

Alessandro Stile

**Tra cinema e filosofia. Esperienze didattiche  
in un istituto di ricerca del Cnr**



Laboratorio dell'ISPSP, XIII, 2016

21

DOI: 10.12862/Lab16STL

Come è noto, e come si evince dal suo acronimo, il Consiglio nazionale delle ricerche è un ente finalizzato specificamente alla ricerca, e dunque non ha tra i suoi compiti l'esercizio della didattica per i suoi ricercatori. L'Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (Ispfm), si muove naturalmente su queste linee. Tuttavia, il suo rapporto storico con l'Università degli Studi Federico II di Napoli, che ne ospita la sede principale, ha consentito ai suoi Ricercatori di mettere le proprie competenze a disposizione degli studenti universitari, che possono, attraverso seminari e altre iniziative, conseguire dei crediti per il loro percorso formativo.

È per questo che, fin dal 2008, ho pensato di proporre, nella sede dell'Istituto, e con la partecipazione degli studenti della Federico II, una serie di incontri seminariali sul rapporto tra Cinema e Filosofia, convinto che i contenuti indispensabili alla ricerca vadano sollecitati proprio dalle relazioni con l'esterno.

### 1. *Tre risposte all'intolleranza: Socrate, Agostino, Bruno.*

Il primo Seminario del *Cineforum storico-filosofico* ha avuto, come principale obiettivo, che definirei "basico", quello di confrontare il pensiero di un filosofo con la sua rappresentazione cinematografica. Non sono moltissimi i film di questa tipologia, ma ho pensato immediatamente a un regista che proprio sulla comunicazione del pensiero si è impegnato a lungo, a partire da un determinato momento della sua carriera.

Come è noto, Roberto Rossellini (1906-1977), perché è a lui che mi riferisco, è considerato il "padre del neorealismo", cioè di quella corrente del cinema nata in Italia nell'immediato dopoguerra, particolarmente con quella *Roma città aperta* (1945), fin da subito considerata in tutto il mondo come un'opera rivoluzionaria sia sul piano contenutistico che su quello formale. Rossellini si contrapponeva alla retorica, al convenzionalismo, all'artificio spettacolare che aveva caratterizzato fino ad allora il cinema italiano, e guardava al mondo come era, nel suo strazio ma anche nello sforzo di andare avanti. Sono gli umili, i derelitti, i bambini, le donne, i protagonisti del racconto; e molto spesso, a impersonarli non saranno attori professionisti ma proprio le persone prese dalla vita di ogni giorno.

Dopo *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948), con cui si chiudeva una trilogia che accomunava nel dolore tutte le nazioni segnate dalla guerra, Rossellini non abbandonò quella posizione morale da cui il neorealismo guardava il mondo. Lo spostamento progressivo del suo percorso artistico manteneva immutati i valori della collettività, ma volgendo più direttamente lo sguardo sull'uomo, partendo da un "privato" che doveva condurre all'umanità, come vediamo nella trilogia rappresentata da *Stromboli* (1950), *Europa 51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1953).

Tuttavia, nonostante sporadici successi come quello de *Il generale Della Rovere*, che conseguirà il Leone d'oro alla XXIV Mostra del Cinema di Venezia nel 1959, Rossellini viene progressivamente emarginato dal cinema italiano. Escluso da un mondo che sembrava non appartenere più e inconciliabile con i suoi interessi e le sue ansie spirituali, il regista sceglie di abbandonare il cinema del

grande schermo e di volgersi allo strumento che più gli sembra esprimere il suo ideale di comunicazione, il veicolo di un cinema didattico con cui creare un'osmosi fra l'uomo e la storia.

È la televisione che gli offre questa possibilità. In un incontro tra grandi registi e studiosi del cinema come Henry Bazin e Jean Renoir, Rossellini è molto chiaro sul significato e sul ruolo che affida alla televisione, la quale «si rivolge a dieci milioni di spettatori che sono dieci milioni di *individui*, uno dopo l'altro. Il discorso diventa quindi infinitamente più intimo, infinitamente più persuasivo»<sup>1</sup>. L'ansia di comunicare di cui Rossellini era pervaso ai tempi del neorealismo, si spoglia ora dalla foga delle passioni, lasciando il posto alla riflessione e alla tolleranza.

Dopo *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), una coproduzione italo francese, e un ciclo di film documentari (potremmo definirli docu-film) su *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967), e dopo *Gli atti degli apostoli* (1969), Rossellini realizza nel 1970 il *Socrate*, al cui progetto meditava fin dagli anni '50. In un'intervista che risale a poco prima dell'uscita del film, Rossellini espone la sua idea del personaggio; è di particolare interesse il riferimento all'uso di una ragione che frantuma il senso della necessità incombente nel mondo greco:

La figura di Socrate contiene in embrione tutto quello che succederà in futuro. La civiltà greca era basata sulla fatalità. Il destino dominava tutta la tragedia greca, era il suo grande protagonista. Socrate introduce l'idea che l'uomo deve usare il suo cervello, e per questo viene condannato. Il suo punto di partenza è formidabile: "So di non sapere niente". E dà subito l'idea della necessità di usare la ragione, la scienza<sup>2</sup>.

In un'altra intervista, Rossellini sottolineava l'attualità dell'alternativa socratica tra la *doxa* e l'*episteme*, tra l'opinione e il vero sapere:

Secondo me siamo realmente vittime di epidemia di propaganda. Socrate ha detto una frase ammirevole: "Il mondo è pieno di opinioni ma è talmente privo di conoscenze!". Io non cerco di creare delle opinioni, perché se si ha la conoscenza tutti i problemi saranno risolti<sup>3</sup>.

Il cinema per la televisione di Rossellini vuole dichiaratamente guardare alle idee che sottendono i fatti, e che al contrario il cinema narrativo rischiava di soffocare; intende parlare al cuore delle nuove generazioni con un suo preciso stile registico, spinto dalla vocazione didattica, ma anche dalla necessità di salvaguardare la propria indipendenza d'autore contro le censure di mercato e l'ottusità di una burocrazia che lo induce a riflettere sullo scacco che una ragione libera subisce anche nei tempi della moderna democrazia.

<sup>1</sup> R. Rossellini, *Cinema et Television. Un entretien d'Andre Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini*, in «France-Observateur», 4 luglio 1958.

<sup>2</sup> R. Rossellini, *Panoramica sulla storia*, marzo 1970, in Id., *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 369-370.

<sup>3</sup> R. Rossellini, Intervista su «Telécine» del 1971, ivi, p. 24.

Come è chiaro, il *Cineforum storico-filosofico* è cominciato con *Socrate*, seguito a breve distanza da un altro film televisivo di Rossellini, *Agostino d'Ippona*, del 1972. In una intervista rilasciata nei giorni successivi alla messa in onda, sulla Seconda Rete della RAI, Rossellini spiegava che cosa rappresentasse per lui la figura di Agostino:

Ho la sensazione che noi attualmente ci troviamo alla fine di una civiltà. Proprio come Sant'Agostino. Anche Agostino di Ippona si trovava alla fine di una civiltà, alla morte della civiltà romana, della quale tuttavia seppe conservare i valori più autentici e genuini. Sant'Agostino non ha rifiutato i valori che gli offriva il passato, ma li ha recuperati in una rinnovata visione della storia e del pensiero. Ecco: l'idea di una civiltà che muore – come la nostra, ripeto – e che pur tuttavia conserva e proietta nel futuro qualcosa di suo, mi affascina profondamente. Per questo ho realizzato Agostino di Ippona<sup>4</sup>.

Il film abbraccia cronologicamente gli ultimi trentacinque anni di vita del filosofo, trascorsi nell'Africa in cui era nato nel 354 e dove morirà nel 430, e si serve di una sceneggiatura a cui lavora un religioso, Carlo Cremona, studioso di Agostino e vicino all'allora pontefice Montini<sup>5</sup>.

In entrambi i film proposti nel *Cineforum* è dunque riconoscibile una base didattico/divulgativa, da me integrata approfondendo il pensiero di Agostino. Il rischio di questa operazione iniziale è stata di fatto quello di presentare il cinema come semplice ausilio della filosofia, con quell'intento scientifico e divulgativo portato avanti dai Lumière.

Ma non era questa la mia intenzione. Il punto di partenza, che in seguito sarebbe stato più chiaro e definito, era quello di guardare con le *immagini* quanto espresso dai *concetti*; e per poterlo fare in maniera mirata ed esauriente era necessario adoperare il linguaggio cinematografico con la stessa precisione terminologica di quello filosofico. È per questo che ho coinvolto, nei vari incontri che si sono susseguiti, degli esperti di cinema. Per i due film di Rossellini, ho contattato uno dei maggiori studiosi del regista romano, Adriano Aprà. Già direttore della Cineteca Nazionale, della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, autore di scritti sulla Nouvelle Vague e sul Cinema coreano, Aprà mi è sembrato poter rispondere alle aspettative che avevo per gli studenti partecipanti al *Cineforum*. Le speranze non andarono deluse, e l'autorevole studioso, che accettò subito con grande disponibilità l'invito, si sottopose a molte domande sul piano tecnico, fornendo preziose informazioni anche su quello storico e aneddotico.

L'ultimo film del primo ciclo di *Cineforum*, dopo il mondo greco e l'alto medioevo, ha offerto una ricostruzione della prima modernità con la figura di Giordano Bruno.

Anche qui, ho tenuto presente due aspetti: quello dei temi storico-filosofici, con una ricostruzione dei principali momenti del pensiero bruniano; e quello

<sup>4</sup> R. Rossellini, in «Paese sera». Supplemento Radio-TV, 25-31 ottobre 1972.

<sup>5</sup> Cremona peraltro raccoglierà in tutti gli scritti e gli appunti che Paolo VI aveva dedicato ad Agostino, che saranno pubblicati poi nel volume *Montini e Agostino. Sant'Agostino negli appunti inediti di Paolo VI*, a cura di L. Bianchi, Roma, Trenta Giorni Soc. Coop., 2008.

della trasposizione cinematografica della vita del filosofo. La grande opportunità per questo secondo aspetto è stata la proiezione del film di Giuliano Montaldo, *Giordano Bruno*, del 1973, seguita da un incontro con il regista, venuto appositamente nel nostro Istituto, che ha mostrato la sua profonda competenza unita a una generosa disponibilità verso i tanti, tra studenti e altri partecipanti, che non fecero mancare le loro domande.

Anche per questo film, come per quelli di Rossellini, mi è sembrato sempre più chiaro un punto che si è rivelato essenziale per il proseguimento dell'iniziativa. Il personaggio trattato in un film non può (e non deve) servire ad illustrare il pensiero filosofico, ma a cogliere dei temi non di pertinenza esclusiva della filosofia, né tantomeno del cinema, ma del pensiero in quanto tale. Nel caso di Giordano Bruno, questo tema è stato l'Intolleranza. Scorrendo la filmografia di Montaldo, prima e dopo *Giordano Bruno*, vediamo come l'attenzione del regista sia stata sempre attratta dalla lotta alle prevaricazioni: a partire da *Sacco e Vanzetti* (1971), ispirato a una celebre vicenda giudiziaria legata ai due anarchici italiani emigrati negli Stati Uniti agli inizi del '900, al successivo *Gli occhiali d'oro* (1987), ambientato a Ferrara del 1938 durante la stagione fascista razzista e omofoba.

Va detto che il tema dell'"Intolleranza" – termine che non amo e a cui preferisco quello di "prevaricazione ideologica" – si è rivelato uno dei più potenti fili conduttori del *Cineforum storico-filosofico*; a riprova del fatto che un soggetto può essere guardato con strumenti diversi: nello specifico, dal *concetto* filosofico e dall'*immagine* cinematografica.

## 2. *La libertà di pensare: Averroè, Cartesio, Pascal.*

Nel 2009 sono stati presentati quattro film, il primo dei quali, *Il destino*, del regista egiziano Jusseph Chahine premiato con la Palma d'oro del cinquantenario al Festival di Cannes 1997, ha affrontato con leggerezza poetica alcuni temi del pensiero arabo. A Cordoba, nell'Andalusia araba del 1195, l'integralismo islamico si scatena contro il filosofo e scienziato Muhammad ibn Rushd (1126-1198), noto in Occidente come Averroè, commentatore di Aristotele e sostenitore della pacifica coesistenza della cultura arabo ispanica con quella cristiana ed ebraica. È superfluo sottolineare come il film anticipi temi costantemente riproposti dopo l'11 settembre 2001. L'occasione offerta dal *Cineforum* ha consentito uno stimolante confronto tra studiosi del pensiero medievale e arabo dell'ateneo napoletano (Valeria Sorge e Pierluigi Venuta) e una ricognizione del panorama artistico contemporaneo del vicino oriente con una specialista quale Ada Barbaro.

La proposta cinematografica della vita di un filosofo è, per l'appunto, altra cosa rispetto alla ricostruzione del suo pensiero. Può farlo indirettamente, ma privilegiando il medium delle immagini, l'illustrazione di un contesto, le dinamiche e i colori che fondano il pensiero stesso. Proprio nel caso de *Il destino*, la vicinanza ad Averroè è stata ottenuta con uno strumento diverso da quello concettuale. L'accusa di *deliramentum*, con cui Alberto Magno, Tommaso d'Aquino e gli aristotelici radicali bollarono la rielaborazione aristotelica di

Averroè, trova nel film una risposta di semplicità e spontaneità, esaltando il colore, il calore e la musica nell'Andalusia del XII secolo.

*Blaise Pascal* (1972) e *Cartesius* (1973) di Roberto Rossellini, che hanno proseguito il *Cineforum* del 2009, hanno rafforzato una serie di miei convincimenti. Nel film del 1972, il regista adotta una tecnica di ripresa il cui nome, *Piano-sequenza*, coniato da un grande studioso del cinema, André Bazin, consiste, essenzialmente, nel girare una o più scene (le "sequenze") con un'unica inquadratura (i "piani"), invece di segmentare le azioni in più inquadrature attraverso il montaggio.

Il montaggio è l'essenza del cinema in quanto ne costituisce il linguaggio; è l'articolazione delle frasi che identificano le scene, cioè i segmenti di pellicola ricomposti in una unità per dare significato a quelli che non sarebbero altro che brandelli di celluloidi (ovviamente nel linguaggio analogico). Il significato, appunto; non è un caso che la lettura ideologica del cinema, a partire da quello russo all'avvento del comunismo, si sia centrata su questo strumento per sottolineare le tematiche cruciali che dovevano essere esposte programmaticamente; o, in ogni caso per mostrare attraverso il cinema le sfumature emotive e visive in un preciso contesto politico.

Anche nel caso del *Blaise Pascal*, l'utilizzo del piano-sequenza, insieme ai dialoghi elaborati da uno specialista come Jean-Dominique de la Rochefoucauld, assumono un particolare significato. Nel film, il pensiero di Pascal viene rappresentato compatto, segnato da una base di solida certezza, in cui i dubbi sono posti ai margini.

Quanto al *Cartesius*, si tratta dell'ultimo dei film televisivi di Rossellini, e il terz'ultimo in assoluto nella sua filmografia. Dopo aver sposato l'"entusiasmo del cuore" con Pascal, Rossellini spezza una lancia in favore dell'emozione delle idee, e si abbandona volentieri al fascino del mondo cartesiano, in cui il posto d'onore è riservato alla ragione. «Non credo ha – detto una volta Rossellini – che si possa avere una gioia maggiore di quella di pensare»<sup>6</sup>.

Cartesio viene seguito nel periodo chiave della sua vita, dal 1618 al 1643, cioè dagli anni della formazione nel collegio de La Flèche, a quelli della riflessione nei Paesi Bassi. Rossellini ce lo presenta quando contesta la dottrina degli scolastici alla Sorbona, mentre si dedica alla ricerca scientifica, e ancora, nelle dispute con i dotti nelle università olandesi. Sullo sfondo, un quadro storico complesso e turbolento, tra i conflitti di religione in Francia e la guerra dei trent'anni in Germania.

Il film rivela una assoluta dimestichezza del mezzo televisivo; la comunicazione è sempre più asciutta e sempre minore è la concessione alla spettacolarità. Come scrive Adriano Aprà, che anche in queste due occasioni ha preso parte agli incontri con gli studenti,

*Cartesius* è il film più depurato e più spoglio del periodo, quello in cui Rossellini porta alle estreme conseguenze il proprio metodo. Nulla si intromette nell'esposizione del

<sup>6</sup> *Entretien avec Roberto Rossellini*, a cura di J. Domarchi - J. Douchet - F. Hoveyda, in «Cahiers de Cinema», 1962, p. 133; poi in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., p. 266.

pensiero del filosofo [...]. Rossellini dimostra stilisticamente la fondamentale importanza della razionalità depurata da ogni traccia di irrazionale, sulla quale insiste tanto in scritti e interviste. Il suo occhio controlla con rigore implacabile un personaggio che in realtà esita ad accedere alla maturità, incline com'è ad abbandonarsi alla pigrizia, al sonno e al sogno, a pensare più che a scrivere, e che solo alla fine accetta l'età adulta scrivendo e pubblicando, sposandosi e avendo un figlio<sup>7</sup>.

In effetti, Cartesio ci viene restituito nella sua integrità di pensatore, umanizzato quanto basta, con i tratti della realtà a lui contestuale (il rogo della strega, la peste, la stamperia, il cannocchiale; e ancora, attraverso oggetti ripresi in dettaglio come la tazza di brodo, il letto a baldacchino, i vasi di porcellana con i farmaci). Ma indubbiamente è vero, come dice Aprà, che si tratta di un «cinema geometrico, un cinema della linea tesa e del cerchio».

### 3. *La scienza e i suoi nemici.*

L'ultimo incontro del *Cineforum storico-filosofico* per il 2009 ha celebrato un anniversario. Il 21 agosto 1609 Galileo Galilei saliva con il patrizio, procuratore e futuro doge Antonio Priuli, sul campanile di San Marco a Venezia per mostrare lo strumento da lui perfezionato. Guardando nel cannocchiale, tutti furono in grado, come raccontò Priuli, di vedere le persone che salivano e scendevano dalle gondole presso l'isola di Murano, nonché la torre campanaria di una chiesa di Padova lontana circa 25 chilometri.

Alla vita di Galileo è stato dedicato in Italia un solo film, quello girato nel 1968 da Liliana Cavani, all'epoca non ancora trentenne, che abbiamo potuto vedere e commentare anche grazie all'apporto di uno studioso della regista come Ciriaco Tiso. Il film, a lungo vietato ai minori di 18 anni, probabilmente per il suo spirito fortemente anticlericale, sottolinea – e questo in fondo è stato uno dei fili conduttori della nostra rassegna –, le prevaricazioni subite da Galileo, come era stato per Socrate, Bruno, ma anche per Pascal e Cartesio. Ha scritto a questo proposito Cavani:

Non è detto che noi siamo migliori dei contemporanei di Galileo poiché mi pare che pensiamo al dialogo come una concessione, come una scoperta, come una cosa che si può fare e anche non fare. Perciò *Galileo* è una storia molto contemporanea nel suo ingranaggio<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> A. Aprà, *L'enciclopedia storica di Rossellini*, in «Bianco e nero», settembre-ottobre 2001, n. 5, p. 48.

<sup>8</sup> «Il mio film vuole raccontare soltanto lo spirito di una lotta, quella fra l'uomo di cultura, che ha compreso ormai il diritto alla libertà d'indagine, e l'autorità, un'autorità che si dichiara religiosa e quindi si direbbe fondata sullo spirito, e viceversa, invece, agisce come un istituto che pare credere soltanto alle proprie fondamenta» (L. Cavani, *Francesco e Galileo: due film*; vedi <<http://portalegalileo.museogalileo.it/igjr.asp?c=36299>>). A sua volta, Tiso osserva come, «nell'ambito dello stile, nell'opera di Liliana Cavani si nota la ricerca costante di un impianto strutturale nel senso di una fenomenologia linguistica; un tentativo, cioè, di rappresentare con una struttura adeguata la favola del film facendo coincidere sul piano strutturale la qualità del *récit* con quella della *struttura*: [...] nel *Galileo*, la *dialogia* (cioè, il tentativo d'un ampio dialogo del

Non si poteva, per un confronto all'interno del linguaggio cinematografico, non esaminare parallelamente un altro film, quello che Joseph Losey gira nel 1975, riprendendo la regia teatrale della *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht che aveva messo in scena quasi trent'anni prima<sup>9</sup>. Notiamo come, al linguaggio del cinema e della filosofia si sia aggiunto in questo caso, quello teatrale, mostrando i rischi insiti nelle contaminazioni tra i mezzi. Nel suo *Galileo*, Losey, grandissimo regista, autore di film epocali come *Il servo* e *L'incidente*, ha voluto "assemblare" il teatro con il cinema, trasponendo in modo quasi pedissequo il testo brechtiano, senza fornire le dinamiche identificative del mezzo cinematografico. Il film presenta dunque dei limiti evidenti proprio nella resa cinematografica; ma a maggior ragione, si è dimostrato molto utile per rendere palese la difficoltà di ricostruire un pensiero attraverso modalità diverse<sup>10</sup>.

4. *Il denaro, il potere, l'utopia: Cosimo de' Medici, Tommaso Moro, Tommaso Campanella.* Al centro del *Cineforum* nel 2010 è stata nuovamente la modernità. Siamo risaliti ai suoi albori con Cosimo dei Medici (1389-1464), per proseguire con Tommaso Moro (1478-1535) e infine con Tommaso Campanella (1568-1639), sulle cui figure sono stati visti ed esaminati rispettivamente tre film: *L'età di Cosimo dei Medici* (1972) di Roberto Rossellini, *Un uomo per tutte le stagioni* di Fred Zinnemann (1966), e *La città del Sole* (1973) di Gianni Amelio.

Ho scelto in questo caso dei film che si prestavano ad approfondire temi quali l'economia e il potere politico nelle proposte utopiche alternative a quelle dominanti.

Ancora una volta è stato Rossellini a inaugurare la rassegna, e ancora una volta ci siamo confrontati con il progetto alla base dell'ultimo periodo della sua produzione, sempre in bilico tra l'impegno culturale e la divulgazione popolare. *L'Età di Cosimo dei Medici* ci offre uno spaccato della società fiorentina del '400, per trattare il consolidamento del potere economico-politico della Firenze medicea.

Sono temi alla base del pensiero moderno. La questione cruciale è data, continuo a sottolinearlo, dalle forme espressive mediate dal cinema. È questo che conferisce, insieme al taglio narrativo, quello inevitabilmente ideologico. Prendiamo in esame il film di Zinnemann sulla figura di Thomas More, l'umanista e politico cattolico che da Lord Cancelliere tra il 1529 e il 1532 rifiutò di accettare l'Atto di Supremazia del re Enrico VIII sulla Chiesa in Inghilterra,

protagonista col potere) "vestita" di Galileo con la dialogia "vestita" della immagine» (C. Tiso, *Liliana Cavani*, Firenze, La nuova Italia, 1975, p. 25).

<sup>9</sup> Losey conosce Brecht in Russia nel 1934, e lo incontra di nuovo negli Stati Uniti nel 1946. L'anno dopo cura la regia di una celebrata realizzazione della *Vita di Galileo*, con protagonista Charles Laughton. I due non si vedranno più, ma il commediografo aveva lasciato a Losey degli appunti con alcune varianti per il finale dell'opera. Il regista metterà in scena ancora il testo con un finale modificato rispetto alla versione del 1947, e parte di questo finale utilizzerà poi nel film.

<sup>10</sup> Ha partecipato al *Cineforum* con la sua competenza storica e tecnica, Angelo Moscariello, uno studioso dei generi cinematografici, e autore di una preziosa monografia sul regista, *Invito al cinema di Losey* (Milano, Mursia, 1998).



subendo così la pena capitale. Ebbene, riconosciamo nella narrazione che ne fa il regista, un taglio molto preciso per sottolineare l'individualità (o meglio, l'individualismo) del soggetto in un contesto che assume un valore più di immagine che di sostanza. More è mostrato come un agnello attorniato da lupi, la vittima del potere, mentre restano in ombra i tanti altri oppositori della politica del re, che insieme a lui vennero giustiziati. Manca nel film ogni riferimento al senso dell'*Utopia*, alla proposta di una modifica di una società come quella dei Tudor, fortemente squilibrata, tra l'altro, nel penalizzare il ceto contadino. Zinnemann esalta l'eroe (il Thomas More interpretato da Paul Scofield è intercambiabile con lo sceriffo Kane di Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco*, il film cult del regista americano), piuttosto che il contesto sociale, utilizzato solo come scenografia. Dunque, ancora una volta, l'analisi del film è risultata utilissima per confrontare i temi da cui siamo partiti. Soprattutto quando, tornando in Italia, abbiamo potuto ricostruire i tratti di Tommaso Campanella attraverso un regista tecnicamente e ideologicamente agli antipodi di Zinnemann come Gianni Amelio.

Campanella scrisse *La Città del Sole* anche per puntualizzare i reali motivi della congiura anti spagnola del 1599, attraverso una narrazione che ne trasfigurasse filosoficamente i fini, e in polemica con quanti gettavano fango su di essa. Nel film, il filosofo viene evocato nel dialogo tra un quindicenne e un monaco, incontratisi per caso. Viene anche tratteggiata la figura di Giordano Bruno, che risponde con il sacrificio all'intolleranza del potere religioso, laddove Campanella sceglie di vivere, ma a caro prezzo. Amelio, qui alla sua seconda prova registica, fa trasparire già la forte empatia con gli umili, i perseguitati, e, soprattutto, con le figure dei bambini e dei giovani, nei quali dimora la speranza al di là di ogni prevaricazione.

##### 5. Cinema e spiritualità: Francesco d'Assisi.

Nel 2011 al centro del *Cineforum storico-filosofico* è stata la figura di Francesco d'Assisi. Diversi sono stati i motivi: si tratta innanzitutto di un soggetto di raccordo tra il pensiero medievale e la prima modernità, e dunque in grado di far emergere proprio quegli elementi che caratterizzavano quest'ultima, sia sul piano della ricostruzione del pensiero filosofico, sia dal "punto di vista" delle immagini. Proprio in quest'ottica, Francesco offriva l'opportunità di mettere a confronto due registi che avevamo già avuto modo di conoscere negli incontri del *Cineforum*, Rossellini e Cavani, consentendo perciò di cogliere lo "stile" e il "discorso" che sottende le loro opere.

Entrambi, in modo molto diverso si sono incontrati con Francesco: Rossellini, in *Francesco giullare di Dio*, del 1950, e Cavani, addirittura, in tre film, dal *Francesco d'Assisi* del 1966 (girato per la televisione e interpretato da un attore, Lou Castel, definito all'epoca "maudit" per l'inquietante interpretazione, l'anno precedente, de *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio), al *Francesco* del 1989 (una produzione italo-tedesca interpretata da Mickey Rourke), fino ad una miniserie televisiva nel 2014.

Il terzo confronto è stato con *Fratello sole, sorella luna*, diretto nel 1972 da Franco Zeffirelli; un film all'epoca molto celebrato (non senza polemiche), anche per una accattivante colonna sonora composta da Riz Ortolani e dal cantautore scozzese Donovan.

Sul piano del dibattito sui contenuti del pensiero di Francesco, la partecipazione di Alvaro Cacciotti, già preside della Scuola Superiore di Studi Medievali e Francescani dell'Antoniano e autore di testi sulla spiritualità francescana, si è rivelata stimolante e provocatoria. Dal punto di vista dell'approfondimento cinematografico, si è tenuta una tavola rotonda cui erano presenti tra gli altri Italo Moscati, Marco Vanelli, Adriano Aprà. Da questi incontri, che si sono svolti successivamente alla visione dei film, gli studenti hanno avuto molteplici sollecitazioni. Attraverso la messa in scena di un personaggio come Francesco, si è potuto cogliere il senso che ciascun regista, e ciascun film, può dare allo stesso soggetto.

Per Rossellini, il suo film voleva essere

l'esposizione dell'aspetto giullaresco del francescanesimo, di quella giocosità, di quella "perfetta letizia", della liberazione che lo spirito trova nella povertà, nell'assoluto distacco dalle cose materiali [...]; né ho preteso di raggiungere l'esposizione completa del messaggio e dello spirito francescano o di accostarmi direttamente alla formidabile e complessa personalità di Francesco. Ho creduto invece opportuno mostrarne i riflessi sui suoi seguaci<sup>11</sup>.

Ancora una volta, emerge dunque l'aspetto "didattico" dell'ultimo Rossellini, la sua "educazione alla povertà", anche in senso metaforico, a partire dal contesto in cui si muoveva il Santo di Assisi.

L'elemento sottolineato dalla Cavani nei suoi film su Francesco è invece la "ribellione". In un certo senso, un valore che attraversa momenti diversi della storia della regista emiliana, dalla stagione immediatamente precedente il '68 all'"estetismo" degli anni '80, fino alla crisi economica e sociale dei nostri giorni. In una intervista on-line, rilasciata prima della realizzazione della serie televisiva del 2014, la regista afferma:

Dopo il primo film, raccontato come se fossi stata una cronista del suo tempo e generalmente associato alla Contestazione, nel secondo volevo approfondire di più il lato mistico, ma c'è molto altro da esplorare...<sup>12</sup>

Zeffirelli, a sua volta, ci fornisce un affresco che è l'emblema del suo stile. Lusso scenografico, paesaggi mozzafiato e costumi abbacinanti si coniugano a una immagine della gioventù che risente anch'essa – ma da prospettive assai diverse da quella della Cavani –, delle risonanze del Sessantotto: Francesco viene mostrato come il ragazzo che rinuncia agli agi familiari per cercare una iden-

<sup>11</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., p. 76.

<sup>12</sup> *Francesco d'Assisi. Per Liliana Cavani simbolo del rifiuto all'omologazione*, in «Il fatto quotidiano.it», 1 marzo 2013.

tità nuova nel gruppo, nello spirito dell'ecologia e della non-violenza, ma che si prepara (e questo suggerisce la scena finale) ad “entrare nel sistema”.

#### 6. *In principio è l'immagine.*

Con il 2012 il *Cineforum storico-filosofico* ha preso una direzione diversa. Nel corso degli incontri precedenti, avevo percepito da parte degli studenti partecipanti (che cambiavano ogni volta, ma presentavano sollecitazioni che ho visto progressivamente maturare), la richiesta, non esplicita ma tangibile, di capire “che cosa fosse” il cinema; e questo in linea con il mio convincimento che un'arte non è al servizio del pensiero, ma è essa stessa un modo per “rappresentarlo”. Al di là del didattismo (ad alto livello) di Rossellini), un film ha una vita propria, che il regista gli conferisce, ma che procede poi attraverso lo spettatore, che ne diventa attivamente partecipe.

È stato perciò necessario tornare indietro, regredire al bisogno primario di guardare e interpretare ciò che appare dinanzi a noi, a partire dalle ombre che gli schiavi, nella *Repubblica* di Platone, vedevano proiettate nel fondo della caverna in cui erano legati.

Ebbene, il Seminario del 2012 si è svolto attraverso un lungo *excursus*, dalla Grecia del IV secolo a.C. alla coeva Cina, dove le ombre ponevano i primi dilemmi su ciò che è verità o illusione; e poi, dall'Islam medievale alle prime camere oscure nella Firenze di Brunelleschi, e vie via, nella rappresentazione geometrica di Leonardo, nella Napoli di Della Porta, nella Venezia di Canaletto e nella Turingia di Kircher, il “Leonardo del Seicento” che accese nella buia Germania alla luce della Lanterna Magica. E poi, la nascita della fotografia, che cattura per sempre le immagini e che sollecita immediatamente il desiderio di dar loro vita, forse per avere la meglio sulla morte. La seconda metà del XIX secolo è una pista di atletica, in cui gli atleti gareggiano in una corsa ad ostacoli il cui traguardo è quello di essere i primi a proiettare l'“immagine viva” davanti a tutti. Per vincere saranno adoperati tutti i mezzi, leciti o illeciti; non mancheranno torbide storie di furti di brevetti, di scomparse nel nulla, di morti sospette.

La sera del 28 dicembre 1895, con la proiezione a Parigi dei primi film dei Lumière, questo grande progetto si compie. Ma è solo l'inizio...

Nel *Cineforum* ho cercato di ricostruire questa fase chiamata spesso “Precinema”, servendomi delle immagini dei tanti apparecchi simili a giocattoli dai nomi improbabili, costruiti nella seconda metà dell'Ottocento, e che ancora oggi illustrano molto bene il fenomeno della persistenza delle immagini sulla retina; per poi mostrare, di quegli stessi anni, le prime proiezioni di disegni su pellicole di carta, che prendevano vita. E poi, i brevissimi film dei Lumière e il primo cinema d'attrazione, quello di Georges Méliès, di cui abbiamo potuto proiettare (per la prima volta a Napoli), il *Voyage dans la lune*, del 1900, il primo clamoroso successo del *Cinematografo* (termine con cui si indica la prima fase del cinema), nella versione restaurata e a colori<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Grazie alla copia, all'epoca difficilmente reperibile, fornitami da Marco Vanelli, che diede un contributo importante al dibattito.

Proprio attraverso questo percorso, la rilevanza filosofica dell'immagine ha assunto assoluta centralità. È stato interessante esaminare in parallelo il percorso dell'“immagine in movimento” che avrebbe dato luogo al Cinematografo, e il pensiero filosofico di Henry Bergson. Questi, alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, nello scritto presentato per il suo dottorato, il *Saggio sui dati immediati della coscienza*, si apre a un mondo di percezioni e immagini non immobilizzate nelle dimensioni spaziali, ribaltando l'approccio temporale del pensiero classico, e offrendo, del movimento, la valenza qualitativa<sup>14</sup>. Quando poi, nel volume del 1898, *Matière et mémoire*, ci offre una definizione dell'*immagine*, si ha davvero l'impressione che Bergson alluda a quanto tre anni prima (mi riferisco alla prima proiezione pubblica dei fratelli Lumière, il 28 dicembre 1895) aveva segnato profondamente il senso visivo dell'immaginazione:

[Per immagine] intendiamo una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa, – un'esistenza situata a metà strada tra la “cosa” e la “rappresentazione” [...]; per noi la materia è un insieme di “immagini”<sup>15</sup>.

Eppure, a fronte di questa iniziale e indiscutibile empatia tra la sensibilità di Bergson e le immagini dei fotogrammi in successione, il filosofo francese si irrigidisce sorprendentemente quando, in un capitolo de *L'evoluzione creatrice*, del 1907, sostiene che “l'artificio del cinema” rivela la modalità ingannevole del nostro modo abituale di conoscere:

Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà che scorre in istantanee, e siccome queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in quel divenire. Percezione, intellesione, linguaggio procedono in generale così. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo mai altro che azionare una specie di cinematografo interiore. Si potrebbe dunque riassumere tutto ciò che è stato sin qui osservato dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*<sup>16</sup>.

Il cinema che Bergson aveva conosciuto era, appunto, il “Cinematografo”; ma i suoi strali non potevano voler colpire quello dei Lumière, i quali erano mossi, come si è detto, non tanto da un ideale artistico ma soprattutto da un

<sup>14</sup> «Se la coscienza non percepisce solo delle posizioni, ma qualcos'altro, ciò è dovuto al fatto che essa si ricorda delle posizioni successive e ne fa la sintesi [...], una sintesi per così dire qualitativa, un graduale organizzarsi fra loro delle nostre sensazioni successive, un'unità analoga a quella di una frase melodica. Questa è proprio l'idea che ci facciamo del movimento quando pensiamo solo ad esso, quando, in qualche modo, estraiamo da questo movimento la mobilità» (H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* [1889], tr. it. Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 73).

<sup>15</sup> Id., *Materia e Memoria* [1896], tr. it. Roma-Bari, Laterza, 2006, «Prefazione alla settima edizione» [1911], p. 5.

<sup>16</sup> Id., *L'evoluzione creatrice* [1907], tr. it. Milano, Rizzoli, 2012, pp. 249-250.

interesse scientifico e di divulgazione. Probabilmente si riferiva ai film di Edwin Porter, che aveva per la prima volta messo in scena per il cinema una trama western (nel 1903). Ma soprattutto, sicuramente, Bergson guardava a Méliès, che si era prefisso di «realizzare tutto, anche quel che sembra impossibile»; di «dare apparenza di realtà ai sogni più chimerici, alle più inverosimili invenzioni dell'immaginazione»<sup>17</sup>, valorizzando soprattutto l'artificio e l'effetto, la spettacolarità e la bellezza. Quando Bergson afferma che «invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa», sembra riferirsi al cinema di Méliès come a uno spettacolo di illusionismo: e per questo lo condanna.

### 7. Dal Cinematografo al Cinema.

È proprio a partire da questo primo (e già conflittuale) incontro tra il Cinematografo e la Filosofia, che mi è sembrato opportuno, per il proseguimento dell'iniziativa nata nell'Ispf, di valorizzare l'elemento filmico nella sua intrinseca qualità, e costruire a partire da questo un discorso sui contenuti culturali e sull'impatto con il pensiero filosofico. Per essere più chiari, poter proporre agli studenti dei classici del cinema ed esaminarne la genesi e le caratteristiche tecniche apre, a mio avviso, un discorso su un contesto più ampio in cui è possibile articolare un confronto con la filosofia.

Dopo una pausa dovuta ad altri impegni istituzionali, e a una riproposizione dell'ultima serie di incontri, il *Cineforum storico-filosofico* ha ripreso il suo percorso partendo proprio dal momento storico del passaggio dal *Cinematografo* al *Cinema*; quando cioè un salto di qualità si mostra evidente anche ai più scettici uomini di cultura, ponendo ben presto (già intorno al 1909) il problema se il Cinema potesse essere considerato come una nuova arte.

Gli ultimi incontri si sono svolti in una sede di estremo fascino, nel cuore del centro storico di Napoli. In una piccola strada accanto alla basilica di San Lorenzo Maggiore, si trova infatti una imponente struttura di origini tardo cinquecentesche, che appartenne in origine al convento di suore benedettine di San Gregorio Armeno. Acquistato poi da una famiglia nobile napoletana, divenne, al termine della prima guerra mondiale, un Convitto per giovani orfani. Con il terremoto del 1980, l'edificio fu per lungo tempo inagibile, fino a quando venne recuperato da un collettivo di operatori sociali dello spettacolo che lo hanno attualmente in affidamento (con il nome di "Ex Asilo Filangieri"), per l'organizzazione di eventi e di percorsi culturali e sociali.

E da qui dunque che siamo ripartiti, con l'intento di seguire in parallelo la prima diffusione del cinema, cominciando dall'Italia, ed esaminando il riflesso che il fenomeno ebbe sul mondo della cultura. Se i primi film girati nel nostro paese (dopo quello a soggetto, su *La presa di Roma*, del 1905), puntavano a trasferire nel nuovo linguaggio i classici della letteratura (in particolare abbiamo esaminato *l'Inferno* e *l'Odissea*, entrambi del 1911 e con la regia di Giuseppe de

<sup>17</sup> G. Méliès, *Le "vedute cinematografiche"* [1906], in *"Verso il centenario". Méliès*, a cura di R. Redi, Roma, Di Giacomo, 1987, pp. 87-88.

Liguoro, Francesco Bertolini e Adolfo Padovan per la Milano Film), ben presto l'esigenza fu quella di produrre pellicole fondate su storie originali. E sarà qui che gli intellettuali saranno coinvolti direttamente.

Ricordiamo come già nel 1907 Edmondo De Amicis avesse pubblicato una novella, *Il cinematografo cerebrale*, in cui coglieva le profonde affinità tra cinema e sogno, e come, nello stesso anno, Giovanni Papini sulle colonne de «La Stampa» disquisiva su «La filosofia del Cinematografo». Ricordo anche che, sempre nel 1907 nasceva a Napoli il primo giornale sul cinema: «La Lanterna». Nel corso del Cineforum abbiamo anche esaminato i giudizi sul cinema da parte di intellettuali napoletani come Matilde Serao e Roberto Bracco, e ancora di scrittori all'apice del successo quali Giovanni Verga e Luigi Pirandello; tutti prima o poi convertitisi a quella che appariva loro sempre più una come una nuova arte, ma che per molti rappresentava una miniera d'oro per rimpinguare i modesti proventi che venivano dai loro libri.

La proiezione e l'analisi del “fenomeno” cinematografico *Cabiria*, girato nel 1914 da Giovanni Pastrone per la “Itala Film”, ha suscitato un notevole interesse negli studenti. Si tratta infatti di un'opera che non a caso divenne oggetto di culto e di studio anche oltreoceano, sia per le innovazioni tecniche adoperate, come l'uso del carrello e i primi esperimenti di montaggio alternato (temi che sono stati approfonditi nel Seminario); sia per la presenza ingombrante, nella stesura della sceneggiatura, di Gabriele d'Annunzio – uno dei maggiori “utilizzatori” delle risorse economiche del cinema. Vorrei anche aggiungere che l'interazione con i musicisti gravitanti intorno all'Ex Asilo Filangieri ha consentito di dare ulteriore ricchezza all'operazione, grazie alle sonorizzazioni dal vivo che hanno accompagnato tutti i film di cui si era discusso in fase seminariale.

L'ultimo appuntamento del Cineforum si è svolto nel maggio del 2016 centrandosi sul regista statunitense con cui ufficialmente il Cinematografo lascia il posto al Cinema. La cultura americana recepisce immediatamente i fermenti dell'Europa, e particolarmente dell'Italia, la cui presenza di emigranti negli USA è massiccia, e ben presto fa del Cinema una “industria culturale”. Il giovane regista David W. Griffith studia *Cabiria* fotogramma per fotogramma, e, forte di questa esperienza, con una operazione ideologicamente discutibile ma geniale nel suo esito, realizza due opere fondamentali, rispettivamente *La nascita di una nazione* (1915), e *Intolerance* (1916). Come è noto, la seconda voleva essere una risposta ai tanti spettatori che (a buon motivo) avevano colto ne *La nascita di una nazione* dei risvolti discriminanti la razza – dovuti anche alle origini di Griffith (nato nel 1875 e morto nel 1948), appartenente a una famiglia di possidenti del Sud danneggiata dagli esiti della Guerra di Indipendenza americana. Tutto questo, insieme alla visione dei film (sempre con la sonorizzazione dal vivo), ha consentito peraltro di riprendere quel tema della prevaricazione che ha costituito un filo rosso dei nostri incontri.

Volendo trarre delle provvisorie conclusioni sul percorso fin qui seguito, penserei di sottolineare la plasticità, la mobilità (e questo mi pare sintonico con lo spirito del Cinema) dell'iniziativa, che si è infatti via via modellata anche

nell'interazione con gli studenti partecipanti (ciascuno dei quali, a conclusione di ogni Ciclo Seminariale, ha prodotto una relazione).

Il rapporto tra Cinema e Filosofia si è progressivamente delineato come un incrocio di sguardi rispetto a una serie di oggetti, e non di una mimica dell'uno sull'altra, o viceversa. Il pensiero che si trasforma nell'immagine in movimento è lo stesso che si esprime attraverso concetti. Si tratta di costruire un confronto sul modo più efficace di *dire* quel pensiero. In questo senso il discorso si fa proficuo, e diventa essenziale, a mio avviso, ricostruire il conseguente dibattito attraverso una letteratura che a partire dagli anni '10 del Novecento lo alimenterà costantemente.

In questa prospettiva è radicato il mio intento di proseguire il *Cineforum storico-filosofico*, grazie anche all'incoraggiamento e alla partecipazione del direttore dell'Ispf, Manuela Sanna, dei colleghi e, tra questi, del responsabile della Didattica, Rosario Diana, che a sua volta porta avanti un percorso parallelo sui temi della "disseminazione culturale" attraverso lo strumento del *Reading* filosofico.

Ciò ad attestare ancora una volta che la ricerca non deve prescindere dalla relazione con l'esterno: non può, come diceva Vico in relazione alla metafisica, «star racchiusa nei chiostrii».



**Alessandro Stile**  
ISPSP-CNR, Napoli  
stile@ispsf.cnr.it

– **Tra cinema e filosofia. Esperienze didattiche in un istituto di ricerca del Cnr**

Citation standard:

STILE, Alessandro. Tra cinema e filosofia. esperienze didattiche in un istituto di ricerca del Cnr. Laboratorio dell'ISPSP. 2016, vol. XIII (21). DOI: 10.12862/Lab16STL.

Online: 21.12.2016

#### ABSTRACT

*Between cinema and philosophy. Teaching experiences in a Cnr research Institute.* Since 2008 a historical-philosophical Cineforum takes place in the frame of the Ispf-Cnr didactic activities. During these meetings, the relationship between Cinema and Philosophy made clear their full mutual individuality; in fact, each of them is expressed in a different language: cinema through images, philosophy through concepts. However, since its origins philosophy builds its concepts through images, as Plato reminds us.

#### KEYWORDS

Cinema; Philosophy; R. Rossellini; H. Bergson; G. Méliès

#### SOMMARIO

Dal 2008 nell'Ispf-Cnr si svolge un Cineforum storico-filosofico. Nel corso di questi incontri, il rapporto tra Cinema e Filosofia si è precisato come piena individualità reciproca; infatti ciascuno di essi si esprime con un linguaggio diverso: il cinema attraverso immagini, la filosofia attraverso concetti. Tuttavia, la filosofia fin dalle sue origini costruisce i suoi concetti attraverso le immagini, come ci ricorda Platone.

#### PAROLE CHIAVE

Cinema; Filosofia; R. Rossellini; H. Bergson; G. Méliès

