



ROBERTO DE GAETANO

L'ORDINE DEL DISCORSO SUL CINEMA¹

The lack of strong epistemological bases has led film disciplines to acquire knowledge and models from heterogeneous sources. The 'fragility' of the epistemological bases may be – if well managed – an opportunity for enriching and reformulate existing knowledge. For this reason, for the scientific community the issue does not concern control and regulation of forms of the discourse, identifying profiles of relevance, but its productivity: The order of the discourse about cinema will not be the order of the objects' control, identification and perimetrization, nor the order of knowledge, but it will be more properly the order of the problems that will be let arise.

L'ormai classico testo di Foucault, *L'ordine del discorso*, relazione d'apertura del suo incarico al College de France, affermava, tra le varie cose, una in particolare, quella che sottrae il discorso, ogni discorso, all'estemporaneità della sua emergenza, definendone un'apparizione condizionata da varie cose, che una prospettiva di tipo genealogico dovrebbe ricostruire.

Non esiste, neanche in un ambito estetico, un discorso libero che non risponda alle condizioni che ne garantiscono il suo apparire; e tanto meno possiamo immaginare di ritrovare questa libertà nelle forme della ricerca, in quelle che definiscono lo statuto di una disciplina.

Ma le forme di regolamentazione ed assoggettamento del discorso possono essere molteplici e rispondere ad obiettivi diversi. Di certo, è nello spazio intrecciato, fra fondamenti epistemologici e definizione dell'oggetto, che si viene a costituire l'identificazione (anche processuale) di una disciplina, sia da un punto di vista della ricerca che della didattica: cioè dal punto di vista di ciò di cui ci si occupa, e anche dal punto di vista di ciò che occupa l'offerta formativa.

Fondamenti epistemologici e definizione degli oggetti: la mancanza di basi epistemologiche forti ha portato le discipline cinematografiche ad acquisire saperi e modelli di provenienza eterogenea. E questo è stato un bene, perché ha evitato il rischio maggiore, cioè quello dottrinario. *Una disciplina non è una dottrina*, e lo

¹ Questo testo è la traccia dell'intervento tenuto al convegno della Consulta Universitaria del Cinema, *Lo stato della ricerca. Percorsi di interpretazione*, Milano 23-24 giugno 2011, e del carattere di traccia mantiene tutti i contrassegni, a partire dalla sua lacunosità, che è stata integrata a braccio durante l'esposizione.



diviene quando nasconde a se stessa le condizioni che regolano il suo regime di discorsività; un regime che varia nel tempo, e che in un momento chiave del discorso sul cinema in Italia ha trovato la sua base epistemologica forte nella semiotica: il possesso di una *koinè* ha determinato nello stesso tempo i caratteri della ‘scientificità’ di un discorso (che andava emergendo con forza anche in ambito accademico con l’istituzione del Dams a Bologna) e la costituzione di un oggetto pensato in uno statuto meramente esemplare.

La ‘fragilità’ delle basi epistemologiche può essere, se ben governata, occasione di arricchimento, di riformulazione sia dei saperi sia dell’oggetto, nello spazio-tra i concetti e le immagini. E allora, la psicoanalisi, l’antropologia, la sociologia, la filosofia, ma anche la filologia e la storia come chiavi di accesso al cinema.

L’acquisizione di questi saperi non ha determinato una mera procedura di smarrimento di una identità disciplinare, tutt’altro, ma la presa di coscienza che le pratiche discorsive che investivano il cinema (pensato come arte, linguaggio, medium) non potevano non trovare, come in genere per le arti, le basi epistemologiche altrove.

Allora, la domanda da porsi come comunità scientifica non riguarda il controllo e la regolamentazione delle forme del discorso, individuandone profili di pertinenza, ma la sua *produttività*. L’istanza di controllo e di perimetrazione è già iscritta, da un lato nei meccanismi editoriali (per cui vengono richiesti certi libri e non altri), dall’altro nell’afferenza ai settori disciplinari (secondo certi requisiti e non altri).

È un ordine iscritto anche nella forma propria del discorso, nella ‘stilizzazione’ delle procedure discorsive di altro genere: per esempio quelle *scientifiche*, la cui legittimazione è più naturale in ambito accademico (non è un caso che alle discipline umanistiche per legittimarle scientificamente vengano richiesti requisiti tipici delle aree scientifiche), o quelle *artistiche*, più complicate e di più difficile legittimazione accademica, e che nel caso del nostro settore hanno riguardato soprattutto la ‘stilizzazione’ del discorso critico, del discorso della critica, che significa allo stesso tempo apertura di uno sguardo sulla contemporaneità (anche nella forma della militanza) e confronto, inventivo, con la singolarità degli oggetti.

La domanda allora è: a quali condizioni risponde l’emergenza di un discorso?

E quali condizioni ne garantiscono la sua produttività? Nel momento in cui ‘linguaggi comuni’ e forme di riconoscimento identitario sembrano indebolirsi sia dal punto di vista dei saperi sia da quello degli oggetti, resta che il requisito della



produttività di un discorso non rientra nella sua immediata riconoscibilità ed appropriazione, ma nella sua *capacità di allargamento del campo*, nella sua forza di costituire ed aprire un ‘territorio’ dove la specificità non può essere pensata come ‘diritto acquisito di proprietà’ (come spesso capita), ma come punto di attacco per una ‘non specificità’. Credo che è solo nella forma di una *specificità non-specifica* che troviamo il modo di definizione di un discorso produttivo, dove il settore scientifico disciplinare non diventa luogo di un controllo e di un passaggio al setaccio, ma il territorio fluido e reversibile in cui avviene lo *scambio di discorsi non dottrinari* (che non può voler dire naturalmente discorsi quali che siano).

Se l’ordine dello specifico definisce il terreno di una identificazione e quello del non-specifico il terreno di una dis-identificazione è nello spazio della *specificità del non-specifico* che abbiamo l’immagine di una identità dinamica, in divenire, fluida; di un’organizzazione dei saperi e delle pratiche, capace di andare oltre il perimetro di consenso o conferma speculare che lo caratterizza senza smarrirsi nella caoticità del legame di tutto con tutto.

C’è un grande modello di costituzione di un campo di discorsività nel cinema, fondato su questo doppio movimento di una specificità non-specifica, è il discorso ejzenštejniano: sempre dentro al cinema ma anche sempre costantemente fuori; al di là del cinema per starne pienamente dentro. E questo al di là non ha riguardato, lo sappiamo, soltanto gli altri linguaggi artistici, ma anche saperi e scienze: antropologia, filosofia, biologia, psicoanalisi, storia. E’ come se il cinema (più di altre arti, forse) per il suo carattere articolato, complesso, ‘polifonico’, direbbe Ejzenštejn, fosse predisposto a questo investimento di una discorsività costantemente aperta ad un ‘fuori’, sempre sul punto di smarrirsi in ‘altro’ ma proprio per questo nella condizione vera per ritrovarsi. In Ejzenštejn, questo rapporto, dialettico in buona sostanza, tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’ è costante e perennemente attivato: il passaggio è frequente e riguarda un problema di Metodo. Se pensiamo invece ad un’altra potente teoria che negli anni Ottanta invade il campo, e cioè quella deleuziana, il cinema non è iscritto in una dialettica del dentro e il fuori ma è il totalmente ‘fuori’ (il reale, il mondo) e le immagini particolari sono le ‘determinazioni’ espressive di questo fuori (e qui, lo sappiamo, Deleuze riprende anche dal discorso pasoliniano, e dall’idea del cinema come lingua scritta della realtà ecc).



Allora, dove trovare un ordine del discorso che, quale che sia il suo punto d'attacco, sia in grado di allargare il territorio e non restringerlo, sia esso di carattere storico, teorico, critico.

Intanto un discorso che apre un campo è un discorso capace di non nascondere a se stesso le sue condizioni di produzione e di istituzione. E queste condizioni di produzione devono scartare dalla mera funzione speculare e confermativa: non si realizza discorsività produttiva senza che al suo interno non emerga un'istanza problematica, dunque senza che non emerga una *idea della creazione del nuovo* (e questo anche nel caso delle monografie più codificate, per esempio negli studi dedicati ad autori). Naturalmente il potenziale innovativo e costruttivo di un discorso può essere tanto più forte quanto quel problema è capace di liberarsi dalle codificazioni più ordinarie per assumere rilievo ed autonomia. Penso per esempio ad una ricerca che investa direttamente un concetto la cui a-specificità venga colta sotto il segno di una specificità: pensiamo, per esempio, a una nozione come quella di esperienza e a importanti studi che sono emersi sul modo in cui questa nozione può essere compresa e ricompresa al cinema e come dal cinema si possa ritornare a pensare la nozione nella sua forma più generale: che ne è della forma dell'esperienza nel panorama mediale contemporaneo? (O, per fare un altro esempio, le riflessioni sulla questione dell' 'autoritratto' che arrivano, pur partendo da una dimensione estetica, a coinvolgere le forme e lo statuto della soggettività).

Allora l'ordine del discorso sul cinema non sarà l'ordine del controllo degli oggetti (identificazione e perimetrazione) né quello dei saperi, ma sarà più propriamente l'ordine dei problemi che saranno fatti emergere, che avranno visibilità, che definiranno un campo d'azione, in una pratica aperta all'acquisizione di orientamenti e basi epistemologiche eterogenee, nonché di oggetti differenziati (che arrivano fino ai cosiddetti nuovi media).

Insomma, quale che sia il punto di attacco, la questione non è ora tanto quella del metodo, o della ricerca di una koinè, ma quella della costruzione di un campo di discorsività che sappia, nello spazio tra varietà di strutture epistemologiche ed oggettuali, costruire in forma inventiva ed originale dei piani di ricerca che sappiano produrre del nuovo, evitando mere conferme identitarie o dissoluzioni caotiche. E per fare questo, per procedere ad un allargamento del campo senza smarrirlo, non resta che un processo in cui il discorso si apra ad un 'fuori' per restare meglio al suo 'interno'.



Certo, ci sono ‘generi del discorso’ che si dispongono più naturalmente ad un movimento di apertura e chiusura, di estraneità e appropriazione, contrassegnati dal rischio di una trasversalità e di una libertà che non significa eclettismo o velleitarismo ma pratica di un discorso teso all’allargamento del campo e alla consapevolezza che nella costituzione di una *identità dinamica* sia la ricerca sia il suo oggetto ne escono arricchiti. Qui non è in gioco né una questione di metodo né di oggetto, ma solo la capacità di costruzione di un discorso che abbia la forza di *rendere visibile*, tenendo insieme, per esempio, la generalità del concetto e la concretezza dell’oggetto.

Abbiamo alcuni casi che vanno in questa direzione, che collocano al centro del loro discorso esplicitamente un problema sia quello delle pratiche di negoziazione dello sguardo in un intero secolo (e penso al volume di Casetti), o quello della intermedialità utilizzata da Montani che mette insieme Vertov e i filmati amatoriali su You Tube. La ricerca la si orienta costituendo dei campi, dei poli di attrazione e di rilancio. Questo compito nella tradizione degli studi sul cinema è stato assolto soprattutto dalle riviste, che valgono in primo luogo per il *gesto* che sono in grado di compiere e dunque per lo spazio di visibilità che sono capaci di aprire.

E d’altro canto ci sono ‘generi del discorso scientifico’ in cui è più difficile l’emergere di un campo problematico e dove l’istanza identitaria diventa dominante, e penso per esempio alla manualistica (non tutta, naturalmente)

In conclusione, l’ordine del discorso sul cinema per essere produttivo non deve essere né dell’ordine del divieto né della prescrizione ma della costruzione di un piano, teorico, storico, critico, dove immagini ed opere vengono colte sotto il segno di una *specificità non-specifica* che restituisce al cinema tutta la sua potenza, e ci permette di sottrarre la nostra discussione ai *cul de sac* metodologici e alle priorità epistemologiche. C’è di fatto, l’abbiamo visto, nei lavori più importanti in cui ci imbattiamo una inassegnabilità metodologica ed epistemologica, accompagnata però da una grande produttività teorica, e dove l’obiettivo è quello di *costruire un piano nuovo di visibilità dei problemi* e questa novità la si coglie nel punto preciso in cui il cinema convertendosi in altro da sé diventa più propriamente se stesso.

Ora, solo una postilla, ma credo di un qualche peso. Ho detto che una prospettiva genealogica liquiderebbe la questione del metodo. Ma questo non è del tutto vero, la sposterebbe da una prospettiva, diciamo, logica ad una analogica. Se in una prospettiva logica il vincolo è nel passaggio e concatenamento del particolare e



dell'universale, in una prospettiva analogica si va dal particolare al particolare: o meglio, è il caso particolare ad assumere un valore paradigmatico.

Agamben in *Signatura rerum* precisa questo: «La relazione paradigmatica non corre tra i singoli oggetti sensibili, né tra questi e una regola generale, ma, innanzitutto, tra la singolarità (che diventa così paradigma) e la sua esposizione (cioè la sua intelligibilità)». La paradigmaticità è iscrizione dell'intelligibile nel sensibile singolare.

Pensiamo al caso del *Panopticon* foucaultiano, che non è solo un fenomeno singolare, ma un modello generalizzato di funzionamento del potere, o alla Ninfa warburghiana come *Urphänomen*, come Paradigma. Il grande successo attuale di Warburg è di fatto legato all'utilizzo di un metodo analogico, così come in tale direzione è spiegabile il grande consenso al lavoro di Didi-Huerman, dove la nozione di montaggio pensata tra Ejzenštejn, Warburg, Benjamin, Brecht è tutta leggibile sotto il segno del paradigmatico e dell'analogico.

E, ma questa rimane una questione che non è affrontabile ora, non è forse leggibile in termini di 'grande analogia' l'identità fra cinema e realtà teorizzata da Deleuze (con l'antecedente importante di Pasolini)? È questo il dubbio che esprime Rancière nella sua lettura di Deleuze. Ma la questione è troppo importante e merita altro tempo e attenzione.