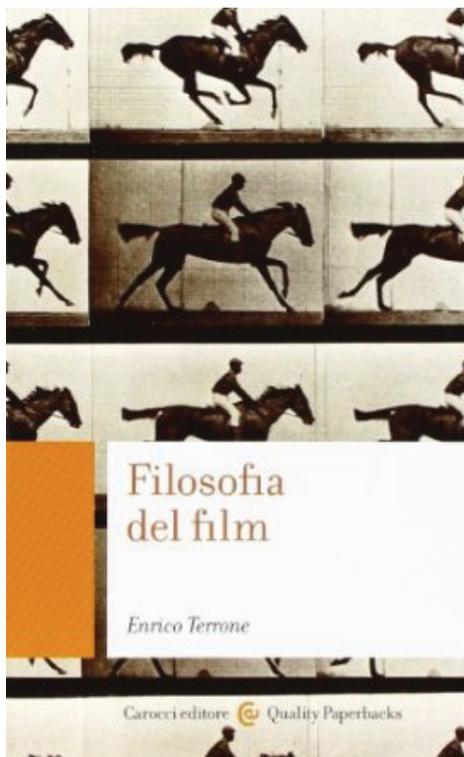


RECENSIONI Che cos'è un film

Enrico Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014



Gli studi sul cinema contemporanei evocano spesso una parola, che appartiene di diritto al campo della filosofia. Questa parola è *ontologia*. La si sente spesso citare, ad esempio quando interrogandosi sulle trasformazioni dei supporti dei film o sul rapporto tra originale e copia negli studi sugli archivi ci si pone la domanda: ma che cos'è davvero un film? Domanda che beninteso non è mai stata semplice ma che negli ultimi anni, a fronte delle enormi trasformazioni tecniche e sociali che hanno investito il campo del cinema, pare essere diventata di urgente attualità.

Si potrebbe discutere se la domanda sul “che cos'è” degli oggetti (sociali, empirici o ideali) sia davvero una domanda *ontologica* o se non sia invece meglio lasciare il campo dell'ontologia a un'indagine sull'essere che non è strettamente legata alla sua manifestazione fenomenica spazio-temporale (oggetti che oggi ci sono e domani non ci sono più, o oggetti che fino a ieri non c'erano, come è il caso dei film) come pensavano Heidegger o Platone. Enrico Terrone però, che fa parte di quella grande famiglia del pensiero filosofico chiamata *filosofia analitica*, la intende in questo modo *ristretto*, e dunque noi lo seguiremo in questo percorso: l'ontologia è quella parte della filosofia che si chiede il “che cos'è” degli enti

di questo mondo. E dunque all'inizio del suo *Filosofia del film* c'è questa domanda: che cos'è un film? È dunque un film un oggetto? Forse, dato che quando lo vediamo al cinema esiste un supporto che ne permette la proiezione. Tuttavia gli oggetti-concreti che chiamiamo film sono sempre diversi: sono dei bit di un file avi, sono una pellicola, sono dei DCP, sono dei dati di un sito di *streaming*, sono dei Blu-ray, dei DVD etc. Tutti questi supporti potrebbero essere considerati delle *copie* di un originale in pellicola, quanto meno per quei film che non sono già stati girati in digitale. Ma come direbbero gli esperti di conservazione del film, anche gli originali non sono degli oggetti statici, sono anzi estremamente deperibili: ogni minuto diventano diversi da quelli che erano prima, i colori cambiano, pezzi di pellicola si staccano e in genere la qualità si deteriora richiedendo un continuo lavoro di restauro. Ma restauro di che cosa? In base a quale modello? Di un originale che tuttavia pare non essere da alcuna parte dato che è sempre stato perduto sin dal primo momento in cui l'abbiamo preso in mano per proiettarlo la prima volta. Che cos'è dunque *8 ½* (Federico Fellini, 1963)? Quello che noi chiamiamo *quel* film in particolare quando ad esempio ne parliamo, ne scriviamo e lo trattiamo come se fosse un concetto unico indipendentemente dal fatto che il suo modo di essere esperito sia sempre diverso?

Enrico Terrone ci guida nelle varie teorie analitiche che negli ultimi anni si sono occupate di questo problema dividendole tra essenzialiste e relativiste, moderate o radicali. Centrale è ad esempio la definizione che Richard Wollheim in *Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics* riprende da Pierce di una dialettica tra *token* e *type*: cioè tra esemplare e tipo. Dove un esemplare per soddisfare il suo essere un “esemplare di” un tipo generale, deve sottostare ad alcuni perimetri di variabilità, non seguendo

RECENSIONI i quali cessa di essere una “specie” di quel “genere” film (o smette di essere un film). Il problema teorico di fondo è quello della delimitazione di un campo i cui confini però paiono essere sempre un *trompe l’oeil* dove appena vengono definiti finiscono inevitabilmente per essere continuamente violati. La definizione per essere tale deve quindi muoversi su un terreno che è necessariamente sempre più generale e sempre più astratto – deve contenere *tutti* i film, e soltanto loro – finendo per generare tutta una serie di paradossi.

Un bell’esempio di questi paradossi è la definizione di Noël Carroll in *Theorizing the Moving Image* dove viene definito film ciò che segue cinque condizioni necessarie, che sono: a) che lo spazio che lo spettatore esperisce sia diverso dallo spazio in cui si trova; b) che il film possa indurre nello spettatore l’impressione di movimento; c) che le proiezioni siano generate da copie riproducibili; d) che queste copie non siano valutabili come opere d’arte; e) che il film sia bidimensionale. Come è facile notare, ci sono da subito delle eccezioni: i film olfattivi di Giannikian-Ricci Lucchi negano la loro bidimensionalità perché devono contemplare uno spazio tridimensionale (se proprio vogliamo escludere i 3D trattandosi di tridimensionalità fittizia) così come *Blue* di Derek Jarman (1993) non si basa sull’impressione di movimento. Riguardo a quest’ultimo aspetto Carroll a dire il vero parla soltanto di “possibilità” di movimento, cosa che però risulta persino più bizzarra dato che si sta parlando di una *definizione*: la condizione *necessaria* perché un film debba essere un film non può logicamente essere solo *possibile*! Non si tratta qui di vagliare e discutere l’accettabilità della definizione di Carroll (che, anzi, è tutto sommato una delle più accettabili) quanto di riconoscere i paradossi di un progetto filosofico che vuole definire un campo che in qualche modo è già nella pratica definito dal suo uso. Come nota molto correttamente lo stesso Terrone al termine del capitolo sull’ontologia del film, la definizione di che cosa sia un film può quindi essere accolta soltanto *cum grano salis*, dato che poi nel mondo reale il margine di tolleranza deve essere necessariamente più ampio e a volte muoversi in confini che non sono logicamente così stringenti.

Il libro poi si sofferma sui problemi relativi ai processi di significazione di un film: se debbano essere intesi come dipendenti dalle relazioni reciproche tra le immagini, o se invece riguardino un processo di significazione dello spettatore e del suo apparato percettivo. Si aggiunge una rassegna molto interessante delle posizioni sulla possibile rilevanza per la filosofia di un’opera cinematografica: può il cinema esporre dei problemi filosofici? E può aiutare a risolverli?

Ci pare in conclusione che il progetto filosofico di Enrico Terrone dia un contributo senz’altro di alto livello al dibattito nella filosofia analitica del film. Rimane tuttavia qualche perplessità su un approccio – che beninteso non riguarda questo libro in particolare, quanto in generale una gran parte della riflessione analitica applicata all’estetica e al cinema – di uno sguardo classificatorio sul proprio oggetto di conoscenza. Pare di essere nella continuazione del progetto aristotelico di una partizione categoriale del campo dell’essere dove gli elementi di interesse emergono più facilmente quando questo edificio rileva le sue crepe, piuttosto che quando è in grado di elaborare delle definizioni efficaci.

È forse per quello che il libro si conclude con una postilla su Slavoj Žižek e Gilles Deleuze dove emerge con estrema chiarezza quanto la distanza che separi la filosofia analitica del cinema nei confronti di quella di tradizione franco-tedesca riguardi soprattutto le domande che muovono queste tradizioni filosofiche, molto più che l’elaborazione dei propri ragionamenti (come nota giustamente Terrone la riflessione di Stanley Cavell avrebbe diversi punti di contatto con quella di Žižek e Deleuze). Deleuze ad esempio non parte da una volontà di comprensione del campo discorsivo chiamato cinema, semmai da un’ontologia immanente e univoca, dove le immagini esistono in un certo senso di per sé al di là della mediazione del soggetto conoscente. Così come in Žižek – per lo meno quando il cinema non viene usato come sintomatologia dell’ideologia contemporanea – la prospettiva filosofica di fondo è quella della teoria dell’oggetto-sguardo lacaniana, dove l’immagine rende manifesta l’impossibile totalizzazione della campo della visibilità, e dove dunque la visibilità va “oltre” gli occhi del soggetto della visione immaginario. Ci pare che insomma la distanza che separa la filosofia analitica da quella cosiddetta “continentale” (in realtà in questo caso si tratta per lo più di filosofia francese) nell’interpretazione

RECENSIONI dell'oggetto cinema, risieda più sui propri presupposti epistemologici: empirico e logico-positivistici la prima; fenomenologici o razionalistici la seconda. Perché tra le due tradizioni possa davvero iniziare un dialogo fecondo sarebbe forse meglio partire da lì che dalla visione di film che in ogni caso si finirà inevitabilmente per vedere con occhi diversi.

Pietro Bianchi