

Al cinema, filosofi

Roberto Escobar

This paper proposes a philosophical reflection on the role and the meaning of cinematographic critique. To read a text means to offer to the reader a « piece of world » created by the author : this is also true when it comes to « reading » a movie. The reviewer has a double job : he refers the images belonging to the director of the movie by challenging and comparing them to similar images he keeps inside himself. Moreover, not only he doesn't use up the entirety of its meaning, but he tries to highlight some of them, sometimes even the dreams the movie evokes

“Se l'opera d'arte è «un pezzo di mondo visto attraverso un temperamento», la filosofia è la totalità del mondo vista attraverso un temperamento [...]”

George Simmel¹

“La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni.”

Pier Paolo Pasolini²

Un'avventura

Quella del lettore è un'avventura, come di chi inizi un viaggio senza conoscerne la meta. E certo non viaggia davvero chi già sappia, o presuma di sapere, dove la strada lo condurrà. Al contrario, ogni buon viaggiatore sceglie di correre dei rischi, quanto al suo cammino. Leggere, appunto, significa lasciare che il proprio pensiero, il proprio desiderio e la propria immaginazione si specchino nel pensiero, nel desiderio, nell'immaginazione di un altro, ormai fissati in un testo. Significa, ancora, perdersi in essi almeno per un po', e con la speranza fondata di ritrovarsi. Come ogni altro lettore, e forse ancor più di ogni altro lettore, anche il recensore intraprende questo viaggio imprudente, quest'avventura.

¹ Georg SIMMEL, *I problemi fondamentali della filosofia*, Laterza, Roma e Bari, 1996, p. 132.

² Così si legge nei titoli di testa di *Il ore delle Mille e una notte* (Italia, 1971).

L'avventura poi è doppia, se il lettore/recensore è anche filosofo, e dunque già di per sé un avventuriero. Così lo definisce Georg Simmel: un avventuriero dello spirito³. Che cosa fa d'una filosofia un'avventura? Il filosofo, si legge in uno dei *Saggi di cultura filosofica*⁴, «compie il tentativo senza speranza, ma non per questo senza senso, di tradurre in conoscenza concettuale un atteggiamento della vita dell'anima, la sua disposizione verso di sé, verso il mondo e verso Dio. Egli considera questi problemi insolubili come se fossero risolvibili». Così, dunque, combina il senso di stare “dentro” il mondo, in esso sicuro, con quello d'averne oltrepassati i limiti, d'essersene posto consapevolmente “fuori”, esposto «all'imponderabile della vita» *come se* lo potesse «calcolare con sicurezza».

È una contraddizione esistenziale profonda e ricca, questa dell'avventuriero dello spirito, che ben si può ricondurre a una prospettiva tragica in senso nietzscheano. D'altra parte, così a noi sembra stia non solo il filosofo, ma anche il lettore: dentro e fuori, sicuro e insicuro allo stesso momento.

La lettura infatti è un aprirsi, e proprio un mettersi in rischio abbandonandosi al testo, condizione necessaria per il suo *ascolto*. E però essa è allo stesso tempo un confronto, fors'anche un conflitto con il testo, come tale sostenuto dal lettore “sulle proprie posizioni”, *altro* rispetto al testo. E la meta – non conosciuta, ma solo immaginata – di un tale abbandonarsi restando se stessi, a noi pare legata allo stesso tentativo paradossale, in quanto senza speranza ma non senza senso, d'ogni filosofare. Come questo paradosso diventi produttivo – dove incontra un paradosso, lì il pensiero trova se stesso –, è questione che cercheremo di illuminare osservando da vicino la scrittura critica relativa a un film. Di tutte, è forse questa la più trasparente, quanto alla “filosoficità” del recensore.

Immagini del mondo

Il “più fondamentale” dei problemi della filosofia, sostiene Simmel, è la filosofia stessa. Essa infatti deve sempre mettersi in questione, poiché si trova nella necessità di «determinare, all'interno del proprio procedimento di pensiero, [...] i presupposti di tale procedimento»⁵. Al fondo di questa osservazione opera la convinzione, molto nietzscheana, che al filosofo siano preclusi tanto un fondamento oggettivo quanto una meta ultima, e che ogni filosofia non sia che prospettivismo, interpretazione e costruzione del mondo a partire da *un* punto di vista. Il singolo filosofo, osserva Simmel, «determina non solo ciò ch'egli vuol rispondere, ma anche ciò ch'egli vuol domandare».

Se non è sterile esercizio professorale, più che in un sistema chiuso di *risposte* una filosofia consiste in un sistema aperto di *domande*: quelle cui essa ritiene sia filosofico rispondere. A questo scopo, il filosofo compie lo sforzo di liberare il proprio pensiero

³ Cfr. *ivi*, p. 135.

⁴ Georg SIMMEL, *La moda e altri saggi di cultura* (loso ca, Guanda, Parma, 1985), p. 20.

⁵ SIMMEL, *I problemi fondamentali della filosofia*, p. 5.

da qualsiasi presupposto. O meglio, poiché per il pensiero, anche non filosofico, «v'è sempre qualcosa di già presupposto» che lo «tormenta come un'invincibile oscurità», lo sforzo di liberazione vale solo come «fine direttivo», necessario e irraggiungibile.

C'è qui, nel riconoscimento d'uno scarto che sempre sfugge alla conoscenza, forse il più vivo dei contributi di Simmel alla ricerca filosofica. Tragicamente, egli accetta la consapevolezza che il filosofare consista nel tentativo di tutto “comprendere”, di ridurre il molteplice a unità, producendo un'immagine del mondo. E però allo stesso tempo sa che questo sforzo è minato già alle radici. Nessun sistema può mai esaurire il dato dell'esperienza, «il fatto assolutamente nudo» e la «triste e oscura fatticità del mondo». Tuttavia, essere filosofi significa fare *come se* così non fosse, *come se* l'irrisolvibile si potesse risolvere.

Anzi, il filosofo è filosofo *poiché* non può fare che così, in qualche modo costretto da se stesso, dal proprio temperamento. Se la verità dello scienziato, naturale o sociale, si riferisce all'oggetto della sua osservazione, quella del filosofo sta in lui come soggetto che osserva. In tal senso, egli è simile all'artista. Come l'opera d'arte è «un pezzo di mondo visto attraverso un temperamento», così ogni singola e diversa filosofia «è la totalità del mondo vista attraverso un temperamento». Ne segue che di un sistema filosofico mai si può dire che sia confutato, superato. Infatti, ogni filosofia può sempre di nuovo esser considerata “vera” da chi, sulla base del proprio temperamento, si riconosca nel suo sistema di domande. Se la filosofia ha una storia, questa consiste solo nel fatto che, di filosofo in filosofo, s'arricchisce indefinitamente «l'ambito atemporale dei possibili atteggiamenti filosofici dell'anima».

Questo “ricco” e aperto relativismo filosofico si riflette in un analogo relativismo etico. E d'entrambi si deve dire che non negano valore ai valori, ma che restituiscono valore a ogni valore. Anzi, si deve precisare che questi relativismi *si* e *ci* liberano tanto dalla dipendenza da un fondamento assoluto, quanto dallo smarrimento e dal nichilismo che seguono alla scoperta della sua “infondatezza”. Il fatto stesso che noi sappiamo e riconosciamo la «tragica contraddizione d'ogni conoscenza», suggerisce infatti Simmel, è «per lo spirito la garanzia di non esserne mai travolto». In questo sta l'elemento più avventuroso del filosofare: in quest'affrontare la triste e oscura fatticità del mondo, con il solo aiuto d'una consapevolezza che ci renda possibile il coraggio di pensare e vivere come se ne fossimo all'altezza.

E ci viene da aggiungere che tutto questo, dall'interpretazione all'immagine del mondo (o del testo), dal prospettivismo al relativismo, dal come se alla “inesauribilità” della interpretazione, vale anche per il viaggio intrapreso quando si inizi a leggere un testo e, più ancora, quando si inizi a scrivere una recensione.

La lettura – così dunque ci sembra – è un testo (e talvolta un'opera d'arte) visto e “immaginato” attraverso la prospettiva soggettiva, e anzi proprio singolare del lettore. E se un testo (o l'opera d'arte) è un pezzo di mondo, tuttavia per il lettore esso diventa *provvisoriamente* il mondo: tutto il mondo che si dà ai suoi occhi, finché lo legge e così come lo legge. Lo stesso vale poi per il recensore, quando ne scrive. Anzi, si deve aggiungere che per il recensore valgono entrambe le “totalità”, la sua e quella del lettore. Un recensore, infatti, è in primo luogo e in sommo grado un lettore. Deve attraversarlo e conoscerlo, il mondo/testo di cui poi tenterà per iscritto un'interpretazione singolare e una costruzione prospettica. Lo deve fare

abbandonandosi a esso, e insieme restando se stesso, “sulle proprie posizioni”. Lo deve fare in maniera più spiccata di chi sia solo lettore, e anche più dolorosa. Più dolorosa significa che in lui l’alterità rispetto al testo deve essere più netta, più sofferta. Più spiccata significa che, a causa dell’alterità e nonostante l’alterità, il suo abbandono al testo deve essere ritrovato, e in un certo senso riprogettato.

Cartografi e vecchi ragni

Un film è un testo che esiste come tale solo davanti ad almeno uno spettatore. Anche un libro o un dipinto rimandano a questa presenza necessaria. Sono il lettore e l’osservatore che gli danno vita, e insieme emozioni. D’altra parte, anche senza alcun lettore e alcun osservatore, il libro e il dipinto hanno una loro realtà materiale in quanto testi. Forse, restano dimenticati per anni su uno scaffale o appesi a una parete, persi fra tanti altri. Ma il loro “corpo” c’è ancora. Per il film, invece, non c’è alcuna realtà, nemmeno solo materiale, senza almeno uno spettatore. Il suo corpo, cioè il fluire delle sue immagini in movimento, è portato “alla luce” solo dagli occhi, e dalla loro magnifica propensione a farsi illudere e ingannare dal succedersi ininterrotto di ventiquattro quadratini illuminati al secondo, e di un *niente* buio che separandoli li unisce.⁶ E ogni interruzione temporale di questo “portare alla luce” ne uccide il corpo.

Anche per questo, in poche attività critiche il lettore e il recensore sono strettamente legati come in quella cinematografica. Un critico cinematografico, dunque, è di necessità un forte spettatore, anche se non può essere *solo* uno spettatore fra tanti. Sarà forse un superspettatore? Talvolta lo si sospetta, di fronte a recensioni, per così dire, da astuti ragni del cinema. Questo critico/superspettatore si contenta e forse addirittura si gloria d’essere un acchiappafilm. Nella sua vita ne ha visti migliaia, e ci si è affaticato sopra. Li ha catalogati, incasellati, archiviati nella memoria. Con gli anni, ha imparato a metterli in relazione, a confrontarli, a soppesarli, a paragonarli. Ora non ha dubbi: niente può sfuggire alla sua tela complessa e fitta di vecchio ragno critico. Per lui non vale alcuna inesauribilità interpretativa. Al contrario, quello del film gli sembra un mondo di cui siano certi strade e confini, vette e (soprattutto) pianure. Forse, ancor più che un ragno, questo critico è un cartografo convinto della sovrapponibilità delle sue mappe al mondo, e senza residui.

Non sono neppure veri spettatori, questi superspettatori. Gli spettatori sono *vivi corpi desideranti*, avventurieri dell’immaginario: si divertono o si annoiano, piangono o ridono. Insomma, si abbandonano al piacere degli occhi, pronti a lasciarsi sedurre dall’imprevisto. Invece, i critici cartografi sono *morte macchine misuranti*, che tutto già sanno, e che insieme temono quello che potrebbero scoprire di non sapere. Hanno opere e autori troppo ben catalogati in testa, per divertirsi o per annoiarsi, per ridere

⁶ Cfr. Ventiquattro quadratini illuminati al secondo, e tra di essi il buio, in Stefano MORIGI ed Elio SINDONI, a cura di, Perché esiste qualcosa invece di nulla? Vuoto, Nulla, Zero, ITACAlibri, Castel Bolognese, 2004, pp. 221-235.

o per piangere. Irrigiditi in sala almeno quanto il loro pregiudizio, prendono con cura le misure del film. Quando sta nelle loro coordinate, lo promuovono. Sennò, lo bocciano. In ogni caso, troppo occupati a tener sotto controllo il loro strumentario tecnico – la loro mappa o loro tela acchiappafilm –, non hanno più occhi per il cinema. Insomma, oltre che un cartografo presuntuoso e un ragno beato della sua tela, questo critico ricorda una grigia talpa laboriosa (o un filosofo impegnato a *ridurre il mondo* al suo sistema). Qualunque opinione si abbia delle talpe, e del loro scavare più o meno fondo, non si può negare che, in genere, la miopia sia incresciosa per uno spettatore.

Per portarlo davvero alla luce, il piacere del cinema, gli occhi sono strumenti indispensabili. E non si tratta di un'ovvietà. Troppo spesso il critico talpa vede con gli orecchi. I quali, certo, sono anch'essi utili, e tuttavia non li si dovrebbe usare per "ascoltare" le immagini. Il cinema non è una letteratura oralvisiva. Il cinema è un insieme di immagini ora *solo* visive ora *anche* sonore, ma sempre per-gli-occhi.

Il mestiere di Sisifo

Il critico dunque deve imparare a essere un buono, un ottimo spettatore, senza diventare un superspettatore. Meglio: deve imparare a *restarlo*, spettatore fra spettatori – a restare un vivo corpo desiderante e un avventuriero –, nonostante che l'abitudine e l'usura del mestiere mettano a rischio il piacere dei suoi occhi e minaccino di impigrirli.

Il suo, infatti, non è solo piacere, è anche mestiere. Egli dunque ha o dovrebbe avere una tecnica, e insieme ha o dovrebbe avere specifici strumenti di lavoro. Per quanto talvolta lo si pensi (e lo si pratichi), questi strumenti non sono le sue scelte estetiche, ideologiche, culturali.

Un calzolaio mai cucirà un paio di scarpe con lo "strumento" della sua visione del mondo. Umilmente e saggiamente, da buon artigiano lavora di trincetto, martello, bollettaia, lesina, colla, aghi e spago. Quanto alla sua visione del mondo, quella se ne sta sullo fondo, certo "indirizzando" e "decidendo", ma solo di fatto, in silenzio.

I critici, al contrario, amano spesso giudicare e scrivere *direttamente* con la loro visione pregiudiziale del mondo/cinema (quando non con la loro pratica di mondo). Come accade agli intellettuali, ne hanno quasi sempre una netta e risoluta, da predicatori, di visione pregiudiziale del mondo/cinema. Naturalmente, è bene averne una, e riesce anche difficile non averla. Tuttavia, al pari d'un calzolaio che abbia rispetto del proprio mestiere, la si dovrebbe tenere sullo sfondo. Non le si dovrebbe permettere di parlare e scrivere al posto nostro. Soprattutto, non le si dovrebbe permettere di leggere un film al posto nostro.

D'altra parte, il calzolaio è (o era) un artigiano fortunato: nella sua corporazione da gran tempo si sa cosa sia e come si usino trincetto, martello, bollettaia, lesina, colla, aghi e spago. Lui stesso lo ha imparato da un altro calzolaio, a bottega. Non altrettanto capita al critico, più d'una volta reclutato fra letterati mancati, fra giornalisti mancati, fra opinionisti mancati. Nella sua, di corporazione, ci sono poche

botteghe. E quelle poche non si curano di cose umili e basse come gli strumenti di lavoro. Insomma, l'aspirante critico volenteroso dovrà imparare il mestiere tutto da sé. Alla bottega sostituirà allora un *metodo di lettura* del film.

Ma come si legge un film? Ecco una domanda che torna spesso, formulata da spettatori pieni di speranza. La domanda però non ha una risposta, nel senso che ne ha molte. E tra le molte non occorre scegliere la più "giusta", anche perché è probabile che nessuna lo sia. Quasi ognuna può funzionare, questo sì. L'importante è che, applicando un metodo, ci si abitui a sezionare il film, a smontarlo *mentre lo si vede*, a ridurlo a un insieme di immagini (chiamiamola scomposizione, analisi in senso forte, questa prima parte del mestiere del critico). E *intanto* quelle immagini saranno rimontate mentalmente in inquadrature, scene, sequenze (ricomposizione, sintesi). Man mano che il film procede, si tenteranno e si cambieranno di continuo ipotesi di interpretazione globale, senza mai presumere d'aver afferrato e sviluppato l'ipotesi definitiva. Se si preferisce: senza mai presumere di poter ridurre all'una o all'altra la complessità del testo, sicuri e insicuri allo stesso momento, come i filosofi secondo Simmel.

Insomma, l'apprendista critico deve tentar di rifare in piccolo quello che, ben più in grande, fa l'autore di un film. Questo sceglie e "decide" fra le in(de)finite immagini possibili le poche che gli consentono d'esprimersi, e di costruire un senso. Lo stesso fa quello: cerca nel fluire delle immagini del film quelle che "gli parlano", e le isola, le separa da quello stesso fluire. Intanto, come un piccolo Sisifo coraggioso e testardo, prova a rimontarle, a riunirle in un fluire che sia suo, oltre che dell'autore. Quando gli sembra d'aver compiuto il suo lavoro di sintesi, d'improvviso un'altra immagine confuta la sua illusione, facendolo precipitare a valle. E da là, una volta di più, l'aspirante critico ricomincia il suo viaggio, e la sua fatica.

All'inizio, e per qualche anno, il suo lavoro è ingrato. Svanisce in buona parte il piacere degli occhi, e con esso minaccia di svanire il motivo che spinge al cinema. Poi, pian piano, l'analisi e la sintesi, la scomposizione e la ricomposizione smettono d'essere un lavoro. Meglio, non sono più un lavoro consapevole. Non è più l'io del critico a faticare, ma un "altro" in lui. Io si diverte, ora. Il suo abbandono al piacere del testo è stato ricostruito, riprogettato. L'Altro invece sgobba – suddivide, sceglie, rimonta –, ma in silenzio.

Come si intuisce, il mestiere del critico s'addice a schizoidi che abbiano raggiunto un equilibrio, a schizoidi pacificati e leggeri, a schizoidi felici.

Una poltrona per due

Al cinema, dunque, il critico fa bene ad andare con il suo doppio laborioso. Io si siede nelle prime file e in centro, quasi sdraiato. Oppure, sta lontano dallo schermo, come un clandestino pronto a "rubare" un senso che tenta di sfuggirgli. In ogni caso, ovunque ami sedersi, non deve difendersi dalle immagini, e anzi deve essere aperto e disponibile, pronto a *stupirsi*, proprio come conviene a ogni buon filosofo. Al cinema la posizione del corpo rispecchia quella dell'anima. Chi si rannicchia, la isola dal film e la immiserisce, per paura del viaggio che la sua "lettura" lo induce a intraprendere.

Chi sta rigido e impalato, dichiara che tutto è già deciso, che tutto è un (pre)giudizio di pietra. Come non sospettare che la recensione somiglierà a una sentenza? Ma il recensore non è un giudice. Da un lato, non ha codici da applicare. Dall'altro, e soprattutto, non è "terzo" rispetto al film, ma proprio suo antagonista e amante.

Torniamo all'Io critico che s'abbandona, che non teme d'incontrare il desiderio "proiettato" sullo schermo in forma di luci e d'ombre. Cosa fa l'Altro, intanto? Seduto nella sua stessa poltrona, fa il lavoro pesante: lo faccia come vuole, ma non dia fastidio. Date le sue origini, infatti, l'Altro ha una cronica propensione alla misurazione coscienziosa e pallida. Poi, ha un malsano, ridicolo timore di quel che penseranno e scriveranno i colleghi o, peggio, di quello che i colleghi hanno già pensato e scritto. Infine è presuntuoso: ne ha viste tante, niente può sorprenderlo. A lasciarlo libero di parlare, diventa petulante e insistente come i vecchi buttadentro che stavano davanti ai cinema negli anni 20 del secolo scorso. Perché mai Io se lo porta dietro? Perché, da solo, non sarebbe che uno dei tanti spettatori. Senza l'Altro, il suo doppio profondo e grigio, Io farebbe solo *critica esclamativa*: brutto! bello! capolavoro!

Io, però, non è un fanciullo abbandonato al sogno dello schermo. Il fatto d'aver con sé un doppio che lo assiste, d'aver un interlocutore interno, lo rende guardingo: non così tanto da guastarsi il divertimento, non così poco da accettare tutto. Dunque – mentre si diverte o si annoia, mentre ride o piange –, cattura sensazioni. Non scompone e non ricompono: questo è il lavoro pesante, che non ha più la necessità di fare, e che deve rifiutarsi di fare. Solo, ferma nella memoria alcuni frammenti del film: un'immagine, un'emozione, un modo di mettere e tenere la macchina da presa. Gli saranno utili, quei frammenti, per quanto al momento in cui li fissa ancora non sappia in quale modo lo saranno.

Terminato il film, la separazione schizoide tra Io e l'Altro deve essere ricucita. Il lavoro di questo deve tornare utile a quello. Come si fa? La prima regola è: aspettare, darsi tempo. La seconda: dopo un po', partire dal bandolo della matassa. Trovarlo non è difficile. Io lo ha già negli occhi. È quella tale immagine o quella tale emozione o quel tale sguardo della macchina da presa. è questo che ora deve interrogare dentro di sé, ma ancora una volta dandosi tempo e restando "in ascolto". Dopo un'ora o dopo un giorno – e proprio attorno all'immagine, all'emozione, allo sguardo –, l'Altro avrà compiuto la sua ultima ricomposizione, la sua ipotesi di regia. Io se ne accorgerà perché, d'improvviso, gli sembrerà che ogni cosa sia illuminata, come se il film gli fosse di nuovo proiettato, questa volta nella memoria. Ora il critico potrà cominciare a scrivere.

Descrivere

È qui, nella scrittura, che culmina la "lettura". è qui che il mestiere del critico si deve fare imprudente, rischiando di somigliare a quello del filosofo simmeliano. Che cosa scriverà? Riassumerà la trama, come un cronista pedante? Oppure costringerà le immagini e le emozioni dentro la sua ragnatela da astuto acchiappafilm? Ma allora come dar torto agli autori – regista, sceneggiatore, attori, direttore della fotografia –, quando lo trattano come un parassita, come uno che non crea, che non rischia niente

di proprio? Ricordate i critici cartografi? Il loro pallore somiglia a quello di vampiri succhiasangue (ma del genere che si preoccupa d'essere in regola con l'Inps).

Un film, un *buon* film è desiderio che s'è fatto immagini, e che ora è lì, nel buio della sala, pronto a tornare vivo. Uno spettatore lo sa bene. Per lui, vivo corpo desiderante, stare in una platea significa immergersi nel desiderio d'un altro, nel mondo contiguo al mondo reale che quel desiderio ha inventato e azzardato. Dentro quel mondo contiguo, lo spettatore continua ad avere e a essere il proprio desiderio, anche se forse è tentato di scambiarlo per quello dell'autore. Ne viene una lotta d'amore, un gioioso conflitto: alla fine, un altro, un ulteriore mondo contiguo. è questa la radice del piacere del cinema.

Per non ridursi a cartografo coscienzioso né a pallido vampiro, il critico deve fare lo stesso. Anzi, gli tocca di far di più. Con la scrittura deve rischiare, come hanno fatto gli autori con il film. Deve esporsi anche lui, tentando d'essere creativo. Come? Esplorando e proponendo e scrivendo un *nuovo* mondo contiguo: provocato, suscitato, quasi preteso dal conflitto del suo desiderio con quello che nel film s'è fatto immagini. La scrittura, anche quella critica, non è un semplice doppio della parola pensata e detta. L'io-che-scrive non è lo stesso io-che-parla. Parlare è facile, scrivere è difficile: ha una sua tecnica, un suo modo di atteggiare il nostro corpo, e ci costa fatica. Scrivendo, non registriamo idee che si son fatte parole, non le rappresentiamo solo, ma scopriamo cose che le parole neppure sospettano. «La parola si eseguisce da sé», avverte Luigi Meneghello.⁷ Invece, la scrittura «è sudata e problematica». Le dita devono imparare a organizzarsi in «un fremito ordinato» (sui tasti di un computer, allo stesso modo che su un foglio). Il corpo-che-scrive, appunto, ha un diverso linguaggio rispetto al corpo-che-parla. È ripiegato su sé, costretto dentro una tecnica innaturale, come se cercasse in questa autocostrizione una forza del tutto particolare. La scrittura è una somma infinita di prescrizioni e divieti. Costa fatica affrontarlo, questo mondo di regole. Ci vuole coraggio.

«Il parlato si associa con la naturalezza, l'immediatezza, la spontaneità», aggiunge Meneghello.⁸ «Invece lo scritto ha a che fare [...] con la scelta, la ricerca, la fatica. [...] quando poi si arriva a ciò che si cerca [...] e l'oggetto quasi si vede) le cose cambiano, la mente che scrive trova le parole con la semplicità e la facilità con cui si parla [...] Ma per arrivare a quei momenti di grazia, spesso ce ne vuole di pentimenti, e sgorbiature!».

Come il lettore, anche lo scrittore è un viaggiatore avventuroso che non sa dove il cammino lo condurrà. Guarda e ascolta. È curioso e disponibile, nonostante la fatica. O forse a causa della fatica. C'è chi crede che si viaggi con le gambe, e chi crede che si scriva con la testa. Ma per un buon viaggiatore sono gli occhi e gli orecchi le cose importanti. A un certo punto, scrivendo, si vede e si sente qualcosa che, parlando, non si vedeva e non si sentiva, che non si sapeva di sapere. Ora, la fatica scompare. Ora, scrivere è facile. Basta raccontare quel che si vede, ripetere quel che si sente. Insomma, ora non si scrive solo, si *descrive*.

⁷ Luigi MENEGHELLO, *Jura*, Garzanti, Milano, 1987, pp. 23-24.

⁸ *Ivi*, pp. 68-9.

E chi ha visto e sentito, chi describe e racconta, non siamo noi-che-scriviamo, ma ancora una volta un nostro doppio, una forza sotterranea ben più potente del nostro pallido servocritico. Sono evocati dal corpo-che-scrive ripiegato su sé, quel doppio e la sua forza. Per dar loro spazio e tempo, immagine e parola, occorre cercare di scrivere con gli occhi e con gli orecchi, più che con la testa. Occorre pensare che anche chi legge ha buone orecchi e buoni occhi, e che si deve scrivere per gli uni e gli altri. Le parole scritte devono poter essere viste anche dal lettore, devono poter essere sentite anche da lui. Quel che non può essere né visto né sentito, va cambiato, eliminato.

Un sogno, molti sogni

Scrivendo, facendo fatica, il recensore azzarda il suo cammino, e prova a dar vita a quella nuova regìa che, lavorando ognuno come sa e può, Io e l'Altro "proiettano" nel film. In tal modo *si mette alla prova*. Una recensione questo dovrebbe essere: il frutto d'un desiderio che ha avuto un altro desiderio come modello e come oggetto, l'esito di una lotta d'amore che ha fatto nascere mondi contigui al mondo, immagini del mondo che non erano nell'opera, o che non c'erano *così*. Questo fa ogni *forte* lettore, e questo dovrebbe fare ogni recensore che avesse il gusto filosofico dell'avventura e dell'imprudenza.

Di imprudenze, d'altra parte, qui ce ne sono due, non solo una. La prima, la più feconda: abbandonandosi al desiderio e al corpo-che-scrive, il critico inizia un viaggio di cui non conosce la meta. Quando inizia a scrivere, il *buon* critico non sa che cosa gli capiterà di vedere, né dove condurrà i suoi lettori e i loro desideri. Come un *buon* viaggiatore – sgombro da ogni presupposto, per quanto in lui come in tutti ci sia sempre qualche presupposto –, è felice di perdersi. Solo dopo che s'è perso, può ritrovarsi. La seconda, forse la più rischiosa: creando – anche se crea solo quella piccola cosa che è una recensione –, il critico smette di nascondersi dietro l'opera di un altro, e dà la misura di sé. Al mondo contiguo che egli stesso crea, ora possono accostarsi altre avventure e altri mondi contigui, numerosi quanto i lettori del suo nuovo testo. Il suo desiderio può diventar modello e addirittura oggetto di altri desideri, e di altre lotte d'amore. Alla fine, anche il critico può essere davvero letto e davvero criticato.

Che cos'è il suo testo, se non un'oggettivazione del personale e una personalizzazione dell'oggettivo, come Simmel dice dell'opera del filosofo? Come per la filosofia, il "più fondamentale" dei problemi della critica – forse non solo cinematografica –, è la critica stessa. E ancora come per la filosofia, al fondo di ogni interpretazione deve (dovrebbe) operare la convinzione che al critico siano preclusi tanto un fondamento oggettivo quanto una meta ultima, e che ogni lettura non sia che prospettivismo, interpretazione e costruzione del mondo/film a partire da *un* punto di vista, che non si pretende assoluto e insieme non rinuncia a se stesso.

Il singolo critico, per usare ancora le parole di Simmel, determina non solo ciò che vuol "rispondere", ma anche ciò che vuol domandare al film. Quello che stava fuori di lui, il testo cinematografico, ora lo ha attraversato, e ne ha assunto l'impronta. Quello che stava dentro di lui, il suo punto di vista, è entrato nel film, e a ha finito per

somigliargli. Non c'è niente di vero, né di giusto, né di scientifico, in tutto questo, per quanto se ne possano dispiacere cartografi presuntuosi, talpe miopi e vecchi ragni. Se la critica è conoscenza, lo è non come “scienza” ma come genere letterario (e forse un genere letterario è anche la ricerca filosofica).

Il cammino del recensore – la sua fatica, la sua imprudenza, la sua avventura – non porta che a *un* mondo contiguo, a uno fra gli infiniti possibili, ognuno tanto arbitrario quanto lo può essere un punto di vista che rifiuta d'essere fermo e assoluto. Ogni altro cammino resta aperto, percorribile, desiderabile. E però nessuno di essi mai confuta o nega quello che lo precede. Al contrario, l'incrociarsi dei cammini aggiunge mondi a mondi. Per il critico come per il filosofo, dunque, questo relativismo felice non toglie valore ai valori, ma restituisce valore a ogni valore. Alla fine, come sanno i suoi lettori, un recensore si fa leggere non in quanto esaurisca la totalità del testo, ma in quanto riesca a dargli immagine, talvolta anche sogno. E non in un solo sogno sta la verità, ma in molti.