

Terrone, E. (2018)

“Addio al linguaggio. Il superamento del postmoderno mediante la percezione e le immagini”,  
*La Valle dell’Eden*, 3, “Postmoderno e teoria dell’immagine”, eds. B. Grespi and L. Malavasi, pp. 31-40.

## **Addio al linguaggio.**

### **Il superamento del postmoderno mediante la percezione e le immagini**

1. Il modo più immediato di caratterizzare il postmoderno, come il nome stesso suggerisce, è per contrasto con l'epoca moderna. Si tende allora a considerarlo come un superamento dei miti della modernità: la razionalità, il progresso, l'emancipazione. C'è però un altro aspetto cruciale della modernità altrettanto importante in vista di una caratterizzazione del postmoderno in termini oppositivi. Si tratta del primato della percezione.

La concezione moderna del soggetto è innanzitutto la concezione di un soggetto percettivo. L'illuminismo, tradizionalmente considerato lo zenit della modernità, eredita dall'empirismo seicentesco l'idea che la questione della percezione sia cruciale per la conoscenza. Al culmine del secolo dei lumi, il criticismo kantiano edifica un'imponente teoria del soggetto basata proprio sulla percezione. Secondo Kant, è il percepire, inteso come unificazione della molteplicità delle sensazioni, che permette al soggetto di costituirsi come tale, prendendo coscienza della propria natura temporale e delle proprie relazioni con una varietà di cose che si trovano nello spazio e nel tempo. L'esistenza del soggetto è dunque basata su una serie di stati percettivi ordinati temporalmente, che dischiudono una serie di prospettive soggettive su un mondo spaziale oggettivo, munito a sua volta di un ordine temporale.

Con più cent'anni di anticipo sull'invenzione dei Lumi, Kant precorre implicitamente una distinzione che si rivelerà cruciale negli studi sul cinema: quella fra "tempo della storia" e "tempo del discorso" (cfr. Chatman 1978). Nella teoria kantiana del soggetto, il "tempo della storia" corrisponde all'ordinamento temporale del mondo spaziale oggettivo, mentre il "tempo del discorso" corrisponde alla serie temporale delle prospettive soggettive su questo stesso mondo. Per Kant, l'esperienza sorge proprio nella differenziazione fra l'ordine temporale del mondo, il suo "tempo della storia", e l'ordine temporale con cui ce lo rappresentiamo, il nostro "tempo del discorso". Ad esempio, io vedo un cavallo che corre, *poi* alzo gli occhi al cielo e vedo un falco che vola, cosicché la successione temporale cavallo-falco costituisce la mia esperienza soggettiva proprio nel suo distinguersi dall'ordinamento del mondo oggettivo, in cui il falco vola *mentre* il cavallo corre, non *dopo che* il cavallo corre. L'esperienza sorge da questo contrasto fra un ordine soggettivo (il "tempo del discorso" in cui il falco segue il cavallo) e un ordine oggettivo (il "tempo della storia" in cui il falco coesiste con il cavallo). Analogamente, in un ipotetico film che mostra la scena in questione, un certo movimento di macchina o un certo stacco di montaggio marcherebbero la differenza fra il tempo del discorso, in cui il falco vola *dopo che* il cavallo corre, e il tempo della storia, in cui il falco vola *mentre* il cavallo corre. L'esperienza dello spettatore sorge

da questo contrasto. In quest'ottica, un film è concepibile come una serie di prospettive soggettive su un mondo oggettivo, proprio come per Kant lo è l'esistenza del soggetto.

Qui si può già intuire quanto la concezione moderna del soggetto, imperniata sulla percezione, risulti cruciale per la comprensione del cinema. Fra soggetto kantiano e spettatore cinematografico c'è però una differenza altrettanto importante dell'analogia fin qui evidenziata. Data la concezione kantiana del soggetto, la legge ontologica fondamentale che ne governa l'esistenza è la dipendenza delle sue prospettive soggettive dalle posizioni che il suo corpo occupa nell'ordine spazio-temporale oggettivo del mondo che le prospettive gli rivelano. In breve, quel che il soggetto percepisce nel suo "tempo del discorso" dipende da dove sta il suo corpo nel "tempo della storia". Invece, al cinema, questa corrispondenza viene meno. Ciò che lo spettatore percepisce nel suo "tempo del discorso" risulta indipendente dalla collocazione del suo corpo nel "tempo della storia" – a ben vedere, lo spettatore non ha *nessun corpo* nel tempo della storia. Dunque l'esperienza cinematografica è essenzialmente differente dalla percezione ordinaria. Se si ritiene che la percezione ordinaria sia l'unico tipo di percezione possibile, allora l'esperienza cinematografica non può essere una forma di percezione. Deve trattarsi d'altro. Potrebbe trattarsi – come peraltro suggerisce la locuzione chatmaniana "tempo del *discorso*", che rimanda alla teoria della letteratura di Genette (1972) e alla teoria dell'enunciazione di Benveniste (1971) – di un'esperienza dello stesso genere della lettura di un libro, un'esperienza di comprensione linguistica. Ci si approssima così alla concezione del cinema come linguaggio, che trova terreno fertile nella filosofia del Novecento, in cui la dimensione percettiva è sopravanzata da quella linguistica.

2. Il linguaggio è a tutti gli effetti il grande tema filosofico del Novecento. La filosofia analitica si delinea progressivamente come filosofia del linguaggio, intesa sia come linguaggio logico (nel solco del Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*) sia come linguaggio ordinario (nel solco del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*). Emblematica in tal senso la locuzione "svolta linguistica" (*linguistic turn*) che dà il titolo a una raccolta di saggi curata da Rorty nel 1967. Allo stesso Rorty si deve il riconoscimento del linguaggio come anello di congiunzione fra la filosofia analitica e quella continentale, di cui egli identifica i vertici novecenteschi rispettivamente in Wittgenstein e in Heidegger.<sup>1</sup>

Nell'ermeneutica che Gadamer sviluppa nel secondo Novecento a partire dal magistero di Heidegger, il primato del linguaggio si traduce in un primato dell'interpretazione, intesa come attività essenzialmente linguistica. Al detto di Nietzsche "Proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni", Gadamer aggiunge la clausola per cui non vi può essere interpretazione senza

linguaggio, ricavando la celebre tesi: “l’essere che può venire compreso è linguaggio” (1960, p. 542).

Il primato del linguaggio si ritrova ugualmente nel tentativo dello strutturalismo di estendere la linguistica strutturale di Saussure e Jakobson a una varietà di campi d’indagine. Esempio risulta, a tal proposito, la tesi di Lacan per cui persino l’inconscio è strutturato come un linguaggio. Più in generale, nel quadro dello strutturalismo, si fa strada l’idea che l’esistenza umana sia, nel suo complesso, una incessante circolazione di segni governata da strutture analoghe a quelle che governano la circolazione dei segni linguistici. È così che la semiologia, intesa come teoria generale dei segni, diviene la disciplina privilegiata per comprendere una realtà che si rivela, nel suo complesso, strutturata come un linguaggio. Anche le immagini devono dunque avere, in ultima analisi, una qualche struttura linguistica; a partire da questa convinzione, si sviluppa la semiologia del cinema, il cui atto inaugurale si può identificare con l’articolo pubblicato da Metz nel 1964: “Le cinéma, langue ou langage?”.

Già Eisenstein, Delluc e Mitry avevano concepito il cinema come linguaggio, e persino Bazin concludeva il suo saggio sull’ontologia dell’immagine fotografica affermando “D’altra parte il cinema è un linguaggio” (1958-62, p. 10) per poi sviluppare ampiamente questa intuizione in un saggio dal titolo molto eloquente: “L’evoluzione del linguaggio cinematografico”. Con la semiologia del cinema si compie tuttavia un passo ulteriore, che consiste nello studiare il cinema utilizzando gli strumenti teorici con cui si studia il linguaggio. Anche nelle forme eretiche di semiologia, come quella di Pasolini, il linguaggio resta dominante, come testimoniato dalla celebre caratterizzazione pasoliniana del cinema come “lingua scritta della realtà”.<sup>ii</sup>

Decisiva per gli sviluppi della semiologia del cinema si rivela la nozione di enunciazione, che Benveniste caratterizza come l’atto mediante il quale la comunicazione linguistica si realizza. Per Benveniste, il linguaggio non consiste soltanto di strutture composte da parole e frasi, ma soprattutto di soggetti che agiscono, sia parlando sia ascoltando. Questi soggetti si costituiscono come tali proprio mediante gli atti linguistici, in particolare mediante i pronomi indessicali “io” e “tu”. Al soggetto moderno basato sulla percezione subentra così un soggetto postmoderno basato sul linguaggio (che ha significativi antecedenti in Lichtenberg e Wittgenstein).<sup>iii</sup> Una delle principali applicazioni al cinema della teoria dell’enunciazione di Benveniste si trova in *Dentro lo sguardo* (1986) di Casetti, che spiega come il film costruisca il suo enunciatore e il suo spettatore (o “enunciatario”) in forma linguistica. In quest’ottica, il film non è più una serie di prospettive percettive su un mondo oggettivo, bensì una serie di transazioni linguistiche fra un “io” e un “tu”, ossia fra un enunciatore e uno spettatore. In *L’enunciazione impersonale o il luogo del film* (1991), Metz propone una variante alla teoria di Casetti notando che nel cinema, a differenza di quanto

accade in letteratura, non vi è un autentico soggetto enunciatore. L'enunciazione risulta piuttosto un processo impersonale, che sembra emanare dal film stesso. Metz parla a tal proposito di un "luogo del film", che lo spettatore, per così dire, visita per conto proprio, senza che vi sia un enunciatore a prenderlo per mano. Il fatto che i "luoghi" (o "siti", se si considera la traduzione letterale del termine francese usato da Metz) non siano di solito entità con cui si comunica, bensì entità che si percepiscono, potrebbe suggerire che, nel cinema, non vi è nessuna enunciazione, e che si tratta piuttosto di un processo percettivo. Metz non si spinge tuttavia sino a questo punto. Per lui, il cinema resta una forma di enunciazione, dunque un fenomeno linguistico, anche in assenza di un enunciatore al quale il film faccia capo.

3. Nel passaggio dallo strutturalismo al post-strutturalismo, il linguaggio continua a svolgere un ruolo cruciale. Al più, si riscontrano delle scosse di assestamento, come nel caso del decostruzionismo di Derrida, che sostiene la priorità del linguaggio scritto su quello orale. Nella concezione derridiana, che presenta significative analogie con l'idea pasoliniana di una "lingua scritta della realtà", la realtà nel suo complesso altro non è che un immenso reticolo di iscrizioni, un immenso testo: "non c'è fuori testo [...] non c'è mai stato altro che scrittura, non ci sono mai stati altro che supplementi, significati sostitutivi in una catena di rinvii differenziali" (*Della grammatologia*, pp. 219-220).

In pieno clima post-strutturalista, prende avvio il dibattito filosofico sul postmoderno, con la pubblicazione, nel 1979, di *La condizione postmoderna* di Lyotard. L'idea è quella di un cambiamento epocale di paradigma per cui, da un sapere organizzato in discorsi onnicomprensivi (le "grandi narrazioni"), si passa a un sapere costituito da una pluralità di discorsi, spesso frammentati ed eccentrici, in cui il linguaggio umano si trova a confrontarsi con i linguaggi informatici. Ma sempre di linguaggi e discorsi si tratta.<sup>iv</sup>

Posto che, per quanto riguarda l'ambito filosofico, il primato del linguaggio è il tratto più profondo e pervasivo del postmoderno, si può parlare di superamento del postmoderno soltanto quando l'attenzione si sposta sulla dimensione prelinguistica dell'esperienza e dell'esistenza. Il che significa riscoprire la percezione. Questo è quanto accade con il realismo diretto in ambito analitico e con il nuovo realismo in ambito continentale. Il contributo decisivo sul versante analitico viene da Peter Frederick Strawson, con i suoi libri *Individui* (1959) e *Saggio sulla Critica della ragion pura di Kant* (1966), e con i suoi articoli "Causation in Perception" (1974) e "Perception and its Objects" (1979). In queste opere, emerge la caratterizzazione della percezione come relazione fondamentale fra mente e mondo, una relazione da cui il linguaggio stesso dipende. Si parla a tal proposito di

“realismo diretto”: una concezione dell’esperienza percettiva come stato mentale privilegiato che permette al soggetto di accedere direttamente alla realtà.<sup>v</sup>

Sul versante continentale, un testo cruciale per la riscoperta della percezione è *Estetica razionale* di Maurizio Ferraris, pubblicato nel 1997. Formatosi alla scuola dell’ermeneutica di Gadamer, del decostruzionismo di Derrida e del postmodernismo di Vattimo, Ferraris trova nella percezione un ambito basilare di relazione fra soggetto e mondo, che sfugge alle dottrine dei suoi maestri. Contro l’ermeneutica, la percezione ci dà accesso a un essere che può venire compreso, ma non è linguaggio. Contro il decostruzionismo, la percezione ci mostra che qualcosa esiste fuori dal testo. Contro il postmodernismo, soprattutto quello di matrice nietzschiana proposto da Vattimo, la percezione ci mette in contatto con fatti indipendenti dalle interpretazioni. A partire dalla riscoperta della percezione in *Estetica razionale*, Ferraris sviluppa una radicale alternativa al postmodernismo: una nuova filosofia realista che, passando attraverso *Il mondo esterno* (2001), culmina nel *Manifesto del nuovo realismo* (2012).

Fin qui la tesi generale: il postmoderno ha come tratto essenziale la supremazia del linguaggio, e il superamento del postmoderno ha luogo quando il linguaggio perde la sua supremazia a favore della percezione. Ora il corollario che più ci interessa: nella concezione postmoderna, il cinema è essenzialmente un linguaggio, e il superamento del postmoderno nel cinema ha luogo quando ci si rende conto che i film sono innanzitutto generatori di esperienze percettive.

Il testo fondamentale per il superamento della concezione postmoderna del cinema è, in tal senso, *Image and Mind* di Gregory Currie, pubblicato nel 1995, a un secolo dalla prima proiezione dei Lumière. Currie argomenta che il cinema non ha natura linguistica, facendo leva su una definizione rigorosa di linguaggio come sistema di regole di composizione che permettono di generare espressioni a partire da termini. Questo fa sì che il linguaggio abbia tre tratti essenziali. Primo, la *ricorsività*, per cui da un numero limitato di termini e regole di composizione, si può ricavare una varietà illimitata di espressioni. Secondo, la *molecolarità*, per cui il significato di un’espressione dipende dal significato delle sue parti, che in ultima analisi sono termini atomici non scomponibili in parti aventi a loro volta significato. Terzo, la *convenzionalità*, per cui il significato dei termini dipende esclusivamente da decisioni convenzionali, e di conseguenza anche il significato delle espressioni composte da tali termini è un mero effetto di stipulazioni e convenzioni. Currie mostra che le immagini cinematografiche non hanno nessuna di queste tre caratteristiche, e non è pertanto lecito trattare il cinema come un linguaggio. La locuzione “il linguaggio del cinema” è soltanto una metafora che suggerisce che il cinema possa esprimere pensieri come fa solitamente il linguaggio. Tuttavia, questa metafora finisce per oscurare la dimensione essenziale del cinema, che non è linguistica, bensì percettiva.

Per Currie, che procede nel solco della “svolta cognitiva” in filosofia analitica, il cinema non è un linguaggio che troverebbe nei film i suoi “testi”. I film vanno invece considerati come artefatti che hanno la funzione di attivare stati mentali analoghi a quelli che si attivano solitamente nella percezione. Come già aveva notato lo psicologo James Gibson nel capitolo dedicato al cinema del suo libro *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, i film generano esperienze percettive “di seconda mano”.

4. Il cinema è innanzitutto una questione di percezione, non di linguaggio. È così che si esce dal postmoderno cinematografico. Concepire il cinema come linguaggio conduceva fatalmente a concepire i film come oggetti manipolabili a piacimento da parte di cineasti-autori cui tutto è consentito. Già negli anni Sessanta e Settanta, il termine “postmoderno” era stato utilizzato in letteratura per designare uno stile ironico e autoreferenziale che si disinteressa della progressione narrativa (cfr. Izenour 1972), e in architettura per designare uno stile di progettazione citazionista ed eclettico che (in contrapposizione al rigore stilistico dei grandi architetti modernisti del XX secolo: Loos, Le Corbusier, Lloyd Wright, van der Rohe) accosta disinvoltamente gli elementi più disparati della tradizione e della contemporaneità, come nel caso paradigmatico di Las Vegas (cfr. Venturi, Scott Brown e Izenour 1972; Jencks 1977). Strategie estetiche analoghe emergono progressivamente anche nel cinema, raggiungendo l'apice negli anni Novanta con l'affermazione dei “linguaggi” ironici e citazionisti di cineasti come i fratelli Coen o Quentin Tarantino.

Questo modo di fare cinema giocando con il “linguaggio” si ridimensiona drammaticamente all'inizio del nuovo secolo. Una delle date che si candidano a epilogo del postmoderno è l'undici settembre 2001, ossia un evento sconvolgente rivelatosi attraverso immagini nelle quali il “linguaggio” risulta completamente irrilevante, e quel che conta è invece essenzialmente la percezione. Nel suo saggio *Essere morti insieme: l'evento dell'11 settembre 2001*, Carbone ha parlato a tal proposito di un riemergere della categoria estetica del sublime attraverso un'esperienza delle immagini nella quale la dimensione linguistica e concettuale è sopravanzata da quella percettiva.<sup>vi</sup>

Da lì in poi, il destino delle immagini sembra comportare un progressivo rovesciamento dei rapporti di forza fra linguaggio e percezione. Significativa, in tal senso, l'ascesa delle serie televisive, la cui principale strategia audiovisiva consiste nel *far percepire* agli spettatori un mondo complesso e sfaccettato, senza indugiare troppo sul “linguaggio” con cui il regista-autore ce le presenta. Nelle serie televisive, in effetti, tramonta proprio la figura del regista-autore, maestro del linguaggio cinematografico. I veri autori sono ora gli ideatori del mondo narrativo. I registi

cambiano di episodio in episodio e hanno principalmente la funzione di *rendere percepibile* il mondo narrativo, anziché ingegnarsi a manipolarlo linguisticamente.

5. Come si sarà capito, io sono un sostenitore piuttosto convinto del superamento del postmoderno nel cinema. Penso che il cinema dipenda dalla percezione molto più che dal linguaggio, e sono contento di vedere che questa convinzione stia passando, gradualmente, da una condizione minoritaria a una maggioritaria, negli studi sul cinema. C'è però un effetto collaterale di questo cambiamento di paradigma che non mi convince: l'idea che il modo migliore per comprendere l'esperienza filmica sia di considerarla come replica della percezione ordinaria. Ricondurre il cinema alla percezione ordinaria mi sembra altrettanto fallace che ricondurre il cinema al linguaggio. Il cinema è sì essenzialmente legato alla percezione, ma l'esperienza dello spettatore non è la percezione ordinaria; si tratta invece, come hanno messo in evidenza filosofi come Hopkins (2008) e Wilson (2011), di un'esperienza percettiva *sui generis*.

L'assimilazione dell'esperienza filmica alla percezione ordinaria è il tratto caratteristico di un orientamento che è si affermato negli studi sul cinema in conseguenza del connubio fra fenomenologia e neuroscienze. Il richiamo alla fenomenologia è sacrosanto: si tratta della scuola filosofica che, nel Novecento – il secolo del linguaggio – ha continuato a rivendicare il primato della percezione. Si consideri, ad esempio, la caratterizzazione che Husserl dà del mondo della vita: “Il mondo-della-vita è un regno di evidenze originarie. Ciò che è dato in modo evidente è, a seconda dei casi, ‘esso stesso’ dato nella percezione, oppure è ricordato nella memoria. Tutti gli altri modi di intuizione sono presentificazioni di questo ‘esso stesso’” (1954, 156).

Il problema è che la versione della fenomenologia dominante negli studi sul cinema non è quella di Husserl bensì quella di Merleau-Ponty. L'obiettivo di Husserl era analizzare la percezione nella sua massima generalità, facendo astrazione dalle caratteristiche contingenti del soggetto che percepisce. In *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty privilegia invece l'esperienza di un soggetto essenzialmente munito di un corpo. Questa scelta rende la sua filosofia congeniale per spiegare come funzioni la percezione ordinaria, quella che ha permesso ai nostri antenati di sopravvivere nella foresta o nella savana, e della quale ci avvaliamo costantemente tutt'oggi nelle nostre vite. Si capisce allora perché i neuroscienziati che studiano la percezione trovino in Merleau-Ponty un riferimento filosofico per loro molto più interessante di Husserl, anche quando si tratta di applicare le neuroscienze al cinema (emblematico a tal proposito Gallese e Guerra 2015).

Tuttavia, se ci si interessa della dimensione percettiva dell'esperienza filmica, un'impostazione basata sul corpo, come quella di Merleau-Ponty, si rivela problematica. Quel che distingue la percezione filmica dalla percezione ordinaria è infatti proprio che le cose percepite al

cinema non sono situate nello spazio “egocentrico” che ha come centro il nostro corpo. Certo, anche di fronte allo schermo vediamo le cose filmate da un certo punto di vista, ma – a differenza di quanto accade nella percezione ordinaria – quel punto di vista non è occupato dal nostro corpo. L’esperienza filmica, al pari della percezione ordinaria, rappresenta la disposizione delle cose nello spazio, ma – a differenza di quanto accade nella percezione ordinaria – lo spazio non è qui; non è dove il mio corpo si trova.

Pur basando la sua concezione del cinema sulla fenomenologia di Merleau-Ponty, Sobchack (1992) cerca di tenere conto della peculiarità della percezione filmica, ipotizzando che il soggetto che percepisce le scene filmate non corrisponda al corpo dello spettatore, bensì al “corpo del film”. Ma che cosa sia esattamente questo “corpo del film”, Sobchack non arriva davvero mai a stabilirlo in maniera convincente. Il “corpo del film” resta una metafora imprecisa, che serve soltanto a preservare il carattere “incorporato” della percezione filmica dopo aver realizzato che il corpo dello spettatore non ne occupa il centro, a differenza di quanto accade nella percezione ordinaria. Io trovo di gran lunga preferibile una soluzione ben più radicale, per cui dall’evidenza che il corpo dello spettatore non è nello spazio della scena si trae la conclusione che la percezione filmica non è “incorporata”, ed è proprio questo che la distingue dalla percezione ordinaria.

Ma come possiamo chiamare ancora questa esperienza “percezione” se non si tratta di un’esperienza incorporata? Che cos’è davvero la percezione? Il realismo diretto di Strawson ci fornisce una risposta a questa domanda che permette di includere nel dominio della percezione anche l’esperienza filmica, pur tenendo conto della sua essenziale differenza in rapporto all’esperienza percettiva ordinaria.<sup>vii</sup>

Per Strawson (1974), la percezione ha tre caratteristiche essenziali: i *limiti*, le *ostruzioni* e la *dipendenza controfattuale*. I *limiti* separano la porzione della realtà che risulta accessibile al soggetto da quella che cade al di fuori della sua esperienza; un caso esemplare di limite è la forma del campo visivo, il cui corrispettivo nell’esperienza filmica è il formato dell’inquadratura. Le *ostruzioni* impediscono al soggetto l’accesso a certe cose in ragione del suo stesso accesso ad altre cose, che per l’appunto ostruiscono le prime; questo corrisponde al fatto che la percezione è sempre prospettica, cioè comporta sempre un punto di vista, il che si riscontra tanto nell’esperienza ordinaria quanto in quella filmica. La *dipendenza controfattuale* fa dipendere l’esperienza dal suo oggetto; se l’oggetto scomparisse, scomparirebbe anche l’esperienza medesima; nella percezione ordinaria e nei documentari si ha una dipendenza da oggetti del mondo reale, mentre nei film di finzione si tratta piuttosto di una dipendenza da oggetti del mondo narrativo, ma la struttura ontologica resta la stessa. Si noti che la dipendenza controfattuale non comporta necessariamente una connessione spaziotemporale fra il soggetto e l’oggetto percepito; in certi casi, come la

percezione ordinaria o i documentari, la dipendenza può realizzarsi mediante tale connessione, ma in altri casi, quali i film di finzione, sia ha, per così dire, una dipendenza controfattuale pura, che fa a meno di una connessione spazio-temporale.

In quanto munita di limiti, ostruzioni e dipendenza controfattuale, l'esperienza filmica conta dunque come un caso di percezione. Non essendo centrata nel corpo, questa percezione non è però, di per sé stessa, in grado di stabilire dove e quando la scena percepita si svolge (mentre nel caso della percezione ordinaria la risposta è immediata: qui e adesso, dove il mio corpo si trova). Emerge così un nuovo senso in cui il cinema ha bisogno del linguaggio: per ovviare alle lacune della percezione filmica in rapporto alla percezione ordinaria. Pur essendo essenzialmente basato sulla percezione, il cinema necessita di un'integrazione comunicativa per far fronte all'indeterminatezza delle coordinate spaziali e temporali. Il linguaggio può così tornare in gioco, nella misura in cui esso serve a comunicare dove e quando le scene che percepiamo sullo schermo hanno luogo.

Il punto è che il cinema è un gioco che si va giocato simultaneamente su due tavoli. A differenza della percezione ordinaria, che consiste in un'unica serie temporale, quella che ci mette in relazione con il mondo, la percezione filmica consiste di due serie temporali: una "P-serie" che ci fa effettivamente *percepire* il mondo raffigurato dal film; e una "C-serie" che ci rende invece consapevoli degli atti *comunicativi* che hanno luogo nel mondo in cui il film stesso, come artefatto concreto, si trova. La teoria casettiana dell'enunciazione è utile per spiegare che cosa succede nella C-serie, come lo sono teorie analoghe formulate più di recente e basate, anziché sulla nozione di enunciazione di Benveniste, sulla nozione di intenzione comunicativa di Grice (Donati 2006, Kobow 2007, Pignocchi 2015). Ma l'esperienza del film non può essere ridotta alla comunicazione che ha luogo nella C-serie: l'esperienza percettiva che ha luogo nella P-serie è altrettanto cruciale. Se la si omette, si impoverisce in maniera inaccettabile la peculiarità estetica del cinema, il suo modo unico – per l'appunto percettivo – di generare piacere estetico, ciò che lo rende speciale in rapporto alle narrazioni letterarie. D'altra parte, sarebbe altrettanto erroneo ridurre l'apprezzamento del cinema all'esperienza percettiva che ha luogo nella P-serie. Per apprezzare appropriatamente un film non ci si può accontentare delle prospettive sul mondo che questo film ci fornisce; occorre anche riconoscere il film stesso come un atto di comunicazione.<sup>viii</sup> La pratica della critica cinematografica è, a tal proposito, molto istruttiva. Proprio la capacità di tenere conto della C-serie distingue infatti una recensione competente da una dilettantesca, che si limita a ripercorrere gli eventi del film come se li fossero visti affacciandosi a una finestra.

Il superamento del postmoderno nel cinema non si risolve dunque in un'autosufficienza cognitiva della percezione filmica, sulla falsariga dell'autosufficienza cognitiva della percezione ordinaria. La chiarificazione della natura dell'esperienza filmica conduce piuttosto al

riconoscimento della complementarità della dimensione percettiva e di quella comunicativa. L'addio al linguaggio si rivela, in fin dei conti, un arrivederci. Il postmoderno non è passato invano.

### Bibliografia

- A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999 (ed. or. 1958-62).
- E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971 (ed. or. 1966).
- M. Carbone, *Essere morti insieme: l'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.
- S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano 2003 (ed. or. 1978).
- G. Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- J. Derrida, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 2006 (ed. or. 1967).
- M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, Le Lettere, Firenze 2008.
- S. Donati, *Cinema e conversazione: l'interpretazione del film narrativo*. Prospettiva, Civitavecchia 2006.
- G. Evans, *The Varieties of Reference*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- M. Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997.
- M. Ferraris, *Il mondo esterno*, Bompiani, Milano 2001.
- M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983 (ed. or. 1960).
- V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Cortina, Milano 2015.
- G. Genette, *Figure III, discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. 1972).
- J. J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis, Milano-Udine 2014 (ed. or. 1979).
- J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari 1997 (ed. or. 1985).
- I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus*, Oxford University Press, Oxford 1971.
- M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968 (ed. or. 1950).
- R. Hopkins, *What Do We See In Film?*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 66, 2, 2008, pp. 149-159.
- H. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961 (ed. or. 1954).
- Ch. Jenks, *The language of post-modern architecture*, Academy Editions, London 1977.

- B. S. Kobow, *See What I Mean – Understanding Films as Communicative Actions*, Mentis Verlag, Paderborn 2007.
- J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981 (ed. or. 1979).
- M.G.F. Martin, *The Transparency of Experience*, “Mind & Language”, 17, 4, 2002, pp. 376-425.
- M. Merleau-Ponty *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. 1945).
- Ch. Metz, *Cinema: lingua o linguaggio?*, in *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 63-140 (ed. or 1964).
- Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995 (ed. or. 1991).
- P. Montani, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- A. Pignocchi, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Odile Jacob, Paris 2015.
- F. Recanati, *Perspectival Thought*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- R. Rorty (a cura di), *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano 1994 (ed. or. 1967).
- J. Searle, *Della intenzionalità. Un saggio di filosofia della conoscenza*, Bompiani, Milano 1985 (ed. or. 1983).
- P. Snowdon, *Strawson on the Concept of Perception*, in L. E. Hahn (a cura di), *The Philosophy of P. F. Strawson*, Open Court, Chicago, 1998, pp. 293–314.
- V. C. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- P. F. Strawson, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Mimesis, Milano-Udine 2008 (ed. or. 1959).
- P. F. Strawson, *Saggio sulla Critica della ragion pura di Kant*, Laterza, Roma-Bari 1985 (ed. or. 1966).
- P. F. Strawson, *Causation in Perception*, in *Freedom and Resentment and Other Essays*, Methuen, Londra 1974, pp. 73-93.
- P. F. Strawson, *Perception and its Objects*, in G. F. Macdonald (a cura di), *Perception and Identity: Essays Presented to A. J. Ayer*, Macmillan, Londra 1979, pp. 41-60.
- E. Terrone, “On Time in Cinema”, in I. Phillips (ed.), *The Routledge Handbook of the Philosophy of Temporal Experience*, Routledge, New York 2017, pp. 326-338.
- E. Terrone, “Why to Watch a Film Twice”, in J. Pelletier e A. Voltolini (eds.), *The Pleasure of Pictures: Pictorial Experience and Aesthetic Appreciation*, Routledge, New York 2018, pp. 225-246.
- R. Venturi, D. S. Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010 (ed. or. 1972).

G

.

M

.

W

.

---

<sup>i</sup> Negli scritti di Heidegger successivi a *Essere e tempo* – quelli della cosiddetta “svolta” (*Kehre*) – il legame fra linguaggio ed essere si fa sempre più stretto. Si consideri ad esempio questo passaggio di *Perché i poeti?*: “Essendo il linguaggio la casa dell’essere, possiamo accedere all’ente solo passando costantemente per questa casa. Se andiamo alla fontana, se attraversiamo un bosco, attraversiamo già sempre la parola ‘fontana’, la parola ‘bosco’, anche se non pronunciamo queste parole e non ci riferiamo a nulla di linguistico” (in *Sentieri interrotti*, p. 287).

<sup>ii</sup> Ringrazio Emiliano Morreale per aver richiamato la mia attenzione sulla peculiarità della posizione di Pasolini in rapporto al linguaggio.

<sup>iii</sup> Ringrazio Luca Malavasi per avermi indicato questo parallelo fra “soggetto percettivo kantiano” e “soggetto linguistico benvenistiano”:

<sup>iv</sup> Il primato del linguaggio che caratterizza il postmoderno finisce per essere condiviso anche dai suoi principali avversari. Così Habermas, nel *Discorso filosofico della modernità*, critica la tesi postmodernista del tramonto degli ideali di razionalità, progresso ed emancipazione, proponendo come alternativa una “razionalità comunicativa”, che si rivela essenzialmente linguistica. In questo modo, Habermas rifiuta la tesi esplicita del postmoderno, ossia il tramonto della razionalità, ma ne accetta il presupposto implicito: il primato del linguaggio.

<sup>v</sup> Questa idea è sviluppata da alcuni allievi di Strawson che sono fra i protagonisti della cosiddetta “svolta cognitiva” (*cognitive turn*) della filosofia analitica. Ai loro testi – *The Varieties of Reference* di Evans (1982), *Intentionality* di Searle (1983), “Strawson on the Concept of Perception” di Snowdon (1998), “The Transparency of Experience” di Martin (2002), *Perspectival Thought* di Recanati (2006) – si deve il ribaltamento dei rapporti di forza fra linguaggio e percezione nella filosofia analitica allo snodo fra il XX e il XXI secolo.

<sup>vi</sup> Per una differente chiave di lettura filosofica delle immagini dell’undici settembre, che insiste piuttosto sulla manipolazione linguistica a fini ideologici, si vedano Dinoi 2008 e Montani 2010. Ringrazio Luca Malavasi per aver richiamato la mia attenzione sul dibattito “cine-filosofico” su questo evento.

<sup>vii</sup> Ringrazio Emiliano Morreale per aver rimarcato l’importanza di esplicitare la nozione di percezione che è qui in gioco.

<sup>viii</sup> Ho sviluppato questa idea in maggiore dettaglio nei miei saggi “On Time in Cinema” (2017) e “Why to Watch a Film Twice” (2018).