cinematografica:

L'esempio più bello si può trovare senza dubbio nella sola grande costellazione collettiva di seduzione che sia stata prodotta nei tempi moderni: le star e gli idoli del cinema. Uomo o donna che sia, la star è femminile, poiché, se Dio è maschile, l'idolo è sempre femminile. Qui le donne sono state le più grandi. Su di loro, non più creature di desiderio di desiderio né in carne e ossa, ma transessuali, sovra sensuali, ha potuto cristallizzarsi quest'orgia di futilità e questo rituale severo che ha creato una generazione di mostri sacri dotati di una potenza di assorbimento rivali e pari alle potenze di produzione del mondo reale [\[48\]](#) .

In fin dei conti, rispetto a Don Giovanni, Carmen – in letteratura, nella lirica o sullo schermo cinematografico - è la seduttrice che, come abbiamo già detto, per la sfera erotica ha messo in

## La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino. Filosofie film narrazioni (parte I)

Scritto da Giovanni Invitto

Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

conto anche la morte, mentre per Don Juan la morte pare rientrare casualmente, ma non necessariamente, nella recita della vita. L'amore per Carmen fugge se è inseguito, si presenta quando è lontano dal desiderio. A Don Giovanni basta il desiderio. Per esemplificare questa tipologia di seduzione problematica, non giocosa e non gioiosa come nel *Don Giovanni*, ecco alcuni notissimi brani dal libretto dell'opera, scritto da Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Ai giovani che entrano con Carmen e le chiedono quando li amerà, lei risponde, guardandoli con gaiezza:

Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas..

Peut-être jamais!.. peut-être demain!..

[*résolument*] Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

E l'imprevedibilità dell'amore è definita nel celeberrimo brano *Havanaise*:

L'amour est un oiseau rebelle

que nul ne peut apprivoiser,

## La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino. Filosofie film narrazioni (parte I)

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

et c'est bien en vain qu'on l'appelle,

s'il lui convient de refuser!

Rien n'y fait, menace ou prière,

l'un parle bien, l'autre se tait;

et c'est l'autre que je préfère,

il n'a rien dit, mais il me plaît.

E poi la definizione del fanciullo di Boemia, data da Carmen :

L'amour est enfant de Bohême,

il n'a jamais, jamais connu de loi,

si tu ne m'aimes pas, je t'aime,

si je t'aime, prends garde à toi!

*Carmen* non ha trovato il suo Kierkegaard che ne esplicitasse le eventuali cadenze teoretiche. Ma Da Ponte e Mozart operavano in pieno clima illuministico, di rivoluzioni culturali e, quindi, anche in contesti dalla forte problematica etica. Il romanticismo di Bizet e dei suoi autori lascia fuori ogni interrogativo morale e vede il seduttore e la seduttrice come figure nutrite di passione, di un patire che qualcuno ha definito tragico e non melodrammatico, se non per il genere musicale. È chiaro che siamo in quell'ambito romantico che comporta una rivoluzione culturale. I singoli sono entità parcellari, autonome che costruiscono una loro etica o demistificano l'etica imperante.

Ambedue le figure, quindi, apparentemente così vicine, ma sostanzialmente abbastanza lontane, si inquadrano in una cultura molto più laica o, se si vuole, in una cultura nella quale il "sentire" è guida al volere. E lo spazio decisionale, con annessa libertà di scelta, è apparentemente invisibile. La dimensione estetica, in senso etimologico, è totalizzante.

Ma per la seduzione c'è futuro? Concludiamo con Baudrillard:

Seduzione e femminilità sono ineluttabili come il rovescio stesso del sesso, del senso, del potere. Oggi l'esorcismo si fa più violento, più sistematico. Entriamo nell'era delle soluzioni finali [...]; microprocessione del desiderio, di cui la donna, produttrice di se stessa come donna e come sesso, è l'ultima incarnazione. Fine della seduzione. Oppure, trionfo della seduzione *moll* e femminilizzazione erotizzazione bianca e diffusa di tutti i rapporti, in un universo sociale ormai esaurito. Oppure, ancora, niente di tutto questo. Nessuna cosa, infatti, potrebbe essere più grande della seduzione stessa, neanche l'ordine che la distrugge

[\[49\]](#)



Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

Fare un consuntivo dei trent'anni che sono passati dallo scritto del filosofo francese è molto difficile, perché la trasformazione culturale è permanentemente *in itinere*. Ma non pare essere scomparso il "movimento" e la "figura" della seduzione: forse si sono generalizzati, istituzionalizzati, talvolta laicizzati e involgariti. E rientrano sempre di più, al di là delle intenzioni, nella fenomenologia della cattura dell'altro.

I filosofi hanno ancora materia per interrogarsi: ma con quale risultato?



**Arte, POIESI, mercato, MERCANTI**

Queste considerazioni su arte e mercato dell'arte assumono come testo di riflessione e di discussione *Mercanti d'aura* di Alessandro Dal Lago e di Serena Giordano [\[50\]](#). Dal Lago, già noto per aver lanciato introno alla metà degli anni Ottanta, con Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, il cosiddetto "pensiero debole"

[\[51\]](#)

, affronta qui tematiche estetiche e sociologiche e, in particolare, quella dei rapporti tra arte, critica e mercato, partendo dalla nozione di "aura". In un'affermazione di Andy Warhol, messa come exergo di un capitolo del volume in questione, leggiamo:

Alcune aziende erano recentemente interessate all'acquisto della mia "aura". Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi: "Vogliamo la tua aura". Non sono mai riuscito a capire cosa volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagarla tanto, avrei dovuto provare a immaginarmi cosa fosse [\[52\]](#).

Il concetto di aura è preso da una delle opere più significative di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*

, del 1936, dove l'aura è definita l'insieme di cornici sociali e cognitive che fanno dell'arte quello che è. Quindi, una delle conseguenze tratte da Dal Lago e Giordano è che l'aura definisce la capacità di un'opera di produrre un effetto sul pubblico in termini analoghi a ciò che nella filosofia e nella sociologia della religione è definito carisma

[\[53\]](#)

: cioè, tutto avviene indipendentemente dal valore del prodotto in sé. Benjamin citava, come esempio dell'aura, il simulacro che riposava nascosto nella cella dei templi che, pur visibile per il solo sacerdote, possedeva integro il suo valore per tutta la comunità. Chiaramente ci può essere un uso "benigno" dell'aura, ma ci può essere anche un suo uso esclusivamente mercantile.

La novità introdotta da Benjamin è che la riproducibilità dell'opera d'arte distruggerebbe quella che definisce "l'aura" che egli concepiva come qualcosa di irripetibile, presente soprattutto nelle

opere antiche. Era un qualcosa di originario che ne garantiva l'autenticità, proveniente da manipolazioni tecniche che dovevano apparire ogni volta uniche e non totalmente imitabili. A ciò si aggiungerebbe che la "espositività" dell'opera, cioè la sua fruizione, era limitata a pochi, non percepita da ognuno e ovunque, come accade oggi per ogni immagine che sia realizzata in serie. Perciò la teoria di Benjamin è per la *irripetibilità* dell'opera d'arte.

Naturalmente, l'opera irripetibile è l'opera "classica", come vuole Edward Hopper: quando un'opera diventa "classica" è un'opera d'arte in senso assoluto, cioè espone un principio indiscusso per secoli [54]. Kierkegaard, nel suo scritto sul *Don Giovanni* di Mozart, come abbiamo visto, aveva elaborato una definizione della classicità e della irripetibilità dell'opera classica, affermando che quanto più è astratta e quindi povera l'idea, quanto più è astratto e quindi povero il medium, tanto maggiore è la probabilità che non si verifichi alcuna *ripetizione*

.

È evidente che l'aura è elemento indotto, in maniera strategica o come fatto automatico dai critici. Guardiamo ad un esempio esoterico rispetto a questi temi. Nella storiografia filosofica. Giambattista Vico si può dire un filosofo ignorato prima che la scuola napoletana di metà Ottocento e poi, soprattutto, Benedetto Croce pubblicassero opere su di lui. Non va dimenticato che Hegel, nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cita Giulio Cesare Vanini e non Giambattista Vico, tanto per rimanere nell'ambito dei pensatori meridionali e senza nulla togliere al pensatore di Taurisano, mandato al rogo a Tolosa dall'Inquisizione. Vico, solo dopo la lettura di Croce, è assunto ad un ruolo di primaria importanza.

Si tratta, come propone Dal Lago, di riappropriarsi "dello sguardo". Se Sartre aveva affermato che parlare e scrivere di un quadro è fare letteratura e ciò non riguarda la pittura, Berenson invitava a limitarsi allo sguardo e a non perdere tempo nella lettura. Ma il dubbio rimane sempre: il nostro sguardo è puro o è storico ed incrostato? Abbiamo mai lo sguardo vergine? Il nostro non è comunque sempre uno sguardo "colto", nel senso antropologico?

Il libro che ha dato l'input a queste argomentazioni insiste sul ruolo mercantile dell'arte: per quanto critici e filosofi possano argomentare che un'opera non è arte, sarà il circuito dell'arte composto da galleristi, direttori di musei, critici, collezionisti ecc a decidere in merito. L'esempio di partenza è il famoso *Orinatoio* di Duchamp inviato nel 1917 ad una mostra di New York. La

didascalia tra l'altro diceva di Mr. Mutt (finto inventore): "Le sole opere che l'America ha prodotto sono i suoi articoli idraulici e i suoi ponti". Nondimeno quell'

*Orinatoio*

è stata una delle opere più eversive e incisive dell'arte novecentesca.

Partiamo da lontano. Diotima di Mantinea nel *Simposio* (205 c) parla della poesia:

"La poesia, come sai, è qualcosa di complesso; infatti la causa per cui qualcosa va dal non essere all'essere è sempre poesia, tanto che anche le realizzazioni che provengono da tutte le arti sono esse stesse poesia e i loro artefici sono tutti poeti". "Dici il vero". "Tuttavia – aggiunse – tu sai che non vengono chiamati poeti, ma hanno altri nomi, e che soltanto una parte circoscritta, quella che riguarda la musica e i versi viene chiamata con il nome dell'intero".

Inutile dire che il termine greco usato nel dialogo è *poiesis*, quindi si usa un termine molto più ampio che riguarda tutto il "produrre", artistico e non artistico. Ma oggi ci si trova, scrivono Dal Lago e Giordano, dinnanzi ad un rifiuto delle categorie estetiche oppure ad un rifiuto dell'arte limitato al singolo genere. Anzi si propende verso un superamento dei generi, verso una *poiesis* onnivora e onnicomprensiva.

Inutile sottolineare, con gli autori del volume da cui hanno preso spunto queste riflessioni, che oggi si abbia la negazione dell'arte come "categoria" realtà codificata e incasellata. Eppure anche i negatori dell'arte rimarrebbero all'interno dell'arte. Non è un fenomeno nuovo nella nostra cultura: c'è un'antifilosofia programmatica e permanente e una a filosofia dichiarata che rimangono, di fatto, nella filosofia e nei suoi manuali. Pensiamo ad Agostino, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, tanto per fare nomi comunque decisivi.

Nel momento in cui alcune convenzioni diventano norme di riferimento, la produzione artistica

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

contemporanea si pone sempre contro quelle convenzioni e norme. Si produce, cioè, una definizione per negazione, quasi una “teologia negativa”: possiamo dire dell’arte - o di Dio – ciò che non è, non ciò che è.

Esiste un altro aspetto della questione. Nello spazio dell’arte non sono solo l’artista e il pubblico fruitore perché si intromette una terza figura: il critico. Non si sottovaluta qui il ruolo della critica. Poco prima abbiamo parlato dell’esito salutare della critica crociana relativa a Vico. Dal Lago è più radicale in quanto ritiene che oggi ormai siano per lo più i critici a commissionare le opere agli artisti, e quindi in grande misura a se stessi, “in uno dei più singolari circuiti simbolico-economici che si possano immaginare” [\[55\]](#) . All’inizio erano gli stessi artisti che teorizzavano sulle loro opere. Con l’illuminismo questo compito passerà a filosofi e letterati. Con Hegel, poi, si prevede la morte dell’arte a vantaggio della Filosofia dello Spirito Assoluto.

Non si può negare che il grande pubblico fruisca di un’esperienza estetica, goda “di un po’ d’aura”. Così nascono i dagherrotipi, le riproduzioni in tela o cartone sin dalla seconda metà dell’Ottocento. In quante case non è una riproduzione della *Tempesta* di Giorgione o di volti femminili di Modigliani? Quindi “l’arte è buona se è messa in vendita in una buona galleria” [\[56\]](#)

: la moda funziona sempre, ma è pur vero che esiste un’alfabetizzazione culturale ed estetica molto cresciuta anche per mezzo della scolarità obbligatoria e dei mass-media. Si potrà dire, senza paura di smentita, che anche quelle fonti sono fonti eterodirette e finalizzate, ma danno a molti l’esperienza dell’aura positiva. Anche se poi l’aura, vista da vicino, rivela facilmente la propria inconsistenza

[\[57\]](#)

È vero che l’aurizzazione è un processo problematico perché consiste nella definizione continua di ciò che è arte e ciò che non lo è. È anche vero che l’arte d’oggi è una sfera culturale che esprime, più di ogni altra, la natura mercantile del nostro mondo. Non solo questo, ma nelle forme più alte di “valore”, il prodotto artistico diviene un fatto di puro investimento finanziario.

Concludiamo il dialogo ideale con Dal Lago e Giordano, riportando il concetto che pongono a chiusura della loro trattazione:

Noi crediamo quindi che l'arte debba essere vista in modo laico: un mondo di pratiche, in cui si produce, si rielabora e ovviamente si vende del senso. E se è giusto sottoporla ad un reale disincanto – come dovrebbe avvenire per ogni sfera della vita – è anche giusto non gravarla di troppe pretese. L'arte non ci sottomette, né ci emancipa. Esattamente come lo sport o la gastronomia. Se poi qualcuno osservasse che in questo modo escludiamo dall'arte il cambiamento, risponderemmo: proprio perché l'arte ufficiale esprime oggi il senso profondo di una società mercantile, arida, gerarchizzata, sarà meglio agire su questa, se vogliamo che anche l'arte sia un'altra cosa [\[58\]](#) .

Ma il problema è proprio questo: come è possibile oggi agire “credibilmente” ed “efficacemente” sulla società mercantile? Viviamo tra le merci, con le merci, per le merci che il metafisico “mercato” ci propina mostrandocene come indispensabili per vivere e per vivere “come noi vogliamo vivere”.

È significativo chiudere provvisoriamente il discorso, crediamo in linea con le perplessità qui avanzate sulla possibilità di agire credibilmente sulla società mercantile, riprendendo una frase che troviamo come premessa alle conclusioni del volume. La frase è di Starobinski:

Allorché l'ordine sociale si dissolve, la presenza del clown si attenua così sulla scena come sulla tela: ma è proprio allora che il clown scende per le strade: ed è ciascuno di noi [\[59\]](#) .

E, ancora, quanti quadri (artisticamente inguardabili) di clown variopinti sono sulle pareti di alcune case nei nostri paesi e città? L'inconscio ha un ruolo in tutto questo? Domanda fittizia perché l'inconscio è oggi indiscernibile da ciò che la cosiddetta “cultura” e i mass-media filtrano

nella nostra coscienza a livello subliminale.

**Cinema (e/o film) come narrazione.**

**partendo da filosofia e mythos**

Il dibattito su cinema e filosofia si è riaperto anche in Italia con estrema varietà di toni. Un momento centrale fu costituito dal Convegno tenuto a Francavilla a Mare, nel settembre 2005. Ideatore e curatore ne fu Carlo Tatasciore, per conto della Società Filosofica Italiana [\[60\]](#) .

### 1. *Filosofia e racconto*

Il tema cinema-filosofia rinvia ad un quesito più generale: che rapporto è tra filosofia e narrazione [\[61\]](#) ? Infatti, il problema è che la filosofia occidentale dimentica la propria essenza di racconto; ha adoperato per secoli prevalentemente i generi del sistema e del trattato, ritenendo il suo esoterismo compagno di verità e di profondità. Allora la questione è se i generi narrativi, che pure sono stati sempre presenti nella filosofia, stiano semplicemente ad indicare una pluralità di possibilità espressive della filosofia o se oggi, con la caduta del primato se non della esclusività di alcuni modelli, non possano costituire una delle vie privilegiate.

È stato Umberto Eco a radicalizzare il discorso e a ricordarci che, secondo Protagora e Platone, ci sono due forme di dimostrazione: il *logos* e il *mythos*, che non è narrazione fantastica destituita di verità, ma racconto, narrazione. Il contenuto del *mythos* non è e non può essere giudicato pregiudizialmente né vero né falso, poiché si dovrà valutarne volta per volta l'attendibilità

[\[62\]](#)

Quindi non si tratta di un abuso, di un uscire fuori dai canoni quando proprio la filosofia si presenta come narrazione, come narrarsi. La filosofia ha avuto i suoi generi più direttamente narrativi nei secoli scorsi e non solo ora. Essi sono il dialogo, la mitologia, l'autobiografia, la confessione, il romanzo, il diario, il teatro, il frammento, l'apoftegma, l'epistolario...

Il frammento 7 di Novalis afferma:

Ogni parte del mio libro che può essere scritta in maniere estremamente diverse – in frammenti, lettere, poesie, articoli rigorosamente scientifici, ecc. – dedicata ad uno o ad alcuni dei miei amici [\[63\]](#) .



Tutto ciò significa sviluppare una comprensione della filosofia come forma peculiare di narrazione e, quindi, “accettare la filosofia come racconto”; significa, allo stesso tempo, riconoscere la letteratura, il racconto, i suoi modi, come forme di esperienza ed espressione dell’esistenza in senso forte. La stessa filosofia deve riuscire a cogliere nello sforzo della narrazione letteraria la diaspora di un pensiero dell’esistenza che non è *divertissement*, pausa, elisione, ma contributo versato alla comune ricerca del senso di sé, degli accadimenti, delle cose. Ciò significa definire una filosofia che non sia un “hortus conclusus” in cui filosofi commentano solo altri filosofi. Deve essere una filosofia che sappia interpretare il contributo degli altri saperi, in quanto “infraontologia” che riconosce il proprio compito in ogni sfera dell’esperienza conoscitiva.

Narrare ha un valore al di là della sua dimensione etica, della sua dimensione consolatoria, o di conforto. Scriveva Kierkegaard, per esaltare il silenzio eroico di Abramo, il Cavaliere della fede: “La parola conforta, perché mi permette di tradurmi nel Generale” [\[64\]](#) . La parola conforta perché il male del Soggetto viene comunicato e incontra il male degli altri e la loro con-divisione. In tal modo quel rientra nell’accoglimento etico, cioè nell’universale.

Sulla rapporto tra filosofia e *poiesis*, intesa non solo come poesia, abbiamo il caso classico di Leopardi. Esistono vari precedenti non solo di filosofi che si riconoscono come narratori e poeti, ma anche di narratori e poeti che non si distinguono dai filosofi. In Italia il caso più importante è, appunto, quello di Leopardi che ritiene, ad un certo momento della propria vita, di esser diventato filosofo [\[65\]](#) . È universalmente noto che egli parla di una “mutazione totale”, un passaggio “dallo stato antico al moderno”, avvenuto nell’arco di un anno, il 1819, che coincide con la perdita della vista e, quindi, con l’impossibilità di dedicarsi alla lettura:

cominciai a sentire la mia infelicità in modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonare la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch’io era), a sentire l’infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale [\[66\]](#) .

Quest'ultima definizione-categoria relativa alla condizione corporea che indirizza verso una modalità diversa di approccio col mondo, può essere ciò che nella filosofia contemporanea si designa come "il corpo vissuto". Nel 1821 Leopardi aveva scritto che, per quanto questo evento sia rarissimo, quasi impossibile, è del tutto indispensabile che il perfetto filosofo sia, insieme, sommo e perfetto poeta. E non già per ragionare da poeta, ma, anzi, per esaminare "da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentiss.[imo] *poeta* può conoscere". Ciò, aggiunge l'Autore, serve a conferma della necessità dell'immaginazione al grande filosofo [\[67\]](#)

. Nel '23, Leopardi riprende questa tematica e la colloca in un orizzonte conciliativo. Egli afferma che i più profondi filosofi si distinsero per un genio decisamente poetico. Ricorda che Platone, "il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi", fu poeta. Tra i moderni filosofi-poeti, annovera Cartesio, Pascal, "quasi pazzo per la forze della fantasia sulla fine della sua vita", Rousseau, M.me de Staël

[\[68\]](#)

. I nomi dei filosofi citati dice come il termine "poeta" sia considerato da Leopardi omologo a quello di letterato e narratore.

Lo *Zibaldone* in un primo indice del 1823, relativo alle sole pagine 1-100, viene intitolato *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*

, dove il termine "filosofia" pare assumere importanza primaria se precede quello di "letteratura". Da tener presente che qui Leopardi parla di letteratura in genere. La congiunzione di filosofia e bella letteratura sarà giustificata indirettamente ancora nel 1826, in una lettera al Pepoli, dove è detto che la "bella letteratura" è sempre quella congiunta alla filosofia: "si affezionò alla filosofia [...] e alla bella letteratura che le è congiunta"

[\[69\]](#)

. Da non trascurare gli attributi usati: se la letteratura, presente nella raccolta, è bella, la filosofia è varia. Quest'ultimo termine sta ad indicare la pluralità degli oggetti trattati

*sub specie philosophiae*

: saranno le "regioni" filosofiche presenti nei pensieri e che trattano di metafisica e di etica, di politica e di teologia, di arte, di antropologia.

In seguito, Leopardi abbandona, nel titolo, il termine "filosofia" e nell'elenco del 1827 parla solo di *Indice del mio Zibaldone di pensieri* [\[70\]](#) . Poco prima, verso la fine del 1826, l'editore A. F.

Stella gli propone di scrivere un

*Dizionario filosofico.*

Per questo progetto, l'Autore stila un indice tra l'11 luglio e il 14 ottobre 1827

[\[71\]](#)

, ma, nell'agosto del '28, rinuncia definitivamente a quell'idea

[\[72\]](#)

.

Il linguaggio per il filosofo è strumento di potere intellettuale. Ma, osserva Leopardi, ci si rende conto che la pluralità delle filosofie dovrebbe essere esaltata dalla pluralità dei moduli espressivi e delle ottiche percettive? Invece i filosofi si limitano a commentare altri filosofi. Queste critiche e riserve nei confronti dei filosofi sono avanzate nel 1820.

Tornando alla contemporaneità, dobbiamo dire che oggi narratori e filosofi sono, talvolta, difficilmente distinguibili. Come sostenne Merleau-Ponty, ogni romanzo ha un'idea filosofica dentro. La *Recherche* di Proust è o non è una narrazione filosofica? Il teatro di Pirandello è o non è una narrazione filosofica? È chiaro che le confessioni di S. Agostino o quelle di Rousseau sono delle narrazioni in cui la dimensione tematica e speculativa, rispetto a quanto avviene in Proust o in Pirandello, è espressa in maniera esplicita e diretta. Insomma, sempre rifacendoci a Curi:

Il primo fra gli *idola* di cui sbarazzarsi è che esistono opere filosofiche e opere che, invece, filosofiche non sono [...] come se l'essere filosofico o meno potesse essere considerato un connotato intrinseco, una proprietà, un requisito infallibilmente riconoscibile

[\[73\]](#)

Simone de Beauvoir si trovò spesso a dover rivendicare l'originalità del proprio pensiero, negando e contestando che si trattasse di una reduplicazione narrativa di una filosofia togata, quella di Sartre. E aggiunse che la modalità della filosofia femminile è il racconto. Ma oggi diciamo: la narrazione è di per sé modalità della filosofia. E anticipando la "logopatia" di cui si parlerà in seguito a proposito di Cabrera, la narrazione non implica un rapporto deterministico tra narrante e ascoltante perché sollecita una ri-creazione e un rilancio della narrazione. Qui potremmo applicare, *si parva licet...*, un'espressione di Gregorio Magno riferita ai testi sacri: "Divina eloquia cum legente crescunt" [\[74\]](#); le parole divine crescono con chi le legge: ogni narrazione germoglia e cresce nell'ascoltatore.

### 2. Filosofia e cinema

Veniamo ora al rapporto tra filosofia e cinema. Nei decenni a noi precedenti, i filosofi, salvo casi molto sparuti, hanno affrontato, dapprima con timidezza, talvolta con una certa aria di sufficienza, poi con maggiore consapevolezza e padronanza critica, il discorso sul cinema, sia dal punto di vista estetico che da quello sociologico, psicologico, tecnologico, fino a giungere alla dimensione semiotica. La produzione specifica crebbe in quantità e qualità, soprattutto dopo l'affermazione del cinema sonoro. È sufficiente ricordare alcuni titoli come l'*Estetica* di

Lukács, la

*Terminologia filosofica*

di Adorno, il

*Film come arte*

di Arnheim,

*Il cinema o l'uomo immaginario*

di Morin,

*L'immagine-movimento*

e

*L'immagine-tempo*

di Gilles Deleuze. Potremmo oggi aggiungere tanti altri scritti, come quelli di Barthes, Bataille, Raggiunti, Nancy e così via. Per l'Italia vanno ricordati, necessariamente, Guido Aristarco e la sua rivista "Cinema nuovo". Di Aristarco parleremo in un capitolo successivo. La loro presenza, soprattutto dagli anni Sessanta in poi, è stata decisiva per un discorso sul cinema che si diceva "di sinistra" o "impegnato"

[\[75\]](#)

. Basti un passaggio della

*Introduzione*

di György Lukács a

*Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*

dello stesso Aristarco, dove la categoria della "manipolazione" della coscienza operata dal cinema era tipica di quel periodo e costituiva il nodo centrale del problema:

Resistere in prima fila non è però lotta direttamente politica o propagandistica; la maggior parte dei complici della manipolazione culturale sono artisti che nell'arte credono, gente in buona fede, tutti sinceramente presi dalla loro filosofia e dalla loro estetica, non di rado assai dotati, a volte anche pensatori in proprio e critici. Contro la loro falsa "Weltanschauung" e la loro falsa estetica, contro la loro stravolta intenzione d'arte, è necessario porre una teoria autentica,

convinta e capace di convincere [\[76\]](#) .

È il periodo in cui il dibattito sul cinema non solo è un dibattito dalla valenza politica, ma è un dibattito che entra direttamente nel discorso generale sulla società, in questo caso italiana. Indicativo in tal senso è un volume collettaneo del 1972 su *Teoria e prassi del cinema in Italia 1950-1970* . Si tratta anche qui di una scelta mirata di testi apparsi sulla rivista "Filmcritica", con scritti di autori anche diversi quanto a formazione ideologica

[\[77\]](#)

. L'oggetto primario è il neorealismo italiano, la sua natura e i suoi limiti. Tra l'altro si ricorda la tesi di Galvano della Volpe che affrontava il problema filmico con la rivalutazione del "verosimile" aristotelico contrapposto al vero, dell'utopia contro la banalità del reale

[\[78\]](#)

. Ma il discorso pare di metodo e non di merito sul dire dei film

[\[79\]](#)

. Sia chiaro che qui non si vuole sottovalutare il valore della dimensione tecnologica del film, che è decisiva per il valore cinematografico e quindi estetico dello stesso, ma si vuole solo dire che il rapporto con la ricerca filosofica riguarda, in maniera privilegiata, la concettualità, cioè il film come racconto della fenomenologia, del modo di manifestarsi dell'uomo.

Nei primi anni del terzo millennio il dibattito italiano, e non solo, sul rapporto tra filosofia e cinema è stata rilanciato da un volume di Julio Cabrera apparso a Brasilia nel 1997 con il titolo *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* , apparso in Italia, con le edizioni Bruno Mondadori, proprio nel 2000, con il titolo, molto più commerciale,

*Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*

Il primo capitolo di Cabrera ha per titolo *Per una critica della ragione logopatica* e vi leggiamo che nei confronti del cinema la filosofia non andrà concepita come qualcosa di perfettamente definito, ma come qualcosa capace di modificarsi dinanzi alla sua apparizione. In questo senso, quando si manifesta il proprio interesse per la ricerca della verità filosofica, essa non dovrà, a mo' di auto chiarificazione, circoscrivere l'indagine su se stessa nei meandri della propria tradizione, ma inserirsi nella totalità della cultura: la filosofia si ridefinisce via via dinanzi al mito, alla religione, alla scienza, alla politica e alla tecnologia. Quindi ora deve farlo nei confronti del pensiero "cinematografico", tenendo conto della "svolta ontologica" impressa da Heidegger che

ha rimesso in questione la razionalità puramente logica, introducendo nel processo di comprensione del reale un elemento affettivo o “patico”

[\[80\]](#)

. Siamo consapevoli di parlare di due sfere concettuali e anche di due lessici completamente diversi, ma viene quasi spontaneo citare a questo punto un passo dell'enciclica

*Deus caritas est*

di Benedetto XVI (2005) dove si parla di “un cuore che vede” (31 b), cioè di un “vedere” attraverso l'organo che per secoli è stato visto come lo spazio della emotività, della non ragione, dei sentimenti e del

*pathos*

. Le ragioni del cuore di pascaliana memoria? O potremmo parlare delle “viscere” richiamate da María Zambrano.

Tornando a Cabrera, egli aggiunge:

Non sembrerà eccessivamente ricercato vedere nel cinema e nel suo particolare tipo di linguaggio una forma alternativa di Abbandono, un modo di percepire l'universo in grado di promuovere – come la poesia – la stessa basilare attitudine nei confronti del mondo (anche se sappiamo che lo stesso Heidegger manteneva un atteggiamento scettico nei confronti del cinema, da lui relegato nel recinto delle moderne tecniche d'intrattenimento anziché ascritto a quell'attitudine “pensante” che riconosceva alla poesia) [\[81\]](#) .

Tanto per dare un segno di quello che avviene nella filosofia occidentale, su questo tema, ricordiamo nel 2008 in Francia appare *Cinéphilo. Les plus belles questions de philosophie sur grand écran* di Ollivier Pourriol [\[82\]](#) , dove l'ambiguità del termine *ciné-philo* (il trattino è nostro) è significativa.

In Italia la punta avanzata di questo discorso, come già detto, è oggi Umberto Curi, per il quale

ciò che è centrale è la valorizzazione della narrazione, sia in filosofia sia nel resto della *poiesis*, quindi anche nell'opera cinematografica. Nello stesso anno in cui appaiono gli atti del convegno di Francavilla a Mare, esce nella collana "Frontiere della didattica nell'insegnamento secondario" forse il primo volume dedicato alla didattica della filosofia tramite il cinema. Curatore e prefatore è lo stesso Curi che conclude così la sua premessa:

Dopo decenni di assenza, o di marginalità, una pluralità di segnali diversi [...] concorrono nel sottolineare che lo sforzo per far emergere dalle opere cinematografiche il "pensiero" che esse custodiscono si è ormai affrancato da ogni necessità di giustificazione, e si sta imponendo come modalità autonoma di interrogazione dei testi filmici.

Pertanto sono ormai maturi, secondo l'autore, per sostituire "la congiunzione con una copula, riconoscendo che *il cinema è filosofia*" [\[83\]](#) .

Tutta questa impostazione è legata alla identificazione di filosofia e narrazione: non nel senso che l'elaborazione filosofica totalizzi le modalità narrative, ma nel senso che, come abbiamo già visto, anche la filosofia è forma narrativa e argomentazione. Ciò comporta quello che è, per Curi, un ulteriore passo dei suoi ultimi scritti: egli propone di non parlare più di cinema e filosofia, ma di film e filosofia:

Per mutare davvero piano di analisi, per farla finita con disquisizioni oramai esaurite, dalle quali tutto ciò (poco, in realtà) che poteva essere tratto, è diventato da tempo letteralmente luogo comune – per fare tutto questo occorrerebbe cominciare ad *occuparsi non di cinema ma di film* [\[84\]](#)

.

Enrica Buzzo, nel darne conto in “Carte di Cinema”, scrive: “Film piuttosto che cinema, sottolinea la necessità di parlare di testo filmico, scardinando le considerazioni del fatto nobil(itant)e di cinema, ovvero lasciando sullo sfondo le questioni storiche sulla natura dell’arte cinematografica” [\[85\]](#) . Racconto e ragionamento sono due modi di argomentare una tesi filosofica. E la forma filosofica incontra quella cinematografica: non nel ragionamento logico piuttosto in quella forma del *mythos*, in cui alla “verità” si giunge attraverso la verosimiglianza e l’efficacia del racconto ai fini del coinvolgimento emotivo [\[86\]](#)

Marisa Forcina, parlando del mito-Marylin, ha scritto che il mito è rappresentazione simbolica di un’esperienza collettiva storicamente concreta che si è organizzata assumendo una dimensione politica, ma, nel momento in cui è narrata, ha già consumato la sua reale fattualità storica:

Non è il racconto di qualcosa di soggettivo, ma la descrizione di un’esperienza plurale, essenzialmente politica, ed è la narrazione di un insieme di relazioni, con pretese di universalità o di universalizzabilità. Quando queste relazioni vengono esplicitate o rappresentate, hanno già consumato tutta la loro potenziale storicità legata all’azione concreta [\[87\]](#) .

Il mito vive e rivive come (auto)narrazione di una comunità, di una comunità che ritorna al racconto mitologico, soprattutto quando avverte la tragicità della storia. E Curi:



È possibile “imparare” a “ragionare” guardando le immagini, meglio e più facilmente, di quanto non possa accadere con l’esercizio filosofico tradizionale. Anzi – la *poiesis* (e, al suo interno, quella forma di *mimesis* che è il cinema) è cosa più “filosofica” della storia, proprio perché ci mette in contatto con l’universale

[\[88\]](#)

Tornando al tema principale e ridimensionando strumentalmente la questione: tutti i film sono allora “filosofici”? Il discorso è un altro. Se Merleau-Ponty, affrontando il problema, aveva parlato del “cinema e la nuova psicologia” era perché a lui interessava l’approccio tecnologico della ripresa e del montaggio del film. Perciò si ricollegava alla sua filosofia della percezione. Sartre, che pure sin da giovane aveva difeso, contro Alain, il cinema come arte, è perplesso, se non contrariato dal cosiddetto “cinema pensante” che trovò in America nel 1945. Se il cinema era prima diventato quasi un nuovo “oppio dei popoli”, sotto il duplice effetto della guerra e della *guild* degli scrittori cominciava a prendere coscienza delle proprie enormi responsabilità. Dopo il film muto e poi il film parlante, si stava assistendo alla nascita del film pensante [\[89\]](#). In un’altra corrispondenza aveva affermato che non si deve credere che il cinema americano, diventato “pensante”, abbia guadagnato immediatamente:

Questi film “pensanti”, che ci toccano per la loro buona volontà, spesso sono maldestri, pesanti, discretamente noiosi. [...] Nel diventare adulto, il cinema americano ha perso la sua grazia, il suo fascino fanciullesco, la sua riuscita espressività. Ci ha guadagnato in altre qualità; per esempio, negli studios di Hollywood, si comincia a prender gusto all’esattezza storica [\[90\]](#).

Due giorni dopo queste affermazioni, il suo giudizio è ancora più problematico: “Nei film ‘pensanti’, il ‘pensiero’ non va molto lontano. Si tratta, per lo più, di qualche considerazione politica e sociale di attualità” [\[91\]](#) . Il film “pensante” per Sartre non è il film “filosofico” o, meglio: egli non parla della dimensione filosofica del film ma del film che comincia a dimostrare una sensibilità sociale e politica [\[92\]](#) . Cosa ben diversa da quello che noi, tramite Curi, stiamo proponendo, in quanto solo negli ultimi decenni i filosofi hanno affrontato, come stiamo vedendo, in modo più diretto il problema del proprio rapporto con la narrazione.

Ma questo rapporto esiste da quando esiste il pensiero occidentale; in secondo luogo, non deve essere tutto ridotto al rapporto tra filosofia e letteratura. Probabilmente è ormai legittimo parlare della “messa in discussione” della filosofia in quanto rigido sistema concettuale come di un fenomeno storico effettivo. C’è chi riporta questa “messa in discussione” a Nietzsche, c’è chi lo retrodata... Comunque sia, la crisi della filosofia come pensiero sistematico e onnivoro sta aprendo spazi diversi alla filosofia. E questo percorso può essere un percorso di narrazione.

Per concludere, che vuol dire “film filosofico”?

L’idea che un film sia tanto più “filosofico” quanto sia meno comprensibile, e soprattutto sia piacevole e divertente, è uno dei luoghi comuni più deprimenti della cultura italiana [\[93\]](#) .

Il discorso è un altro: anche le immagini trasmettono pensiero, emozioni e meraviglia. Così era nata anche la filosofia.

### Il consumo cinematografico di paura

C'è un consumo cinematografico della paura. Se dovessimo elencare i generi da far rientrare nella filmografia finalizzata a produrre, tramite il pathos virtuale, quello reale cioè paura e sofferenza nello spettatore, la lista sarebbe amplissima: noir, thriller, apocalittici, vampirismo, pulp, indemoniati, drammi, esorcismi, Anticristo, violenza, incubi... Qual è il peso di questi generi all'interno della produzione filmica?

#### 1. Numeri e generi

Non molto tempo addietro abbiamo fatto, come punto provvisorio di risposta, un'indagine, abbastanza empirica, nella quale fu presa in esame la messa in onda di film sull'unica televisione satellitare del momento in Italia. Era il marzo 2008. Sappiamo che quella emittente ha un settore dedicato al cinema. Allora aveva 10 canali, compreso quello HD. In quel marzo erano state previste 770 messe in onda di film, poiché ogni film è ripetuto più volte all'interno del mese. I titoli e le "categorie" qui utilizzati sono quelli indicati nel *magazine*

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

ufficiale dell'emittente.

Questi i dati: 770 film, di cui 83 thriller (10,77%), 47 horror (6,10%), 228 drammatici (29,6%), Va detto che si inserisce la categoria "drammatico", che non è di per sé immediatamente collegata alla paura, perché il dramma nella nomenclatura filmica, comunque, presenta una fenomenologia del "negativo" esistenziale.

Quindi il totale dei film che potevano essere collegati all'effetto paura erano 358, pari al 46,49% dell'intera messa in onda in quel mese, con altri generi, compresi quelli definiti "di azione" e "fantascienza", che possono avere un effetto-paura, si arrivava alla cifra di 412, pari al 53,51%. Quindi v'era uno scarto in percentuale del 7,02 che costituisce una differenza non molto significativa.

Quell'indagine empirica cercò di constatare anche gli orari di messa in onda. Il 25 marzo 2008, alle 6 del mattino, orario che dovrebbe essere rivolto a spettatori adulti, su 10 film 4 rientravano nelle categorie prescelte. Erano: *Frankenstein* (1931); *Assassinio nel campus* (2001); *Operazione terrore* (1962); *La moglie dell'avvocato*, cinese (2003), che era qualificato come drammatico, ma che, in sostanza, si riduceva ad una buona commedia con qualche alone di violenza psicologica. Però, la cosa importante da segnalare è che la media dei film-paura non cambiava con il variare delle fasce di utenza: 4 film su 10 alle 6 di mattina; il 46% nell'arco di tutto il mese.

## 2. Brevissima storia dei "film di paura"

Come nascono questi generi? Ricostruiamone un po' il lessico, sulla base della sitografia aggiornata. L'espressione *noir* fu coniata dalla [critica cinematografica francese](#) alla fine della [Seconda guerra mondiale](#), quando oltralpe furono distribuiti i [film statunitensi](#)

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

girati a cavallo degli

[anni Quaranta](#)

. L'aggettivo

*noir*

fa riferimento alla cupezza di queste pellicole, sia per quel che riguarda il loro contenuto, sia per gli aspetti di carattere prettamente formale, come il forte uso del chiaroscuro, che rimandano al

[cinema espressionistico](#)

[tedesco](#)

di

[Fritz Lang](#)

e di

[Friedrich W. Murnau](#)

. Ma il termine

*noir*

in Francia nacque, storicamente, per il colore nero delle copertine dei libri polizieschi ai quali Gallimard dedicò una collana che, quando si avviò nel 1944, su suggerimento di Jacques Prévert, si chiamò

*série noire*

. Ma è chiaro che anche il colore della copertina era nero perché sanciva una identificazione terminologica oramai consolidata. Ricordiamo,

*a latere*

, che in Italia pure il termine

*giallo*

derivò dal colore della copertina dei polizieschi pubblicati da Mondadori negli anni Trenta. Negli

[anni Ottanta](#)

e N

[ovanta](#)

, il

*noir*

è tornato di moda mischiandosi ad altri generi. Ad esempio, il

[fantascientifico](#)

[Blade Runner](#)

viene considerato come neo-noir o noir-postmoderno.

Il film *thriller* si sviluppa attraverso una trama incentrata su casi di [omicidio](#) senza soluzione, oppure risolti con vuoti che sono colmati nel finale. Un film

*thriller*

, naturalmente, può sfociare anche nel genere

*horror*

.

La fantascienza apocalittica è un genere interno alla [fantascienza](#), incentrato sull'imminente [fi](#)

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

[ne della civiltà](#)

, a causa di

[guerre nucleari](#)

, epidemie e

[disastri](#)

naturale o artificiali. Un sottogruppo del genere apocalittico è rappresentato dal filone catastrofista. Nella fantascienza “passatista” o nell’

*horror*

può essere inserito il prolifico filone delle “mummie”.

Uno dei più antichi di questi generi è quello dedicato ai vampiri. Dobbiamo andare al 1896 e troviamo Méliès che, in un cortometraggio, presenta un pipistrello diabolico. *Les vampires* è il titolo di una serie di film del 1915 realizzata da un altro francese, Louis Feuillade. Del 5 marzo 1922 è la prima proiezione del classico

*Nosferatu il vampiro*

, diretto da Murnau. E così via sino al sonoro, quando il regista Tod Browning e l’interprete Bela Lugosi lanciano il personaggio di Dracula ripreso più volte con attori che si specializzano nella parte, come Christopher Lee. Se è permessa una divagazione, va detto che su film di questo genere si è esercitata anche tanta ironia e tanto sarcasmo che il Fantozzi de

*Il secondo tragico Fantozzi*

, per essere assunto deve dimostrare una competenza di cinefilo assoluta, comprensiva anche di

*Nosferatu*

, salvo poi a esplodere nella storica reazione: “Per me

*La Corazzata Potëmkin*

è una cagata pazzesca”.

Chiusa la piccola interpolazione ludica, più articolato è il tema dell’incubo e della allucinazioni. L’“ora del lupo”, cioè lo spazio che va dal cuore della notte all’alba, è l’ora degli incubi, dei sudori, delle morti sognate o reali. È l’ora in cui il lato scuro ch’è dentro di noi ci devasta. È, quindi, un tempo presente nell’immaginario e nel vissuto di Ingmar Bergman che all’ora del lupo dedicò un film a cui è dedicato un altro capitolo di questo volume.

Ma anche il tema del “doppio” può rientrare nel filone della paura. Pensiamo a *Il gabinetto del dottor Caligari*

, un muto del 1920 del tedesco R. Wiene, dove entra il tema del doppio, della distinzione tra vero, incubo e realtà. Su Dr. Jekyll e Mr. Hyde chi scrive ha già parlato altrove, riferendosi al film di Robertson del 1920

[\[94\]](#)

. Ognuno ha il proprio “lato oscuro”. Ritorna la dimensione onirica che nel racconto di

Stevenson è usata con estrema parsimonia. Nella sceneggiatura del film, serrata e avvincente, il protagonista, contro la perdizione, lascia "in ostaggio la sua anima". E fa portare "uno specchio a figura intera". Che vuol dire a "figura intera", se non una figura speculare che rifletta il finto doppio? Sono tante domande a cui non possiamo dare risposta perché da Stevenson a Robertson-Beranger, regista e sceneggiatore del film, si era introdotta una "zeppa" rilevante: quella della psicoanalisi freudiana, che l'autore non poteva prevedere.

Il *pulp* ha origini più recenti. A metà degli [anni Novanta](#) un gruppo di scrittori italiani è stato etichettato con la definizione di "

[bali](#)

[canni](#)

"

per il crudo realismo dei loro romanzi. È stato ripetutamente detto che erroneamente oggi si tende a indicare con il termine

*pulp*

tutte quelle pellicole che propongono contenuti forti e che abbondano di crimini ed efferatezze, in particolar modo dopo l'uscita nel

[1994](#)

del film

[Pulp](#)

[Fiction](#)

di

[Quentin Tarantino](#)

. Praticamente tutta la

[produzione di Quentin Tarantino](#)

è considerata

*pulp*

, tanto che spesso si usa il termine

*tarantiniano*

come sinonimo di

*pulp*

.

Parimenti va qui tenuta in conto la paura consumata tramite i film sugli esorcismi e gli anticristo. La commistione tra *horror*, sacro e religione vede il suo inizio nel 1973, con *The Exorcist*, che, guarda caso, ha come protagonista Max von Sydov, il cavaliere de

*Il settimo sigillo*

e de

*L'ora del lupo*

, affiancato da altri pregevoli attori anche di film western (Lee J. Coob). Il regista William Friedkin localizzerà la sua produzione sempre all'interno del genere dell'orrore; l'attrice Linda Blair farà tre film della serie. Il tema è quello del "possesso" da parte di Satana. Per usare una metafora, pare che si sia scambiata l'"ora nona" - vale a dire le tre pomeridiane, l'ora nella quale

Cristo, morendo in croce, ridiede all'uomo, nella prospettiva della teologia e della fede, la vittoria sulla morte e la vera vita - con l'"ora del lupo", l'ora della paura, del terrore, degli incubi, della morte senza riscatto

[\[95\]](#)

. Talvolta avviene che si banalizzino questi fatti archetipici e inconsci e se ne faccia una *vulgata*

mortificante culturalmente, ma produttiva dal punto di vista commerciale, camuffando domande vitali con quella pulsione al cruento, all'irrazionale, al subumano che attraversa ognuno di noi.

### 3. Perché? Per chi?

Finale con quesito: da dove deriva questa offerta che, nel mercato globale, risponde ad una domanda di paura? Fascinazione della paura e della sofferenza, cioè moderne, inconse versioni della *voluptas dolendi* o, addirittura, del *cupio dissolvi*?

Sicuramente potrà esser questo, ma non solo. Pensiamo alla violenza, all'antropofagia presenti nelle fiabe per bambini. Quali finalità hanno? Servono a colmare la fantasia? Servono ad educare spaventando (l'Uomo nero, il Lupo, l'Orco, la Regina cattiva)? Ma ancora oggi, mentre scriviamo, la rivista per bambini del mitico "Scooby-Doo!", "speciale vacanze" 2010, ha per tema in copertina "Un'estate da brividi", poi all'interno: "I ragazzi dovranno indagare in un luna park da brividi", "lo schedario dei mostri" "colori spaventosi" "caccia alla paura"... La psicoanalisi, su questo tema ha scritto parecchio, naturalmente evidenziando il ruolo dell'inconscio. L'intenzione di quelle favole o di quel propinare mostri e paure era di far crescere l'immaginario infantile e, contemporaneamente, di creare in esso spazi di insicurezza compensata e frenata dalla presenza stabilizzante dell'adulto-narratore e dai luoghi nei quali la narrazione avviene (casa, scuola...).

Anche la paura fruita tramite il cinema ha qualcosa di rassicurante: è una paura consapevolmente virtuale, *in*  
*vitro*

, che noi creiamo, consumiamo e dissolviamo. Serve a distrarci dalle vere paure: quella della verità e quella della morte, che in sostanza sono due facce della stessa paura. Così per il cinema, come per le fiabe infantili, funziona il "C'era una volta". Pure il Luna Park, per molti aspetti, rientra in questa domanda e questo consumo di paura. Che l'industria abbia adottato la



Scritto da Giovanni Invitto

Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

mimetizzazione del terrore anche sotto vesti para-infantili è oramai fatto compiuto. Un esempio: il film d'animazione, di G. Kenan, *Monster House*, del 2006, definito "giallo d'animazione in chiave *dark*".

Ma la costruzione cinematografica di paura potrebbe avere insospettiti aspetti e funzioni positive prodotte dalla oggettivazione e dal governo del negativo nel "fantastico estetico". Era la funzione catartica che Aristotele assegnava alla tragedia. La rappresentazione delle passioni - e la paura è una passione - produce la liberazione di/da esse. Se anche il cinema rientrasse in una poetica catartica aggiornata, potremmo dire che assolverebbe ad una funzione profondamente filosofica, perché utilizzare la ragione significa anche ridimensionare le paure esistenziali.

Nondimeno dobbiamo essere grati a questi generi filmici se hanno dato attori come Boris Karloff, il mitico Jean Gabin dei *noir*, Vincent Price, Bela Lugosi, Christopher Lee e registi come [Friedrich W. Murnau](#), Alfred Hitchcock, Dario Argento, Quentin Tarantino... Solo per citare quelli conosciuti da larghe masse di pubblico.

Però questa nota va chiusa con una domanda "strutturale". Se è presente una forte domanda cinematografica di "paura", ciò avviene perché è il nostro immaginario a produrre la domanda di certi consumi o è il mercato, cioè l'"industria" cinematografica, che produce l'immaginario che a sua volta...?

Forse siamo ancora al dilemma archetipico dell'uovo e della gallina oppure, seguendo l'esempio aristotelico, lo struzzo.

Ma potremmo azzardare un conclusione personale. La questione è di quantità e non di "genere". Se si producono tanti film di paura è perché il mercato produce un immaginario che ha bisogno di certezze per coprire l'angoscia generata dalla paura e la paura generata dall'angoscia esistenziale. La certezza che la paura possa essere governata parla, forse, anche di un bisogno indotto di "essere governati". Per avere certezze costruite da altri.

### Tempi cinematografici. Tempi dello sfruttamento. “Modern Times”

Il film del 1936 di Charlie Chaplin è un punto fermo nella storia del cinema. Questa riflessione prende ad oggetto i “tempi”, secondo dei due termini del titolo inglese, solo per porre alcune domande che, probabilmente, non aggiungeranno alcunché a tutto quello che si è già scritto su questo film, ma che potrebbero riverificare il discorso ad oltre settant’anni di distanza.

Perché *Modern Times*? Quali sono i tempi di cui Chaplin vuole parlare? È il tempo della grande depressione americana? Il tempo dell’automatismo e dell’ingranaggio umano? O sono i tempi del cinema su cui si soffermeranno tanti critici ed intellettuali? Crediamo proprio che il primo film (semi)sonoro di Chaplin, che è contemporaneamente l’ultimo film con il personaggio Charlot, sia un film sul tempo e sui tempi non solo nel senso sociologico e culturale.

Fu un film che evidenziò, in maniera immediata e per certi versi riproponendo un ritorno a modalità consolidate, una ulteriore rottura con la cinematografia imperante ed avanzante. Pensiamo che, nello stesso 1936, dall’America arrivavano in Italia *La conquista del West*, di C. B. de Mille,  
*La fuga di Tarzan*  
, di R. Thorpe,  
*L’impareggiabile Godfrey*  
, di G. La Cava,  
*Margherita*  
*Gautier*  
, di G. Cukor,  
*Furia*  
, di F. Lang,  
*Giulietta e Romeo*  
, di G. Cukor,  
*La foresta pietrificata*  
, di A. Mayo,  
*È arrivata la felicità*  
, di F. Capra,  
*Sabotaggio*  
, di A. Hitchcock. Sono tutti film rimasti, a pieno titolo, nella storia del cinema e dei “generi”

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

cinematografici, ma  
*Tempi moderni*  
fu qualcosa di più e di diverso.

Quando nel 1945, Jean-Paul Sartre, insieme ai suoi amici - tra cui i più noti erano Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Raymond Aron, Albert Camus - con i quali formava la cosiddetta *École de Paris*, volle fondare una rivista di *engagement* filosofico, culturale e politico, scelse come titolo quello del più famoso film di Charlie Chaplin, naturalmente tradotto in francese e con l'aggiunta iniziale dell'articolo. I biografi, tra l'altro ricordano, che Sartre aveva visto *Modern Times* il 12 aprile 1936, giorno di Pasqua. Nacque, così, "Les Temps Modernes". Non basta questo, però, a spiegare la scelta, poiché è nota l'ammirazione permanente di Sartre per l'"omino" Charlot. Nella *Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international*, scritta tra il 1924 e il 1925 dal men che ventenne Sartre, leggiamo che

Charlot è il re del cinema. [...] Non ci si può in alcun modo rappresentare Charlot se non in un film. [...] Egli nasce con il film e muore con il film. Ha creato un personaggio, il suo personaggio, il vagabondo Charlot, leggendario come il Maccus o il Dossenus delle Atellane, ha creato un film: il film delle vera miseria [\[96\]](#) .

Tornando a *Modern Times*, esso mette in campo una multiforme fenomenologia del tempo. Ricordiamo che i titoli di testa scorrono su un quadrante di orologio che scandisce anche i secondi e indica la durata reale. Però, nel film, un orologio da taschino, quello del capo operaio, che era un ricordo di famiglia, viene schiacciato dalla pressa e diviene una lamina di metallo. Il tempo e l'orologio sono schiacciati dalla macchina. Nel 1936 era già attiva ed è presente nel film la macchina marcatempo, per timbrare sui vari cartellini gli orari di ingresso, di sosta e di uscita. Anche l'orologio si era trasformato in strumento di sfruttamento.

Sicuramente il cuore del messaggio chapliniano è la disumana velocità dei tempi che si

accompagna ad una economia e ad una società disumane. Non a caso l'ottima copia del film [\[97\]](#)

, unisce anche una integrazione storica di primario livello, come il documentario del 1931 *Dietro le quinte dell'era della macchina*

. Ci si trova davanti ad una vera e propria apologia della catena di montaggio. Il filmato, prodotto a cura del Ministero del Lavoro e dell'Ufficio dei Diritti delle donne degli Stati Uniti, è tutto basato sulle categorie "tempo" e "tempi". Si comincia col dire che le donne "perdono tempo a cercare un lavoro" perché ce ne sarebbe tanto...! Fa da commento una poesia a rime bacciate il cui

*leitmotive*

è "ridurre i tempi di lavoro". Si sottolinea che anche la modalità di lavoro è cambiata: ora l'operaia "sta seduta e accelera la produzione". Quindi si passa ad elencare la crescita esponenziale della produzione: prima un'operaia incartava, in una giornata, 960 leccalecca, ora due operaie e una macchina ne incartano 60.000. Lo stesso avviene con i pacchi di Corn-Flakes: 5 operaie e la "macchina" ne confezionano 17.000, contro i 12 che un'operaia prima era in grado di confezionare. E il documentario propagandistico conclude che occorre una "solida pianificazione". Ma, poi, davvero le donne non avevano più bisogno di cercare un lavoro?

Anche ma non solo, su quel modello, cioè contro quel modello economico-sociale nacque *Modern Times*

. Come si sa, Chaplin tentò dapprima un film che fosse sonoro e parlato, ma non ne fu soddisfatto e scelse la formula mista, nella quale, però il parlato ed il muto si susseguivano con scelte motivate. È chiaro che un film muto, rispetto ad uno sonoro, ha una struttura metatemporale, perché manca la scansione del tempo data dalle parole e dai suoni.

Ma come e quando arriva nel film la voce umana? Il presidente dell'azienda parla non direttamente ma attraverso uno schermo; la radio accesa manda solo parole di pubblicità, e non potrebbe essere diversamente; il funzionamento della macchina per "mangiare in fretta" è spiegato non dalla voce del costruttore ma da una voce registrata su un disco; Charlot parla direttamente solo nell'episodio del canto, dove adotta una specie di incomprensibile *grammelot*, nel quale sono mescolati francese, inglese, spagnolo, italiano. La conclusione è che non si capisce niente e domina solo il ritmo musicale. È la famosa

*Titina*

la cui prima strofa, nella versione chapliniana, è questa: "Se bella giu satore/ Je notre so cafore /Je notre si cavore/ Je la tu la ti la twah".

Il povero Charlot perde il polsino su cui aveva scritto il testo e si blocca. Paulette Goddard, la monella-compagna, lo esorta: "Canta, lascia stare le parole". Le parole non contano, contano la musica e la danza. Ma anche la danza, in quel locale intasato di folla, diviene come una

macchina da cui Charlot cameriere non riesce ad uscire, come non si esce dalle ruote della catena di montaggio. Quella scena sembra anticipare la situazione de *L'angelo sterminatore* di Buñuel, con la élite borghese che non riesce ad uscire dal salone, cioè da se stessa.

Chaplin aveva curato ogni minimo dettaglio dei tempi e dei ritmi, con la pignoleria che gli era riconosciuta. Alcuni "filologi" della pellicola ci hanno informato che Chaplin regista e autore, quando Charlot balla nel negozio nei pressi delle scale mobili (altra invenzione per ridurre i tempi e la fatica del salire), alternava 18 o 24 fotogrammi al secondo in funzione del ritmo della danza. Anche la marcia dei galeotti è cadenzata. All'inizio del film avevamo visto un'altra marcia, quella di una mandria di pecore. La didascalia in italiano recita: "Umanità in marcia in cerca della felicità". O forse del lavoro, per quanto, in quel contesto, i due termini possano essere sinonimi. Sennonché al centro della mandria si fa largo una pecora nera.

La pecora nera è chi non si adatta e non si integra al sistema ed ai tempi moderni che sono i tempi della fabbrica e dello sfruttamento. Sono i tempi nei quali i pezzi che debbono essere lavorati anticipano l'operaio perché, sul nastro, scorrono più veloci. Anche il presidente, che parla attraverso lo schermo, rimprovera gli operai perché "i dadi arrivano lenti". Sono i tempi per i quali la macchina per mangiare viene presentata con slogans come: "Non fermatevi per il pranzo. Sconfiggete i concorrenti" e come quello che afferma che si può "passare dalle altre alla fase della velocità col solo tocco della lingua"...

Epoca della velocità: Charlot supera, correndo, file di disoccupati per entrare per primo nei cancelli e ottenere un lavoro; la velocità dell'autoambulanza e del cellulare della polizia sono funzionali alle esigenze delle "istituzioni". Ma nei "tempi moderni" è anche chi ha "tempo da perdere" ed è il presidente che fa un puzzle e legge fumetti nelle more del controllo degli operai che controlla finanche quando sono nel bagno, attraverso uno schermo che è anche il mezzo tramite il quale egli fa sentire la propria voce e fa vedere il proprio volto ai dipendenti. Lo schermo (anche quello cinematografico?) rientra nel sistema alienante del potere.

Tempi moderni sono anche quelli del cinema. Nel documentario *Chaplin Today*, di Philippe Truffaut, costituito da una intervista ai fratelli registi Luc e Jean-Pierre Dardenne, Luc, il regista-filosofo, ricorda che le ruote degli ingranaggi non stritolano l'omino e il vecchietto, ma li trascinano nella loro impotenza e nella loro incapacità di liberarsi. E quegli ingranaggi, dice Luc Dardenne, sono identici alla macchina di proiezione che trascina la pellicola. Può non essere una metafora chapliniana?

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

Nonostante tutto, però, in *Modern Times* sono presenti anche squarci di speranza: paradossalmente, nella cella di prigione, dove si trova l'innocente e sereno protagonista, al centro del muro è incollata una grande foto di Abramo Lincoln, cioè di colui che aveva eliminato la schiavitù. Messaggio non mascherato. Hannah Arendt, in un saggio intitolato *Charlie Chaplin: il sospettato*, apparso per la prima volta nel 1948, parla della figura dell'innocente-sospettato che sintetizzerebbe la figura di Charlot:

L'uomo sospettato viene sempre acciuffato per cose che non ha affatto commesso; ma fa parte di lui, disabituato dalla società a pensare a un relazione tra trasgressione e punizione [...]. Poiché è sospettato deve subire per molte cose che non ha commesso; ma poiché sta fuori della società ed è abituato a condurre una vita non controllata da essa, allora possono restare inosservate anche molte delle sue mancanze [\[98\]](#).

Così finisce il film. Chaplin aveva girato un primo finale diverso nel quale la monella si faceva suora e l'omino andava via da solo, come sempre. Poi cambiò idea e, per la prima volta, Charlot scompare andando via, sfumando sullo schermo, con un'altra persona.

L'ultimo gesto mimato è alla fine, quando l'uomo con la bombetta mette due dita ai lati della bocca della compagna di vagabondaggio, per far assumere la forma del sorriso. Dai movimenti delle labbra di Charlot capiamo che le ripete "Smile", che è anche il titolo della mitica melodia composta da Chaplin come parte della colonna sonora del film, anche se il testo non fu di Chaplin ma di John Turner e Geoffrey Parsons. Alcuni versi della canzone, successivamente resa famosa soprattutto da Nat King Cole, nella traduzione letterale italiana dicono:

Illumina il tuo volto di gioia,

nascondi ogni traccia di tristezza

anche se una lacrima può ancora essere vicina.

È questo il tempo per provarci.

Sorridi, a cosa serve piangere?

Scoprirai che la vita lo merita ancora.

Basta che tu sorrida.

Chapliniani?

Questo è l'ultimo film in cui appare l'omino con baffetti neri, la bombetta, giacca stretta e corta, pantaloni larghi, bastoncino di bambù. I tempi moderni sono i tempi della "mostruosità e della bestialità" dei *Superman*, dei Dittatori, non del "piccolo pover'uomo", come ricordava Hannah Arendt. L'ebreo Chaplin rimise ne *Il Dittatore* davanti agli occhi dell'umanità, con una "disperata serietà", la semplice saggezza del piccolo pover'uomo, per cercare di renderla ancora desiderabile. Allora, "lui, che una volta era stato il più amato di tutto il mondo, non fu quasi più capito"

[\[99\]](#)

È l'addio della leggendaria maschera: nei tempi moderni non rimane più posto per Charlot. Però, nel terzo millennio, post-moderno?, i suoi film restaurati sono di nuovo riproposti in serie.

### Il crepuscolo nell'anima. "L'ora del lupo" di Ingmar Bergman

Parlare del binomio cinema-tempo è parlare di una tautologia, perché, come scrisse Merleau-Ponty, esemplificando con alcune scene de *La madre* di Pudovkin (1926), "il film non è una somma di immagini ma una

*forma*  
temporale"

[\[100\]](#)

. Il cinema è una struttura temporale; "cinema

e  
tempo" equivale a "cinema

è  
tempo". Un'analogia convergenza lessicale abbiamo rintracciato quando si è parlato di cinema e/è falso

[\[101\]](#)

e di cinema e/è filosofia

[\[102\]](#)

...

Ciò non vuol dire che il cinema non abbia tematizzato più volte il problema e i paradossi del tempo umano o cosmico o fantascientifico; vuol dire soltanto che ogni film ha in sé "a priori" il



tempo e la cadenza temporale come elementi costitutivi anche se non li assume a tema. È come il battito cardiaco per la vita corporea.

Sul problema del tempo della vita e del tempo della morte, Bergman ha prodotto molto, però qui si parlerà solo di un segmento del “tempo linearmente inteso”, cioè del giorno come tempo racchiuso in ventiquattro ore. Si tratta di un segmento di tempo che, a livello metaculturale, si presenta o si presenterebbe in ognuno di noi con un vissuto simile. Si tratta della cosiddetta “ora del lupo”, quella della notte che svanisce con l’alba.

È l’ora di cui ha parlato Nanni Moretti in *Caro Diario* (1993), quando “figli unici”, all’ora del lupo, alle tre, si rifugiano nel letto del padre. Si tratterebbe di qualcosa di riconducibile all’ancestrale “paura del buio”, come afferma la protagonista all’inizio del film. È l’ora di cui scrive, nel 1987, il cantautore italiano, Francesco Guccini in *Si gnora Bovary*

. Per salire un po’ in un clima diverso, il film di Andrei Tarkovskij

*Sacrificio-Offret-Sacrificatio*

, del 1986, è stato ritenuto da alcuni una trascrizione personalissima del clima de

*L’ora del lupo*

. Così come le opere di David Lynch saranno lette come maturate all’interno di un analogo clima.

Quindi quell’ora notturna è l’ora dell’angoscia. La filosofia è, ed è stata sempre, anche narrazione dell’angoscia. Aveva affermato Kierkegaard che l’angoscia è il possibile nulla di ogni possibilità (Alma, la protagonista del film, avverte: “qualcosa di terribile che però non ha un nome”), l’affacciarsi sulla libertà vuota ed è il luogo di incontro più radicale con la morte. Ingmar Bergman è un autore-regista il cui discorso, come si è detto, è sempre stato attraversato dal tema della morte: pensiamo a *Il settimo sigillo* (1956), con il gioco a scacchi tra il Cavaliere e la morte, a *Il posto delle fragole* (1957) con

l’anziano professore Isak Borg che vive sotto la dimensione latente della morte, a

*La fontana della vergine*

(1960), con la giovinetta violentata e uccisa

[\[103\]](#)

e così via. Dice Isak Borg, il protagonista de

*Il posto delle fragole*

: “In quello stato di folle terrore mi svegliai di soprassalto e balzai a sedere sul letto. Erano le tre del mattino e il sole già illuminava il tetto di fronte”.

L’intero film di cui parliamo qui ruota intorno alla morte, alla paura della morte e ai tentativi di

esorcizzarla. Il cercare di procurarla agli altri senza riuscirci, l'accorgersi che la morta è solo l'ex-amante che si finge morta sono, però, corollari di altre paure e di altri incubi.

Questo è *L'ora del lupo*, realizzato da Bergman nel 1966 e mandato in visione in Svezia due anni dopo, il 18 febbraio 1968, perché, per la sua durezza e non-commerciabilità, non aveva trovato distribuzione

[\[104\]](#) . Il copione era la ripresa di un suo

manoscritto, iniziato nel 1962, il cui titolo tradotto sarebbe

*I mangiatori d'uomini*

o

*Gli antropofagi*

.

La trama narra della permanenza nella sua casa d'estate, su un'isola, di Johan Borg (Max von Sydow), pittore famoso. Non va trascurato il particolare del cognome uguale a quello del vecchio luminare de *Il posto della fragole*, e va aggiunto che il termine svedese *borg* sta ad indicare castello o torre e che il luogo centrale del film è un castello. L'artista, geloso della moglie Alma (Liv Ullmann), tiene un diario dove descrive e disegna i démoni della nevrosi e le allucinazioni che lo tormentano. Alla moglie Alma, dopo aver letto quel diario, appaiono, nel castello vicino, persone che assomigliano a quei démoni.

Il film è dichiaratamente autobiografico. Il regista aveva sofferto più volte di forti depressioni ed era stato ricoverato in clinica. Qualcuno ha visto anche nel ruolo del pittore una citazione biografica del regista, perché Johan è un artista divenuto famoso grazie agli studi sul volto e sui ritratti. Nel film Bergman oggettivizza e fenomenizza i propri incubi nei quali l'altro è il nostro assassino, è l'antropofago. Nel 1966 era apparso *Persona*, anch'esso dedicato a patologie mentali e schizofreniche, dov'è l'annullamento del tempo storico. De

*L'ora del lupo*

Bergman ha detto: "Ho osato fare alcuni passi, ma non ho percorso tutta la strada. [...] È un barcollante nella direzione giusta"

[\[105\]](#)

.

Ma quello di cui parliamo è, soprattutto, un tempo presente nell'immaginario e nel vissuto. Il film comincia con Alma che, sbucciando delle mele, narra a un uomo fuori campo – presumibilmente l'autore-regista - la storia del marito, scoperta da lei leggendo il suo diario e i disegni allucinati che vi erano contenuti. Poi dà il diario all'interlocutore invisibile affinché lo legga. Si legge nei titoli di testa che il pittore era scomparso senza lasciare traccia. Il nome Alma, come vedremo, non può essere casuale come non può essere causale il fatto che tutto si svolga in un'isola. All'inizio si pensa ad un'isola abitata solo dai due protagonisti, in assoluta autoclausura, e poco dopo si scopre che vi è un castello di proprietà dei Baroni von Merkens (il

Scritto da Giovanni Invitto

Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

figlio è interpretato da [Bertil Anderberg](#) e il padre da [Erland Josephson](#) ), che sono anche proprietari di tutta l'isola, e che il luogo è abitato da una serie di persone, quasi un gruppo costruito per portare Johan alla conclusione mortale.

Perché questi aveva scritto il diario: per fermare il tempo? Per materializzare gli incubi notturni? Parrebbe di sì, perché, come già anticipato, Alma scopre che i soggetti mostruosi schizzati dal marito sono gli invitati del barone che saranno loro commensali. Costoro tendono a farli allontanare ed a mettere in crisi singolarmente ciascuno dei due ed anche il loro essere coppia. Infatti qualcuno ha detto che il tema del film è la coppia. Lettura interessante ed ancor più intrigante se pensiamo che Alma, il nome della donna (“nome insolito e nobile”, dice un ospite del castello), può avere un duplice etimo: può derivare dal sostantivo latino *anima*, oppure dall'aggettivo

*alma*

: che alimenta, che nutre.

Ma

*alma*

, tramite una mediazione con la lingua spagnolo-catalana può voler dire direttamente anima. Se è così, quello del film è un discorso non sulla coppia in genere o sulla vita di coppia, ma su una coppia nella quale la moglie deve fare da compensazione all'angoscia del marito, deve ricreare e alimentare la sua sicurezza, contemporaneamente deve essere la sua anima e ingoiare i suoi incubi e farli propri: altra forma benigna di antropofagia.

Qui subentra il tema della coppia, perché “coppia” è “doppio”, sdoppiamento e ciò genera angoscia, per il Singolo è sempre solo con la sua “anima” e l'anima serve perché è identificazione che salva dall'angoscia, è la “ripetizione” kierkegaardiana del sé, già ricordata, la parola, che “conforta”. Senza l'anima il soggetto è de-centrato, sdoppiato, schizoide, di-sperato: senza speranza.

Ma nella coppia subentra una terza persona: il figlio. Tra il 1963 e il 1965, nell'intervallo tra *Pers*

*ona*

e

*L'ora del lupo*

, Bergman aveva lavorato ad un cortometraggio dedicato al figlio Daniel (Daniel sarà anche titolo dell'opera, titolo alternativo

*Daniel Sebastian*

), che apparirà nel 1967 in un'opera collettanea chiamata

*Stimulantia*

, cioè cose che stimolano a vivere. Il contributo di Bergman consiste nel montaggio di filmati in

[16 millimetri](#)

:

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

Ho voluto fare a Daniel un regalo/testimonianza al suo secondo [compleanno](#) , qualcosa che poteva avere quando sarebbe cresciuto [...]. Quando ho fatto il film pensavo andasse bene. Ma la reazione suscitata è stata completamente negativa. Quindi vi doveva essere qualcosa di sbagliato da qualche parte.

In fin dei conti, in quel documentario lo stimolo per la vita è proprio il figlio. In *L'ora del lupo* Alma attende un bambino e questo bambino alla fine del film pare una presenza che salva.

All'inizio della proiezione, mentre scorrono i titoli di testa, sullo sfondo nero si ascoltano le voci di scena, degli attori e di tutti coloro che si preparano a girare il film, quasi a dare ancora una volta il senso della realtà contro la finzione filmica. Questa è tessuta da un bianco e nero contrastato, come i colori e le ombre della notte. Il film si divide materialmente in due metà: nella prima si parla della notte, del buio, del clima angosciante. Poi appare di nuovo, su sfondo nero, il titolo *L'ora del lupo* e da quel momento si fenomenizzano gli incubi.

I due protagonisti hanno trascorso sette anni insieme. Ma Johan aveva vissuto per cinque anni una passione travolgente per Veronica Vogler ( [Ingrid Thulin](#) ), anch'ella sposata. I due amanti si erano lasciati quando il loro "scandalo" era divenuto di dominio pubblico. Nella stanza da letto dei baroni c'è il quadro di Johan che raffigura Veronica, ma per lo spettatore non è visibile. La baronessa confessa di adorare il quadro e anche quella donna. Poi si scopre che Veronica era stata per lunghi anni anche amante del barone che ne era geloso a tal punto da dire che quando il pittore si sarebbe incontrato nel castello con la donna si sarebbe messo ai piedi del letto per ascoltare tutto.

I due coniugi erano arrivati all'isola alle dieci di sera, e c'era ancora luce (siamo nell'arcipelago nordico delle isole Frisone). Poi cala il buio. La luce di una lampadina illumina parte della scena. Alma è angosciata.

Non casualmente è inserita nel film una parte del *Flauto magico* di Mozart. Se nel 1974 Bergman farà un film dell'intera opera mozartiana, qui ne presenta, alla fine di una cena nel

castello, una piccola parte sotto forma di uno spettacolo di marionette, dove la marionette sono attori reali rimpiccioliti con interventi tecnici. Il brano ripreso contiene, in maniera pertinente, il passaggio in cui Tamino, mentre cerca Pamina, si chiede: "O lunga notte, quando avrò fine". Il coro risponde: o presto o mai più. E uno dei commensali-spettatori ricorda che Mozart risentì questo brano quando era gravemente ammalato. Ma Tamino apprende che Pamina vive ancora. Insomma: notte, malattia, morte, vita.

Nella prima parte del film, Johan spiega alla moglie perché occorre non dormire in quell'ora, anche se "un tempo la notte era fatta per dormire sonni caldi e profondi", mentre "questa è l'ora peggiore". Ricorda che il popolo la chiama "l'ora del lupo" e dice che è l'ora in cui gli uomini muoiono, i bambini nascono, gli incubi ci assalgono. Allora, occorre restare svegli fino all'alba. Johan impone ad Alma: "Devi stare sveglia", "potrai dormire quando spunterà il sole". Ma anche l'apparente sensazione notturna di pace terrorizza. L'espressione di Alma è: "c'è una pace tremenda". Johan guarda trascorrere sull'orologio i secondi e un minuto sembra non finire mai: "Questo tempo non passa mai".

La mattina non è più tranquilla: è il tempo di apparizioni e non si comprende se si presentano persone reali o visioni ed incubi. La vecchia che si presenta ad Alma afferma di avere "216, no 76 anni". Le aveva detto di non aver paura: "Non ti mangio mica". Il professore afferma: "Scruto il fondo dell'anima e lo metto a nudo" e Johan lo aggredisce forse proprio per difendere il buio della propria anima. La coppia, però, non può evitare di accogliere l'invito per il venerdì al castello. Il gruppo delle donne è incredibilmente ciarliero e sempre spietato. C'è un incrocio incomprensibile di voci e mai una vera comunicazione.

Qualcuno ha individuato in questo film accostamenti a Fellini (soprattutto a *Satyricon* e *Casanova*) e a Buñuel. Per il primo potremmo pensare a questi gruppi umani magmatici nei quali ognuno parla a se stesso pur parlando apparentemente ad altri, ma anche alla citazioni del disfaccimento mortale. Il riferimento buñueliano è nell'impianto surrealistico della seconda parte, dove non manca il riferimento a un occhio di donna tolto e messo in un bicchiere. Buñuel e Dalì avevano, all'inizio di

*Un chien andalou*

, del 1929, mostrato un rasoio che tagliava l'occhio di una donna. L'occhio non è "lo specchio dell'anima"?

Nella conclusione del film di cui stiamo parlando, Alma chiede se una donna che vive sempre assieme ad un uomo finisca poi per essere simile a quell'uomo e se vedrà i suoi stessi fantasmi. Aveva detto prima: "Sarei felice se invecchiando avessimo uno i pensieri dell'altro e lo

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

stesso volto rugoso". Forse per questo, alla fine di una delle solite veglie notturne, il pittore prende la pistola che gli aveva lasciato il professore per difendersi "dai sortilegi" di quel posto isolato, e spara tre colpi indirizzati alla moglie. Lo spettatore non vede l'esito dei colpi perché Alma è fuori campo.

Qual è il motivo presumibile del tentativo di uccisione della moglie? Potrebbe essere la consapevolezza in Johan che chi vive oramai le nostre stesse angosce le duplica e non ci può aiutare. Oppure potrebbe aver maturato la convinzione che la moglie non può più essere la sua *alma nutrix*

, in quanto ha mutuato la sua angoscia e i suoi incubi. Ultima ipotesi, potrebbe essere stato l'inconscio desiderio di rivedere e magari riprendere la relazione amorosa con Veronica che, gli è stato riferito, sarebbe stata presente in un prossimo incontro al castello.

In un'altra riunione Corinna ( [Gertrud Fridh](#) ), moglie del barone, riferisce che un colpo dei tre indirizzati alla moglie è stato mortale. Alma, invece, non è morta, è stata solo sfiorata dal colpo. Anche Veronica, alla fine, si presenta come morta, distesa su un tavolo da obitorio, coperta da un lenzuolo, ma, quando Johan comincia ad accarezzare il suo corpo, lei si siede e gli ride in faccia. Perché Veronica è come tutti gli altri: concorre al gioco per demolire ulteriormente la perdita della realtà da parte di Johan. A lui, tra l'altro, era stato detto: "Lei vede ciò che vuole vedere". Il che vuol dire che non esiste più percezione del reale perché l'unico reale è quello che attraversa e occupa la nostra mente.

Anche il sesso non è mai godimento totale, piacere; al contrario è masochismo e richiede violenza sul corpo. Lo si nota nel livido al seno ostentato di Veronica, apparsa nella memoria di Johan o alla sua fantasia, quando gli predice il ritorno dei mostri e la sua fine; lo si nota pure quando la baronessa mostra la cicatrice che ha vicino all'inguine ed afferma che quella ferita è molto eccitante e bisogna inventare qualcos'altro.

Anche la memoria-incubo dell'uccisione del bambino, che rappresenterebbe il demonio tentatore, viene ricordata dal pittore-assassino col riferimento ad alcuni morsi che ha sul collo. L'incontro aveva avuto all'inizio le movenze di una scena di pedofilia in cui, però, era il bambino a tentare l'adulto e ad offrirsi a lui.

Oramai gli incubi sopravanzano tutto. Nei disegni del diario sono le allucinazioni: carnivori, insetti, uomo-ragno. In *Come in uno specchio*, del 1960, era Dio ad essere raffigurato come ragno. Che ora non ci sia più Dio? È l'uomo che lo sostituisce? Gli uomini camminano come

ragni sulle pareti. Come spiegare questa simbologia del ragno? Per i cristiani esso è simbolo del male ed è contrapposto alla “buona ape”. In Giobbe (27,18) la casa del dannato è “un fragile nido”; la

*Bibbia di Gerusalemme* traduce l'ebraico

*ash*

con nido di ragno e il termine nido è simbolo dell'instabilità e fa parte del retaggio di maledizioni che gravano sul maledetto. Ma perché Dio era stato il grande ragno? In alcuni popoli dell'Africa occidentale l'

*anonse*

(ragno) ha preparato la materia di cui è fatto il primo uomo, ha creato il sole, la luna e le stelle. Il Grande Ragno per gli Ashanti è il creatore dell'uomo. Il ragno ha un ruolo demiurgico per molti popoli: in alcune isole oceaniche è considerato il creatore dell'universo; nei miti dell'India si parla del tessitore primordiale e del ragno cosmico. Ma, per altro verso, prevale la simbologia negativa alla quale Bergman si rifà. È stato detto che il lato oscuro ed inconscio dell'uomo assume la forma del ragno quale divoratore della capacità logica. Il ragno segnalerebbe un lato inconscio della vita che ci tiene legati ad una “coazione a ripetere”. È la fatica di chi non ha ancora trovato spazio sufficiente per recuperarsi alla dinamica universale. Di chi ha perduto per sempre Dio

[\[106\]](#)

. È il tema di Aracne e del tarantismo su quale ci siamo soffermati altrove

[\[107\]](#)

Torniamo al film e alle sue allucinazioni: le persone assumono fisionomie irreali. Il volto di un interlocutore prende le fattezze del corvo o sparviero che insidia Johan nella parte finale del film; lo stesso protagonista viene preparato all'incontro con Veronica attraverso il trucco del volto. L'effetto è quello di un clown bianco. E colui che lo ha truccato gli dice: “Così è lei stesso e un'altra persona”. Questo sdoppiamento, questa duplicità è la metafora dell'attore, ma è anche la metafora della schizofrenia che il protagonista del film ed anche il suo regista avevano vissuto Tutto ciò è una constatazione dell'inutilità dell'arte nel mondo degli uomini, a meno che l'arte non serva al singolo per materializzare ed esternare le patologie della propria anima, come avviene nelle pitture e nei disegni di Johan.

Allora, cos'è l'ora del lupo? Non è più un'ora della notte, solo uno spazio notturno, ma è l'intera esistenza. Si è rotta l'immagine che avevamo della vita. Dice Johan: “Grazie a voi sono giunto al limite: lo specchio si è spezzato, ma cosa riflettono i frantumi? Sapete dirmelo?” Ritorna il *Co me in uno specchio*

del film precedentemente citato, che si svolge sempre in un'isola con la protagonista Karin uscita da un ospedale psichiatrico. In

*L'ora del lupo*

ognuno legge il male negli occhi degli altri “come in uno specchio”, ribaltando totalmente il messaggio paolino: “Adesso noi vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; allora vedremo faccia a faccia”

[108]

Nei frantumi dello specchio di Johan non compare alcun volto che non sia quello di divoratori di uomini e di anime.

### La traslitterazione del dubbio: dalla fede all'ateismo religioso.

#### “Gertrud” di Carl Th. Dreyer

Una premessa: qui si esaminerà il film *Gertrud* dal punto di vista della sceneggiatura, quindi per gli aspetti più teorici e concettuali che per quelli tecnici. A chi scrive, come si è detto, interessa soprattutto il connubio di filosofia e cinema, mediato da una ridefinizione della filosofia come mitologia e narrazione. È un indirizzo oramai prevalente e sempre più radicato.

Venendo all'oggetto da trattare, se pensiamo al cinema del nord-Europa, al centro del secolo scorso, non possiamo non riferirci a due autori: lo svedese Ingmar Bergman e il danese Carl Th. Dreyer. Si parla di due “autori” perché non erano solo registi di sceneggiature altrui, ma stilavano e curavano in proprio i testi dei film anche quando si rifacevano, come avveniva per Dreyer, anche a documentazioni storiche o a scritti di altri. I due avevano indole e sensibilità culturali molto vicine, ma anche peculiarità ben distinte. Possiamo dire che ciò che li accomunava era la problematicità dei discorsi, il presentare sempre un'umanità dubbiosa e alla permanente ricerca di un punto fermo per la propria realtà, attraverso una fenomenologia dell'esistenza nella quale, a metà Novecento, la culturale occidentale, se non si è identificata del tutto, si è perlomeno riconosciuta nei suoi grumi essenziali.



Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

Per l'uno e per l'altro la critica ha spesso richiamato una sponda comune di riferimento: quel Soren Kierkegaard, anch'egli danese, per il quale la fede era sempre rischio e scommessa. Ed era, soprattutto, passione e non ragione.

Anche critici, magari per formazione alieni a quel clima culturale, hanno ribadito quella sponda ed era impossibile non farlo. Come dimenticare il *Settimo sigillo*, *Il posto delle fragole*, *La fontana della vergine* e così via di Bergman, e *La passione di Giovanna d'Arco*

,  
*Dies irae*

e  
*Ordet*

di Dreyer? Naturalmente questa produzione, per ognuno dei due, seguiva dei processi interiori nei quali il rapporto con il possibile Soggetto Assoluto (la terminologia è dreyerana) era comunque presente e normalizzava o squilibrava il vissuto sempre all'interno di un universo ipotetico. Guido Aristarco, un critico insospettabile di simpatie per la cultura fideistica o religiosa, nell'introdurre nel 1967 l'edizione einaudiana delle sceneggiature di Dreyer, ricordava che la vera malattia mortale, come ripeteva Dreyer con Kierkegaard, era la mancanza di fiducia, di fede, cioè la solitudine dell'anima e la disperazione che hanno un'unica possibilità di superamento: quella che permette all'uomo, quale singolo, di mettersi in rapporto con un ente superiore, il Singolo Assoluto, Dio

[\[109\]](#)

. Il riferimento era a

*Ordet*

, ma inevitabilmente riguardava l'intera produzione del regista danese.

Infatti, se in *Ordet*, la costanza del credere è l'asse tematico, si può già leggere un ribaltamento o, meglio, uno slittamento per il quale la fede teologica viene intesa come fede laica

[\[110\]](#)

. Ma anche il lessico cambia: se prima Dreyer parlava di animo e di anima, poi parlerà, come avviene in

*Gertrud*

, di psiche. Per il critico che dirigeva "Cinema nuovo", anche in

*Gertrud*

, opera del 1964 che concluderà la produzione parca e pensosa del danese, l'affinità tra i due registi è visibile. Inoltre il rinvio a Lukács, secondo Aristarco, è doveroso perché per l'ultimo Dreyer, come per l'ultimo Bergman, si potrebbe ripetere quanto affermava il filosofo ungherese sulle origini dell'attuale "ateismo religioso". L'assenza di Dio, nella sua dimensione totalizzante, sembrava aver sostituito la fede in un Dio: con la parola "nulla" si chiude il monologo di

*Persona*

e

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

con il “niente”, che rappresenta il vuoto e con cui termina

*Gertrud*

, che è

materializzato dalla porta chiusa dalla protagonista quando tronca il colloquio con l'ex-amante [\[111\]](#)

Nondimeno questo contesto lascia un messaggio molto forte e culturalmente eversivo che, sicuramente, non è inseribile in alcuna forma di nichilismo. Infatti, rimane nella protagonista un punto interiore di riferimento.

E per quanto Sartre, l'ateo per antonomasia, abbia affermato che anche l'ateismo è una fede e se parlare di “ateismo religioso” può apparire un ossimoro, nondimeno quell'elemento farebbe riconoscere in Dreyer la permanenza di una sensibilità idealistica e non realistica [\[112\]](#). Ma in cosa consisterebbe la religiosità di una visione atea, di una cultura basata sull'assenza di Dio? Sarebbe in una visione, non ideologica ma vissuta e concreta, per la quale l'esistenza è totalizzata e compresa in un valore primario: in questo caso l'eros. Dreyer dirà nel 1964, anno in cui si gira

*Gertrud*

, che “misticismo e realismo sono nozioni e definizioni limitate e l'una non comincia dove l'altra finisce”

[\[113\]](#)

Ma, a parer nostro, c'è qualcosa di più. In Bergman e in Dreyer è presente qualcosa di egualmente specifico, importantissimo e determinante, cioè il ruolo della donna come elemento che cerca di equilibrare il soggetto e di fargli scorgere, insieme, vuoti dell'anima e uscite dai labirinti esistenziali. Forse sarebbe anche da verificare, su questo tema, un influsso del norvegese Ibsen. La narrazione di Ingmar Bergman, al cui interno troviamo le autoanalisi di Antonius Block e Isak Borg, parte dall'angoscia dovuta al silenzio di Dio che si fenomenizza nella paura della morte, e giunge alla costruzione di una significazione pacificante con gli altri e con se stessi.

In questi film il ruolo delle donne è portante ed emblematico. È qualcosa di più del ruolo di una speranza: è il ruolo della concretezza esistenziale, della saggezza, del rispetto dei valori minimi che ognuno deve esercitare nei confronti di se stesso e degli altri. Le parole di Mia, Marianna e della giovane Sara liberavano dall'angoscia il Cavaliere de *Il settimo sigillo* e lo scienziato de *Il posto delle fragole*

, anche andando oltre l'insufficienza della fede, della filosofia e della scienza, in quanto la figura femminile materializzava la ragionevolezza degli affetti

[114]

Per continuare a parametrare con categorie di Kierkegaard questo panorama antropologico, dobbiamo adottare le sue tre categorie: il piano estetico, il piano etico e il piano della fede. Sia beninteso che si parla di una fede che, per il filosofo in questione, è passione, anzi è la più alta delle passioni. Visto che non stiamo procedendo per enigmi, conviene cominciare dalla fine di *Gertrud*

. Nel rammentare il suo incontro con Lipman, intellettuale di successo, già suo amante, Gertrud ricorda quando, entrando nella casa dell'altro, aveva trovato un profilo di donna che rappresentava lei, a cui era aggiunto un testo tutto scritto a stampatello: "L'amore della donna e il lavoro dell'uomo – sono nemici in partenza". Gertrud commenta e ricorda:

Oh, allora capii tutto... e il mio cuore invecchiò. Avevo vergogna e schifo di essere donna. Meditai su molte cose e capii che avevi ragione. Mi guardai intorno e vidi che fra tutti gli uomini che diventano dei grandi neppure uno sa cosa sia l'amore. Non disprezzano il... "desiderio della carne". È *l'amore* che disprezzano. E tu sei diventato come loro. E io non ti amo [115].

Che per il maschio il lavoro, e non il rapporto amoroso, sia il modo privilegiato di realizzazione e di esaltazione risulta anche dalla banale lamentela del marito, divenuto ministro, nel momento in cui la moglie lo abbandona. A Kanning che, malinconico, lamenta: "E proprio ora, Gertrud... quando più avevo bisogno di te. Tu sei la sola donna con la quale posso parlare di politica", lei, con molta ironia, controbatte: "Ma sì, carissimo... allora ci possiamo incontrare ogni tanto e 'parlare di politica'. Ciao". [116]

Gertrud, aveva già detto a suo marito, innanzi alle sue ripetute dichiarazioni di amare la moglie:

amare... è una parola talmente grande. Sono tante le cose che ami. Ami il potere e gli onori. Ami te stesso: la tua saggezza, i tuoi libri. E i tuoi sigari avana. E non dubito che di tanto in tanto abbia amato anche me [\[117\]](#) .

Una nuova etica dell'eros? Gertrud passa al piano etico, cioè al piano del valore universale o del Generale, come la chiamava Kierkegaard in *Timore e tremore*, e lascia agli uomini, ai maschi, la responsabilità della inimicizia ontologica e divaricante tra amore e lavoro. La donna opta per l'eros o amore (i due termini, nell'uso che ne fa Gertrud, sono sinonimi) totalizzante, per quanto sia consapevole che l'amore non ha niente a che fare con la ragionevolezza e col buon senso [\[118\]](#) . È

evidente che l'amore non è godimento, consumazione, estasi irrazionale, in quanto non c'è felicità nell'amore: "Devi credere a me che ho amato più di te. Perché sono donna. L'amore è sofferenza. L'amore è infelicità. C'è uno spazio vuoto nel tuo cuore, ma io non posso venirti in aiuto. Non chiedermi niente"

[\[119\]](#)

Eppure l'intellettuale Lipman era stato accolto dalla comunità e dalla popolazione studentesca come colui che, in teoria, aveva ribaltato la nozione di amore. Lo studente anziano, nel discorso di saluto, lo esalta dicendo:

A nome degli studenti e della gioventù siamo venuti qui stasera per rendere omaggio a lei, il grande poeta dell'amore. La maggior parte dei giovani di oggi sono stati educati da genitori sposati in chiesa e dediti a una vita abitudinaria che niente ha a che fare con l'amore. A lei invece la concezione dell'amore come qualcosa di triviale e sordido, propria della vecchia generazione, è sempre stata estranea. La sua teoria è che il vero amore è pensabile solo come unione della mente e dei sensi. La sua opera drammatica non tratta di come la donna debba esser "conquistata" o "sedotta", ma di come si *vive insieme* . [...] Nei loro [degli uomini ] occhi le donne leggono fin troppo chiaramente la rozzezza senza fondo dei loro cuori. La sua teoria dell'amore creò una nuova donna e una nuova morale

[\[120\]](#)

Per Dreyer e per Hjalmar Söderberg, l'autore del romanzo da cui fu tratto il film, sarebbe stata, quindi, una teorizzazione nuova a cambiare l'immagine e il ruolo della donna all'interno del rapporto amoroso, nonché il suo ruolo morale. Ma Lipman pare onesto quando riconosce la possibilità di una doppiezza nel suo dire e nel suo pensare:

Vorrei formulare il concetto di verità a questo modo: "Io sono libero di *dire* che due per due fa cinque, se mi pare di poterne trarre vantaggio, ma non sono assolutamente libero di *pensarlo*

". Pensarlo non è neppure in mio potere. Sono contento che nessuno mi domandi: quale è il senso della vita? Ma

*se* qualcuno me lo domandasse, risponderei: "Che mania di grandezza: credere che la vita per noi uomini dovrebbe avere un senso particolare – un altro senso che non sia la vita stessa – un senso diverso dalla vita dell'albero o della bestia! Domandare del senso della vita è insensato"

[\[121\]](#)

Lo scarto esistenziale e culturale di Gertrud, però, spiazzerà gli uomini, a cominciare dal marito Kanning che considerava i rapporti della moglie con altri uomini come scherzi o atti dovuti ad una donna artista "libera e indipendente" quando incontrava uno scrittore celebre [\[122\]](#). E sicuramente Gertrud, lo ridicolizza rispondendo: "Non rido, sorrido. Mi sono venuti in mente tutti quei poveretti che si permettono di amare pur non essendo né artisti né celebrità"

[\[123\]](#)

Dreyer è consapevole di aver messo sullo schermo figure femminili robuste, credibili, nel loro ruolo “rivoluzionarie”, non intimorite da niente pur di essere coerenti con il proprio vissuto. Il regista sottolinea che neanche Anna, protagonista di *Dies irae*, probabilmente avrebbe voluto accettare un accordo, pur sapendo che l’alternativa era la morte, perché voleva mantenere la propria pretesa d’amore, voleva avere per sé il giovane e, all’abbandono di lui che la smentì e l’accusò, vedeva crollare tutto. Il regista aggiunge: “Ma voglio anche dire che Gertrud, a mio parere, tiene meglio la situazione in pugno; è una donna superiore agli uomini, sia come intelligenza, che come forza di carattere e di sentimento”

[\[124\]](#)

Gertrud ha superato il dubbio. Non così gli uomini che dicono di amarla, che l’hanno circuita e che, dinnanzi alla scelta esistenziale, fuggono: ancora dubbi su ciò che è giusto (o conveniente?) e ciò che non lo è. Come anticipato prima, è paradossalmente la donna che, col primato riconosciuto all’amore, all’eros, al desiderio carnale, si mostra molto più conseguente, leale, quindi “etica” nei confronti di coloro che non hanno il coraggio della scelta e vivono nell’ipocrisia e nell’ambiguità.

Erland Jansson è un cantante che ama vivere l’attimo e le occasioni. Anche con lui Gertrud ha un rapporto forte, ma anche questa relazione porta la donna ancora al disincanto:

*Gertrud:* Erland, c’è tanta di quella musica in te che vuol venire al mondo, in mezzo agli uomini. Vivendo come vivi la farai morire. Forse presto. Forse prima di quanto credi. Le tue ispirazioni in una bettola puzzolente di birra... dopo una notte bianca. Erland, non valgono gran che. Ti prego, Erland. Ti prego come se si trattasse della mia stessa vita, non andarci.

*Jansson:* Vivo come posso e devo vivere. Ce l’ho nel sangue. Anche se ti promettessi di restare a casa stasera, finirei per andarci lo stesso.

*Gertrud:* Sì, sì, allora è meglio che non prometta niente [\[125\]](#) .

La conclusione della protagonista è conclusione etica, quella che tutti debbono accettare. È opportuno ricordare la distinzione, di origine hegeliana, tra la morale, che concerne la coscienza del singolo, e l'etica che riguarda i valori interpersonali di una comunità. Il maschio cerca scappatoie banali ed evita la scelta, l'impegno, il sacrificio, la fedeltà.

*Gertrud: Devi dirlo.*

*Jansson (ridendo) Ti amo.*

*Gertrud: Dillo di nuovo.*

*Jansson: Io... io ti amo, ma che cosa posso essere io per te? Lasciami andare per la mia strada. Essa non può mai essere la tua.*

*Gertrud (calma e sommessa) Tu per me sei tutto. La mia nuova vita... nella passione e nel dolore.* [\[126\]](#)

Il regista è sempre presente e vuole ricostruire un clima estetico ed estetizzante che dia le coordinate di quello che sta presentando. Quando Gertrud bacia Jansson, la sceneggiatura recita: "La scena dovrebbe ricordare *Il bacio* di Edward Munch" [\[127\]](#), e nella stanza da letto

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

della casa di lui è una tenda con il dipinto di Leda e il cigno

[\[128\]](#)

. Riferimenti ben precisi a “miti” d’amore ben caratterizzati nella loro e laicità e autosufficienza culturale.

Ma con questo film Dreyer avvertiva di esser passato dalle tematiche religiose a quelle psicologiche, nella quale l’anima è momento nodale. Egli rispondeva ad una intervista di Henrik Stangerup, nel giugno 1964, alla domanda se *Gertrud*, che non era ancora finito, differisse molto dai film che aveva realizzato fino ad allora:

Non al punto che non entri nella logica delle mie creazioni cinematografiche. Come ho fatto di *O rdet*

un film religioso, così spero di fare di

*Gertrud*

un film psicologico. Tratta dell’erotismo. È una storia che si svolge a Stoccolma agli inizi del secolo; l’eterno conflitto dell’uomo assorbito dal lavoro e la donna dall’amore. Come si può evitare il tragico isolamento delle coppie? “Il lavoro dell’uomo e l’amore della donna sono nemici, fin dagli inizi”, dice Hjalmar Söderberg, l’autore svedese da cui è tratto il mio film. E Gertrud lancia questo grido doloroso: “Io credo al godimento della carne e alla solitudine irreparabile dell’anima”

[\[129\]](#)

L’anima è chiusa nella sua solitudine, quindi, e questo si nota anche nel marito abbandonato che, in carrozza, dopo la riunione con il sindacato, parla da solo: “Mi viene in mente una vecchia poesia: ‘Bada al tesoro che Dio ti donò, che dalle mani piano non ti scivoli’. Non siamo mai abbastanza attenti alle cose che possediamo e che non vorremmo perdere” [\[130\]](#) . È qualcosa di più di un pentimento. È ancora la paura della solitudine dell’anima.

Discorso psicologico, dice Dreyer. Nel film è anche Nygren che da giovane aveva scritto un



Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

libro sul libero arbitrio e che ora stava studiando psichiatria. Gertrud lo stuzzica proprio sul libero arbitro, sulla libertà di scelta. E non perde l'occasione per ostentare la propria libertà erotica:

*Gertrud:* Mi fa piacere sentire che credi ancora al libero arbitrio. Mio padre era un mesto fatalista e ci insegnò che nella vita tutto è predestinato. Mi ricordo che dicevi *Volere è scegliere*, mio padre invece diceva che non c'è nessuna scelta. *Non si sceglie*, diceva, né la propria moglie né i propri bambini. Uno li ha e se li tiene. *Non si sceglie*. È il destino che decide tutto.

*Nygren:* Bene, allora sai come regolarti.

*Gertrud:* Sì, grazie, ma i miei uomini me li voglio scegliere da me.

*Nygren:* Al plurale?

*Gertrud:* Sì. (con un sorriso di scusa) Tu eri a Parigi. [\[131\]](#)

L'ipocrisia maschile imperversa. Quando Gertrud dice a Lipman che è tornato da vincitore, egli risponde: "Vincitore? Proprio. Evidentemente non parliamo della stessa cosa. Nell'unica battaglia che veramente mai mi abbia importato sono stato sconfitto. Gertrud, perché mi hai lasciato?" Allorché la donna gli chiede se sia andato ad un incontro con persone poco raccomandabili, la sua scusa è risibile e vile: "No. Insomma, ci sono andato... uomini più santi

di me hanno pure seduto al tavolo di cortigiane” [\[132\]](#) . Ma ancora più dura è la protagonista quando ricorda a Lipman che la sua “dichiarazione di fede” suonava così: “Credo al desiderio della carne e alla irrimediabile solitudine dell’anima”. Aggiunge che con quelle parole l’aveva “svegliata”. E quando tra loro crollò tutto, lei aveva seguito il desiderio della carne, solo quello.

Questo è il mio matrimonio. [...] Non credere che io abbia dimenticato ciò che ti devo. Mi trascinavo per la vita con due mete: da una parte la morale e dall’altra le piccole gioie dell’amore. Ma poi ti incontrai. [...] Gabriel, credi davvero anche tu a quella leggenda che fui io a lasciarti? Davvero non sai che fosti tu ad allontanarmi da te... piano, con delicatezza? [\[133\]](#)

Era stato il maschio a sfilarsi dal rapporto quando si era reso conto che esso comportava una scelta etica e lasciava la donna nella doppiezza tra carne e anima. Ma la lucidità della donna è salvezza, per chi la vuol cogliere. L’uomo, “che lavora”, vive di compromessi e di falsità. Sicuramente non a caso, quando in altra situazione parlano due uomini, Kenning e Lidman, il regista introduce il suono dell’orchestra del ristorante che intona la strofa introduttiva dei *Pagliacci* di

Leoncavallo: “Prendi la giubba e la faccia infarina, la gente paga e vuol ridere”

[\[134\]](#)

Il problema è quello millenario. La donna libera e che manifesta i propri sentimenti, se non la propria passione, quella che fa lei “il primo passo”, è giudicata una poco di buono [\[135\]](#) . Ma troviamo qualcosa di più radicale, nel cinismo ed egoismo del giovane musicista: quando uno ha conquistato un trofeo, quel trofeo non conta più niente, conta solo quello che ancora non ha conquistato:

## La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino. Filosofie film narrazioni (parte I)

Scritto da Giovanni Invitto

Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

*Jansson*: No, io non ti amo. Se ti amassi partirei con te infischiandomi di qualunque altra cosa. Io sogno... una donna. Ma tu non sei quella donna. Essa dovrà essere innocente e pura. Dovrà ubbidirmi ed esser proprietà mia. Tu sei così orgogliosa. Prima pensavo che fosse il solito orgoglio della gran signora... ma è anche peggio. È il tuo carattere che è orgoglioso. [...] Io te ti ho già posseduto. Ciò che già si è vinto è *niente*. Ciò che è da vincere è *tutto*.

*Gertrud (quietamente)*: Lasciami sola, Erland,

*Jansson (esitando)* Perdonami, Gertrud. Non dobbiamo lasciarci da nemici. Perdonami [\[136\]](#) .

La richiesta di perdono e, soprattutto, l'egoistico "non dobbiamo lasciarci da nemici", chiudono la storia di Gertrud, donna appassionata e forte come una roccia.

Qui finiva il romanzo dell'autore svedese, ma non finisce il film. Dreyer presenta ancora Gertrud il giorno del suo compleanno: settant'anni. Va a trovarla Nygren, uno degli ex-amanti. Insieme bruciano le lettere del vecchio amore e lei ricorda che a sedici anni aveva scritto una poesia conservata in una vecchia Bibbia: definisce quella poesia il "suo vangelo d'amore":

Guardami dunque.

Son bella?

No.

Ma ho amato.

Guardami dunque.

Son giovane?

No.

Ma ho amato.

Guardami dunque.

Son viva?

No.

Ma ho amato. [\[137\]](#)

L'anziana Gertrud non rimpiange nulla, anzi afferma che quando sarà sull'orlo della tomba e si guarderà indietro nella vita, dirà a me stessa: ho molto sofferto e spesso ho sbagliato, ma ho amato. Sulla tomba non vuole neanche il proprio nome ma solo due parole: "Amor omnia" [\[138\]](#)

.

Gertrud ha risolto il dubbio dell'esistenza? Forse sì. E Dreyer? Egli ripercorre, nella varie interviste, le sue opere fermandosi sui personaggi protagonisti. A proposito de *La passione di Giovanna d'Arco*, del 1928, egli afferma che voleva cantare il trionfo dell'anima sulla vita e che non a caso aveva scelto come attori elementi espressivi che, da singolari primi piani, "parlano all'animo forse commosso dello spettatore" [\[139\]](#)

.

Dopo Anna di *Dies irae* (1943), è Johannes di *Ordet*. Qui la spiegazione dell'autore è più complessa. Siamo nel 1955 e Dreyer si dichiara maturato dopo la rivoluzione culturale e scientifica introdotta da Einstein che di per sé, a dire il vero, - ed è solo una nostra parentesi - non era antireligiosa se lo scienziato aveva dichiarato che alla religione appartiene anche la fiducia nella possibilità che le leggi del mondo, valide per l'esistenza, sono razionali, cioè comprensibili con la ragione: "lo non posso concepire uno scienziato vero senza una fede profonda" [\[140\]](#).

Il personaggio di Johannes, nel dramma di Kaj Munk da cui era stata ricavata la trama del film, si presentava da un angolo di visuale diverso, perché Kaj Munk presentava tutto questo, quando nel 1925 scriveva nel suo dramma che il pazzo Johannes era forse più vicino a Dio di tutti i cristiani che lo circondavano [\[141\]](#).

La scienza aveva allora risolto "il dubbio" sul "Soggetto Assoluto"? Il regista non lo dichiara, ma afferma di essersi allora avvicinato alla psicologia:

Io non ho rifiutato la scienza moderna per il miracolo della religione. Anzi. L'opera di di Kaj Munk ha assunto per me un nuovo e più ampio significato, perché i pensieri paradossali e le idee espresse nel dramma sono stati dimostrati dai recenti studi di psicologia, sono stati esposti da pionieri come Rhine, Uspenskij, Dunne, Aldous Huxley, ecc. le cui teorie spiegavano nel modo più semplice le vicende apparentemente inesplicabili del dramma, e stabilivano una coesione naturale dietro agli avvenimenti sovranaturali che si trovano nel film" [\[142\]](#) .

Nel 1965, l'intervistatore Borge Trolle gli chiede se, nella presentazione del film, si sia voluto fare di *Gertrud* un film cristiano. La risposta di Dreyer è drastica:

Lo so, e questo mi ha molto sorpreso perché, se tale fosse stato il mio scopo, avrei fatto di Gertrud una cristiana. Ma lei stessa, nel suo ultimo incontro con Erland Jansson, afferma di non credere in Dio. Così è scritto già nel testo di Söderberg, ma che io abbia conservato intatto nel film questo punto del dialogo, è del tutto voluto e intenzionale. Se non fosse così avrei potuto cancellare queste due battute [\[143\]](#) .

Il passaggio citato è quando il non molto coraggioso Jansson, lasciando – o “lasciandosi lasciare” da Gertrud, chiede di non farlo da nemici e, soprattutto, di essere perdonato:

*Gertrud*: Perdonarti? Mi piacerebbe credere in un Dio al quale chiederti di proteggerti.

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

*Jansson (a bassa voce)* Non credi in Dio, Gertrud?

*Gertrud:* E tu?

*Jansson (esitando):* Non so. Un essere supremo deve pur esistere da qualche parte. Altrimenti troppe cose sarebbero inspiegabili.

*Gertrud:* Hmm. Ma ora vattene. [\[144\]](#)

L' *hmm* è risposta significativa. Gertrud non ha risposto dicendo di non credere, né la convince la motivazione della presunta fede dell'interlocutore che sarebbe basata sulla inspiegabilità di "troppe cose", se Dio non esistesse.

Dreyer, in maniera assolutamente inconsapevole, accoglieva quanto scritto da Bergson nel 1932, in *Les deux sources de la morale et de la religion*, quando aveva affermato che, attraverso la tecnica, l'uomo ha ampliato la sua azione sulla natura e il corpo dell'uomo si è ingrandito. Tutto ciò "attende un supplemento d'anima, e la meccanica esigerebbe la mistica". Il dubbio, metodico, si potrebbe riaprire proprio con quel "supplemento d'anima" a cui l'ultimo Dreyer pare richiamare in maniera pungente e forte.

## INDICE DEI NOMI

---

[1] Cfr. G. Reale, *Storia della filosofia antica*, v. III, Vita e pensiero, Milano 1992, pp. 25-27. Reale riprende passaggi di Diogene Laerzio su Diogene di Sinope, detto “cinico” per la sua appartenenza all’orientamento chiamato *cinismo*, fondato da Antistene.

[2] *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Cortina, Milano 1999.

[3] Il testo marcusiano apparve in Italia nel volume *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino 1969.

[4] Su questo tema è il ns. *Sartre. Dal “gioco dell’essere” al lavoro ermeneutico*, II ed. con postfazione, Franco Angeli, Milano 2005.



[5] "A rigore la filosofia è nostalgia, il desiderio di trovarsi dappertutto come a casa propria"; Novalis, *Fragmente* [1795-1800], trad. it., *Frammenti*, a c. di E. Pocar, Rizzoli, Milano 1948, fr. 24.

[6] M. Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Franco Angeli, Milano 1995 e II ed. 1998.

[7] S. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, a c. di D. Borso, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 251.

[8] "Ora, quando l'ironia sopraggiunge, mostra la via, non quella però per cui chi s'immagina di avere il risultato giunge a possederlo, bensì l'altra, su cui il risultato lo abbandona", *ivi*, p. 252.

[9] *Ivi*, p. 253.

[10] L. Pirandello, *L'umorismo*, intr. di S. Gugliemino, Mondadori, Milano 1986, p. 168.

[11] Cfr. *De la séduction*, Galilée, Paris 1979; trad. it. *Della seduzione*, a c. di P. Lalli, Cappelli, Bologna 1980. Noi citeremo dall'edizione italiana.

[12] S. Zecchi *Sensualità*, Milano, Mondadori 1995.

[13] "Questo volume di *Estetica 1994* si interroga sulla natura dell'erotico e sul modo in cui apprendiamo 'un' significato dell'eros e della sessualità", *Estetica 1994*.

*Scritture dell'eros*

, a c. di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna 1995, p. 7.

[14] *Sensualità*, cit., p. 118.

[15] G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La Felicità*, in *I colloqui*, vv. 432-435.

[16] *Sensualità*, cit., p. 104.

[17] M. Perniola, *Sessualità inorganica e sentire astrale*, in *Estetica 1994*, cit., pp. 69-80.

[18] *Sensualità*, cit., p. 124.

[19] Ivi, p. 53.

[20] Cfr. di L. Irigaray, *Amo a te. Verso una felicità nella Storia*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1993. Ci permettiamo di rinviare al ns.  
*Persone e soggetti nella radicalità della differenza*  
, in  
*Esistenza/estetica. Temi e figure del pensiero contemporaneo*  
, Capone, Cavallino di Lecce, 1994,  
pp  
. 63-78.

[21] *Sensualità*, cit., p. 148.

[22] *Della seduzione*, cit., pp. 135-136.

[23] Ivi, pp. 136-137.

[24] U. Curi, *L'immagine-pensiero. Tra Fellini, Wilder e Wenders: un viaggio filosofico*, Mimesis, Milano 2009, p. 25.

[25] Cfr. S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, trad.. di R. Cantoni e K. M. Guldbrandsen, Mondadori, Milano 2003, p. 104.

[26] Ivi, p. 47

[27] Ivi, p. 55.

[28] Ivi, p. 57.

[29] Ivi, p. 58.

[30] Ivi, p. 77.

[31] Ivi, p. 81.

[32] Ivi, p. 86.

[33] Ivi, p. 107.

[34] Ivi, p. 89.

[35] Ivi, p. 140

[36] Cfr. Ivi, p. 84.

[37] Ivi, 144.

[38] Cfr. Ivi, p. 107.

[39] Cfr. Ivi 100.

[40] Ivi, p. 112.

[41] Ivi, p. 135.

[42] Cfr. Ivi, p. 130.

[43] Cfr. Ivi, p. 135.

[44] Cfr. Ivi, 137.

[45] Cfr. Ivi, p. 139.

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

[46] *L'Idiot de la famille* apparve, nei primi due volumi, con Gallimard nel 1971 (2136 pagine); nel 1972 fu pubblicato, sempre da Gallimard, il terzo volume. Sartre annunciò in seguito che ne stava preparando un quarto. Una parte, col titolo *Notes sur Madame Bovary*, è stata pubblicata, a cura di Arlette Elkaïm-Sartre, nella nuova edizione francese dell'opera, uscita nel 1998. In italiano esiste una traduzione incompleta a cura di C. Pavolini, del Saggiatore (1977). Su tutto questo, cfr.

*Soggettivazione e destino. Saggi intorno al*

Flaubert

*di Sartre*

, a c. di G. Farina e R. Kirchmayr, Bruno Mondadori, Milano 2009. Questo volume contiene anche, in appendice, l'inedito tradotto

*Note per il quarto volume de L'Idiot de la famille*

.

[47] U. Curi, op. cit., p. 31.

[48] *Della seduzione*, cit, p. 132.

[49] Ivi, pp. 8-9.

[50] A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 286.

[51] Cfr. A. Dal Lago, *L'etica della debolezza. Simone Weil e il nichilismo*, in *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983.

[52] *Mercanti d'aura*, cit., p. 129. Il brano è ripreso da uno scritto dell'artista *La filosofia di Andy Warhol dalla A alla B*

, apparso nel 1977. Una delle traduzioni è di R. Ponte e F. Ferretti, Bompiani, Milano 1999.

[53] *Mercanti d'aura*, cit., p. 133.

[54] Cfr. Ivi, p. 74.

[55] Cfr. Ivi, p. 95.

[56] Ivi, 152.

[57] Cfr. Ivi, p. 244.

[58] Cfr. Ivi, p. 245.

[59] Ivi, p. 239. Il passo è ripreso dal volume di J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), II ed., Bollati Boringhieri, Torino 1998.

[60] Gli atti sono in *Cinema e filosofia*, a c. di C. Tatasciore, Bruno Mondadori, Milano 2006. Testi di U. Curi, G. Invitto, G. Oldrini, L. Pinzolo, M. Pezzella, M. Bertozzi, P. Montani, G. Giorello, S. Moriggi, B. Iossa, C. Boracchi, G. De Antoni, C. Tatasciore. Sempre Tatasciore ha promosso nella città adriatica quello che crediamo sia il primo festival estivo su "Filosofia e cinema", nel luglio 2010.

[61] Tale tema è stato sinteticamente affrontato anche nel capitolo VIII: *Postilla esplicativa. Filosofia e/è narrazione?*, del ns. volume *Merleau-Ponty par lui même. Una pratica filosofica della narrazione di sé*, Mimesis, Milano 2010, pp. 77-80.

[62] Cfr. *L'immagine-pensiero*, cit., p. 18.

[63] Novalis, *Frammente* [1795-1800], trad. it., *Frammenti*, a c. di E. Pocar, Rizzoli, Milano [1948] 1976, fr. 7.

[64] *Timore e tremore*, trad. it., a c. di F. Fortini e K. Montanari Guldbrandsen, Comunità, Milano 1962, p. 170.

[65] La parte relativa a Leopardi riprende il capitolo su “*Varia filosofia e bella letteratura*”. *L'uso del termine “filosofia” nello “Zibaldone”*, nel nostro volume *Narrare fatti e concetti*, Milella, Lecce 1999.

[66] G. Pacella, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, v. I, Milano, 1991, pp. XV-XVII.44 (1-2 luglio 1820), v. I, p.147.

[67] 1838-1840 (4 ottobre 1821), v. I, p.1056.

[68] Cfr. 3245 (23 agosto, “udita la morte del Papa Pio VII, che fu a’ 20 di questo 1823”), v. II, p. 1702.

[69] Il concetto è ricavabile da una lettera (Bologna, [...] 1826) inviata al Conte Carlo Pepoli, dove, in una ricostruzione autobiografica, Leopardi scrive: “Rovinatasi la vista, e obbligato a passare un anno intero (1819) senza leggere, si volse a pensare, e si affezionò naturalmente alla filosofia; alla quale, e alla bella letteratura che le è congiunta, ha poi quasi esclusivamente atteso fino al presente”; G. Leopardi, *Lettere*, tomo II, a c. di S. e R. Solmi, Torino, 1977, p.244.

[70] Il termine “zibaldone” era usato in Italia, con il significato attuale, già nel secolo XIV.

[71] Sulla vicenda del titolo, cfr. G. Pacella, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, v. I, Milano, 1991, pp. XV-XVII.

[72] Cfr. Ivi, p. XXXII. Le pagine del manoscritto dei pensieri dello *Zibaldone* sono citate in nota con le prime cifre segnalate. Nel presente testo, si è fedeli allo scritto leopardiano anche nel rispetto dei termini appuntati e dell'accentazione della vocale "e".

[73] *L'immagine-pensiero*, cit., p. 13.

[74] Gregorio Magno, *Homilia in Hezechielem*, 1, 7, 8: Patrologia Latina, 76, 843D.

[75] Tra gli altri ricordiamo questi scritti di Guido Aristarco: *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, con *Introduzione* di G. Lukács, Feltrinelli, Milano

[1965](#)

;

*Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*

Guaraldi, Firenze

[1975](#)

;

*Marx, il cinema e la critica del film*

, Feltrinelli, Milano

[1979](#)

;

*Neorealismo e nuova critica cinematografica*

, Nuova Guaraldi, Firenze

[1980](#)

;

*Su Visconti*

, La zattera di Babele, Roma

[1986](#)

;

*Su Antonioni*

, La zattera di Babele, Roma

[1988](#)



;  
;  
*Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*

, con T. Aristarco, Dedalo, Bari

[1985](#)

;  
;  
*Il cinema. Verso il centenario*

, con T. Aristarco, Dedalo, Bari

[1992](#)

;  
;  
*Il cinema fascista. Il prima e il dopo*

Dedalo, Bari

[1996](#)

.

[76] G. Lukács, *Introduzione*, in *Il dissolvimento della ragione*, cit., p. 10.

[77] I brani presentati sono di Galvano Della Volpe, Umberto Barbaro, Roberto Rossellini, Armando Plebe, Edoardo Bruno, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni, Giulio C. Argan, Vittorio Gelmetti, Umberto Silva, Guido Morpurgo-Tagliabue, Alessandro Cappabianca.

[78] Ripreso nell'Introduzione di E. Bruno, in *Teoria e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Gabriele Mazzotta, Milano 1972, p. IV.

[79] "È possibile andare oltre la riflessione *sul* cinema, tagliando corto con le dispute di carattere metodologico"; U. Curi, *L'immagine-pensiero*, cit., p. 12.

[80] Nella edizione italiana, citata nel testo, a c. di M. Di Sario, è a p. 5.

[81] Ivi, p. 8.

[82] L'edizione è di Hachette, l'ed. italiana, a cura di L. Cortese, è *Cinefilosofia. I grandi filosofi*

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

*spiegati attraverso il cinema*  
De Agostini, Novara 2009.

[83] U. Curi, *Prefazione*, in *Esercizi di filosofia al cinema*, a c. di U. Curi, Pensa, Lecce 2006, p. 14.

[84] U. Curi, *L'immagine-pensiero*, cit., p. 12.

[85] E. Buzzo, *Il racconto filmico come moderno discorso filosofico*, "Carte di cinema", n. 26, I quadrimestre 2009, p. 31.

[86] Cfr. Ivi, p. 32.

[87] M. Forcina, *Il mito-Marylin*, in *Fenomenologia del mito. La narrazione tra cinema, filosofia, psicoanalisi*, a c. di G. Invitto, Manni, San Cesario di Lecce 2006, p. 176.

[88] U. Curi, *L'immagine pensiero*, p. 30.

[89] *Hollywood evolue*, "Combat", 1-2 aprile 1945; trad. it. in *Sartre e Beauvoir al cinema*, a cura di S. Teroni e A. Vannini, La Bottega del cinema, Firenze 1989, pp. 91-92. La *guild* dei *writers* è il sindacato degli sceneggiatori statunitensi.

[90] *Un film sur Wilson a apporté des voix à Roosevelt*, "Combat", 5 aprile 1945; trad. it. in *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 93.

[91] *Hollywood aura demain un concurrent de plus: le Mexique*, "Combat", 7 aprile 1945; trad. it. in *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 94.

[92] Su tutto questo discorso sartriano, ci permettiamo di rinviare a *Sartre e il cinema. La stagione del disamore*, nel ns. *Id* *ee e schermi bianchi. Filosofia e cinema tra il mito e il falso*, Mimesis, Milano 2007, pp. 23-40.

[93] *L'immagine-pensiero*, cit., p. 10.

[94] *Il falso doppio. Riflessioni su "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" di J. S. Robertson*, in *Il falso. Immagini sul vero-simile*, a c. di M. Maisetti, F. Mazzei, L. Vitalone, Cinema e psicoanalisi, Milano 2006, pp. 85-91; poi in G. Invitto, *Idee e schermi bianchi*, cit., pp. 101-116.

[95] Cfr. *Dall'ora nona all'ora del lupo: l'ibridazione dolosa. Figure dell'Anticristo nel cinema*, ivi, pp. 69-100.

[96] J.-P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, a c. di M. Contat e M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, p. 403.

[97] Restaurata dalla Cineteca di Bologna, per un doppio dvd prodotto da Mk2 Editions e Warner Bros.

[98] Trad. it. in *Il futuro alle spalle*, a c. di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 272-273.

[99] Ivi, p. 274.

[100] M. Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, "Les Temps modernes", a. III, n. 26, 1947 (è il testo della conferenza tenuta il 13 marzo 1945, all'Institut des Hautes Études Cinématographiques); poi in *Se ns et non-sens*, Nagel, Paris 1948, pp. 96-97.

[101] *Il reale falso. Filosofia e psicoanalisi leggono cinema*, a c. di G. Invitto, Manni, San Cesario di Lecce 2007.

[102] Vedere quanto precedentemente scritto a proposito delle tesi di Umberto Curi.

[103] Cfr. il ns. *Dare scacco all'angoscia. Morte, solitudine, nulla in due film di Ingmar Bergman*, in G. Invitto, *L'occhio tecnologico. I filosofi e il cinema*, Mimesis, Milano 2005, pp. 79-120.

[104] *Vargtimmen*, Svezia 1966-1968; sceneggiatura e regia: Ingmar Bergman; fotografia: Sven Nykvist; montaggio: Ulla Ryghe; musica: Lars Johan Werle; scenografia [Marik Vos-Lundh](#).  
. Interpreti: Liv Ullmann, Max von Sydow, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Bertil Anderberg, Georg Rydeberg, Ulf Johansson, Naima Wifstrand, Ingrid Thulin, [Agda Helin](#),  
, [Lenn Hjortzberg](#),  
, [Mikael Rundquist](#),  
, [Mona Seilitz](#),  
, [Folke Sundquist](#).  
. Produzione: Lars-Owe Carlberg per Svensk Filmindustri. Durata: 90'.

[105] I. Bergman, *Immagini*, trad. it. a c. di R. Pavese, Garzanti, Milano 1992, p. 26.

[106] Cfr. C. Allegretti, *Il ragno*, nella rivista telematica "Individuazione", 2001, [www.geagea.com](http://www.geagea.com)

[107] Cfr. *Tessere "per" la vita. Prendendo spunto da Aracne di Eva Cocca*, in G. Invitto, *Idee e schermi bianchi*, cit., pp. 53-68.

[108] I lettera ai Corinzi: 13, 12.

[109] Cfr. G. Aristarco, *Introduzione*, in Carl Th. Dreyer, *Cinque film. La passione di Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies irae, Ordet, Gertrud*, Einaudi, Torino 1967, p. XVIII.

[110] Cfr. Ivi, p. LIII.

[111] Cfr. Ivi, p. LV.

[112] "Che Dreyer sia insomma più un 'idealista' che un 'realista' lo conferma proprio l'ateismo religioso cui approda in *Gertrud*", ivi, p. LIV.

[113] In un'intervista del 1964, a cura di Henrik Stangerup, ivi, p. 447.

[114] Ci permettiamo di rinviare al ns. *Il ruolo della donna e la ragionevolezza degli affetti. A proposito di Ingmar Bergman*, in G. Invitto, *Idee e*

Scritto da Giovanni Invitto  
Domenica 07 Aprile 2013 07:28

---

*schermi bianchi*  
, cit., pp. 117-130.

[115] *Gertrud*, cit., p. 323.

[116] Ivi, p. 290.

[117] Ivi, p. 288.

[118] Cfr. Ivi, p. 313.

[119] Ivi, p. 324.

[120] Ivi, p. 301.

[121] Ivi, p. 302.

[122] “Certo che scherzavi, come sai ho sempre considerato la tua relazione con Gabriel Lidman come qualcosa che non mi riguardava. Eri una donna libera e indipendente: tu un’artista e lui uno scrittore celebre, e questo cambia tutto”; Ivi, p. 284.

[123] Ivi, p. 284.

[124] Intervista di Borge Trolle del maggio 1965, in *Cinque film*, cit., p. 454.

[125] *Gertrud*, cit., p. 294.

[126] Ivi, p. 291.

[127] Ivi, p. 295.

[128] Cfr. Ivi, p. 296.

[129] In *Cinque film*, cit., pp. 446-447.

[130] *Gertrud*, cit., p. 297.

[131] Ivi, p. 306.

[132] Ivi, pp. 310-311.

[133] Ivi, p. 321.

[134] Ivi, p. 309.

[135] *Gertrud a Jansson*: "Poco fa dicevi che avremmo potuto amarci senza che per me fosse necessario il divorzio. Suonava male. Ogni tanto mi viene in mente che l'amore è una cosa diversa per te e per me, che non significa la stessa cosa. Stanotte avevo l'insonnia e mi domandavo cos'è in fondo che tu pensi di me. E all'improvviso ebbi la certezza che tu pensi di me esattamente la stessa cosa che la maggioranza pensa delle donne che... fanno il primo passo"; Ivi, p. 316.

[136] Ivi, p. 318.

[137] Ivi, p. 332.

[138] Ivi, p. 333.

[139] E aggiunge: “Rudolf Maté, che era alla camera, seppe piegare i primi piani a tutte le sfumature della psicologia drammatica e mi dette quello che era il mio intendimento, il mio modo di sentire e di pensare: il misticismo fatto realtà”; traduzione dell’articolo *Misticismo fatto realtà* pubblicato in *Film-Photos wie noch nie*, Kind und Bucher Verlag, 1929, in *Cinque film*, cit., p. 356.

[140] A. Einstein, *Ideas and Opinions*, New York 1954, p. 46. Einstein aveva anche scritto: “L’esperienza più bella e profonda che un uomo possa avere, è il senso del Mistero. Esso è il principio alla base della religione come di ogni altro serio sforzo nell’arte e nella scienza. Chi non ha mai avuto questa esperienza mi sembra, se non morto, almeno cieco. Sentire che dietro ogni fenomeno che si può provare, c’è qualcosa che la nostra mente non può afferrare e la cui bellezza e sublimità ci arrivano solo indirettamente e come un flebile riflesso, questa è religiosità. In questo senso sono religioso. Mi basta stupirmi per tale segreto e tentare umilmente di afferrare con la mia mente una vera immagine dell’alta struttura di tutto ciò che esiste”; A. Einstein, *Come io vedo il mondo*, Londra 1935.

[141] Cfr. intervista di Dreyer a c. di Johannes Allen del 27 settembre 1954, mentre *Ordet* era in lavorazione. In *Cinque film*, cit., p. 407.

[142] *Metafisica di “Ordet”*, pubblicato su “Film Culture”, 1956, n. 1; Ivi, p. 424.



[143] [Intervista di Borge Trolle del maggio 1965](#), in *Cinque film*, cit., p. 451.

[144] *Gertrud*, cit., p. 318.