

P. Stellino, *Nietzsche sullo schermo.*
Saggi di filosofia del cinema

di

DIEGO LATINI

Per descrivere il pregevole volume di Paolo Stellino, *Nietzsche sullo schermo. Saggi di filosofia del cinema*, si può partire chiarendo cosa esso non sia. Non è, ad esempio, l'ennesimo testo di pop-filosofia, spesso indulgente nei confronti del grande pubblico e tendente perciò alla banalizzazione dell'argomento trattato. Non è nemmeno la disamina delle diverse pellicole che, negli anni, hanno visto come protagonista Friedrich Nietzsche. Né, in generale, una mera rassegna di film in cui il filosofo tedesco viene, più o meno direttamente, citato. Non è, infine, il tentativo di impostare una riflessione sul cinema attraverso le categorie del pensiero nietzscheano: del resto, quando venne inventato il cinematografo, «Nietzsche giaceva già da vari anni nella notte della follia» (p. 9). Certo, sarebbe interessante sapere cosa egli avrebbe potuto pensare di questa nuova invenzione, ma azzardare una risposta significa abbandonare il rigore metodologico per avventurarsi nel campo delle speculazioni e delle ipotesi non verificate.

Il lavoro di Stellino, piuttosto, si dimostra di ben più ampio respiro. Esso prende le mosse da una constatazione, semplice quanto poco problematizzata: «Se gli studi dedicati all'influsso di Nietzsche sulla letteratura del Novecento abbondano [...], quelli dedicati all'influsso del filosofo tedesco sul cinema scarseggiano» (p. 10). Eppure tale influsso risulta notevole: «Tra tutti i filosofi, Nietzsche è forse quello più citato nel cinema, tanto in quello cosiddetto d'autore, quanto in quello più commerciale» (*ibidem*). L'elenco di film – e serie tv – che lo chiamano in causa è sterminato, e pertanto ricostruire, nel dettaglio e con pretese di esaustività, la sua presenza nel cinema costituisce un obiettivo praticamente irrealizzabile. Quello che al contrario si pone Stellino è decisamente più realistico e, soprattutto, fecondo: «mostrare come il cinema sia in grado di fornire strumenti utili per ripensare aspetti specifici del pensiero nietzscheano» (pp. 21-22). Nello speci-

fico, l'autore prende in esame sei film – a cui corrispondono gli altrettanti capitoli, che, insieme a quello introduttivo, compongono il libro – con l'intenzione di dimostrare come questi rappresentino la trasposizione, *sullo* schermo, di filosofemi e/o tematiche nietzscheane. O, in altri termini, come essi riescano, sempre sullo schermo, a proporre e sviluppare riflessioni che invece Nietzsche affida alle pagine dei propri libri.

La prima pellicola ad essere esaminata è *F for fake. Verità e menzogne* (1973) di Orson Welles. Si tratta senza dubbio di un'opera particolare, che sfugge dunque alle categorizzazioni. Welles assume come base il documentario di François Reichenbach *Elmyr: The true picture?* (1970), incentrato sulla figura del pittore e falsario ungherese Elmyr de Hory. Dopo aver ottenuto da Reichenbach il permesso, Welles aggiunge al documentario originale delle nuove scene, provenienti da diverse fonti o girate da lui stesso. Per stile e contenuto, il tema del film è evidentemente quello del falso, della finzione, dell'illusione, della manipolazione più o meno consapevole. Il che permette, a maggior ragione in virtù della lettura di Deleuze in *Cinema 2* (G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017), di accostare l'opera di Welles alla critica nietzscheana del concetto di verità. In estrema sintesi, secondo Nietzsche la conoscenza umana si fonda su categorie logiche che semplificano, alterandolo, il dato reale. In altre parole, lo *falsificano*. Allo stesso modo, «Welles taglia e rimonta assieme il materiale filmico a piacimento» (p. 76): pertanto, «il regista è un artista che plasma il reale falsificandolo, proprio come fa, secondo Nietzsche, ogni essere umano nel momento in cui si rapporta con il mondo esterno» (pp. 76-77).

La questione epistemologica appena posta è ulteriormente sviluppata grazie all'analisi del secondo film: *Rashōmon* (1950) di Akira Kurosawa. La trama è notevolmente intricata, e non può essere riassunta compiutamente in questa sede. Semplificando, nel bosco viene rinvenuto da un taglialegna il cadavere del samurai Takehiro. Per tentare di ricostruire la dinamica dei fatti, nel cortile del tribunale vengono auditi i testimoni: il taglialegna, appunto; Masago, la moglie del samurai; il famigerato bandito Tajōmaru; infine, tramite una medium, lo stesso Takehiro. Messe a confronto, le rispettive versioni risultano divergenti fra loro, se non apertamente contraddittorie. Lo spettatore non possiede alcun elemento per stabilire quale sia la versione veritiera, e sperimenta quindi un senso di *impasse*. Quella medesima *impasse*, in questo caso di natura epistemica, in cui

può sfociare la nozione nietzscheana di prospettivismo. È quello che, nell'aforisma 374 de *La gaia scienza*, è definito «il nostro nuovo “infinito”»: se l'intelletto umano può interpretare il mondo solo e soltanto a partire dalla propria prospettiva, allora non si può escludere la possibilità che esistano *infinite* interpretazioni. *Rashōmon*, insomma, costituirebbe la messa in scena della famigerata massima: «non ci sono fatti, solo interpretazioni» (frammento postumo 7[60], fine 1886-primavera 1887).

Il prospettivismo, con le sue implicazioni – la potenziale infinità delle prospettive e la loro radicale differenza –, solleva la questione della possibilità di comunicazione delle proprie esperienze. In altri termini, «dato il carattere completamente soggettivo della nostra esperienza del mondo, possiamo immaginare cosa significhi percepire la realtà con occhi diversi dai nostri?» (p. 23). È quanto si chiede, sullo schermo, Werner Herzog, col documentario *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971). Qui il regista tedesco si propone di esplorare la realtà delle persone sordocieche. Una sfida certamente impegnativa: difatti, come si può rappresentare visivamente la realtà di chi non vede? Illustrando come Herzog abbia accettato la sfida, e abbia tentato di superarla, Stellino pone contestualmente in rilievo come egli abbia «il merito di porre un problema centrale per il cinema e l'arte in generale, ovvero: come rappresentare l'irrappresentabile [...]?» (p. 23).

Con il quarto film – *Nodo alla gola* (1948) di Alfred Hitchcock – si toccano invece tematiche più marcatamente morali. Due giovani facoltosi, Brandon e Philipp, uccidono David, loro ex compagno di classe. Il loro è un delitto gratuito: istigati dalle idee filosofiche del loro ex professore, Rupert Cadell, essi sostengono, in virtù di una lettura distorta della teoria del superuomo, che l'omicidio debba essere considerato una forma d'arte, riservata ai pochi individui superiori e perpetrata ai danni degli esseri giudicati inferiori. Questa estetizzazione del delitto richiama, in tutta evidenza, il concetto nietzscheano di immoralismo. Ma chiaro è anche il riferimento a Fëdor Dostoevskij, in particolare alla distinzione raskòl'nikoviana fra uomini straordinari e uomini ordinari – con la concessione ai primi del diritto di delinquere –, e all'amoralismo di Ivan Karamozov, da cui emerge l'idea dell'uomo-dio.

Nietzsche e Dostoevskij ricorrono anche nell'analisi della quinta pellicola: *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho. Essa offre un puntuale ritratto della psicologia del risentimento. Non è un caso, dunque, che Nietzsche sia citato insieme a Dostoevskij: «Ciò non stupisce,

se si considera che è proprio l'uomo del sottosuolo il modello a cui Nietzsche si ispirò per definire la psicologia dei cosiddetti "uomini del *ressentiment*" della *Genealogia*» (p. 188). Il filosofo tedesco, infatti, mutua il termine *ressentiment* proprio da una traduzione francese delle *Memorie del sottosuolo*. Così, tra Nietzsche e Dostoevskij, Stellino individua e interroga una serie di elementi che nel film di Bong Joon-ho contribuiscono a restituire la psicologia del *ressentiment*: la definizione delle gerarchie, il ruolo degli spazi, la funzione degli odori e delle linee, la presenza simbolica degli animali.

A chiudere questo percorso fra Nietzsche e il cinema – e con esso il libro – è il film del regista ungherese Béla Tarr, *Il cavallo di Torino* (2011). Spunto iniziale del lungometraggio è proprio il famigerato episodio di Torino (in realtà mai accaduto): il 3 gennaio 1889, manifestando i primi segni del tracollo psichico, Nietzsche vede un cavallo venire frustato dal vetturino e gli corre incontro, abbracciandolo. Tarr, interessandosi apparentemente alla sorte del cavallo, sposta l'attenzione sui protagonisti del film: il suo presunto proprietario (l'anziano Ohlsdorfer) e la figlia. La trama segue «quelli che sembrano essere gli ultimi sei giorni di vita dell'uomo anziano e della figlia con la quale egli vive» (p. 219). Le azioni quotidiane dei protagonisti si ripetono stancamente, uguali a sé stesse: in una sorta di anti-Genesi, il tempo scivola, in una spirale di vuoto e di mancanza di senso, verso la catastrofe finale del settimo giorno (non rappresentata). L'allusione iniziale a Nietzsche sembra proporsi dunque come chiave di lettura del film, che allora si ritrova a trattare i temi della morte di Dio, del nichilismo e dell'eterno ritorno.

Il lavoro di Stellino, tuttavia, non si esaurisce nel semplice parallelismo, ma anzi restituisce tutta la ricchezza del confronto. Talvolta, infatti, la trasposizione sullo schermo di questioni nietzscheane risulta poco accurata da un punto di vista filologico. Sebbene «siano stati spesso considerati come vicini a tematiche tipiche del pensiero nietzscheano», Stellino prende in esame *F for fake* e *Rashōmon* «esattamente per il motivo opposto»: tali opere «mostrano *per contrasto* tutta l'implausibilità di una certa lettura tipicamente postmoderna della filosofia di Nietzsche» (p. 22). Con grande perizia, l'autore, sulla base dei riferimenti testuali, dimostra come la critica nietzscheana alla verità e il prospettivismo non conducano affatto a quello stallo epistemico che, a fronte di un'analisi superficiale, l'affermazione: «non ci sono fatti, solo interpretazioni» sembra suggerire.

Allo stesso modo, *Nodo alla gola* offre una lettura stereotipica della

nozione di superuomo. Pertanto, il film di Hitchcock costituisce indirettamente una testimonianza sulla dinamica della ricezione del pensiero di Nietzsche. È per via diretta, invece, che pone una questione ampiamente dibattuta, non solo in ambito nietzscheano: quella della responsabilità degli intellettuali. Chiamato in causa dai due giovani assassini, il prof. Cadell si giustifica, sostenendo che le sue idee sono state fraintese e mistificate. Ancora oggi si dibatte sull'eventuale responsabilità di Nietzsche nel fatto che le sue posizioni più controverse siano state distorte, anche con effetti abominevoli. Paradossalmente, un film, che pure si rivela filologicamente poco accurato, riesce a porre una questione con efficacia maggiore rispetto a quanto possano fare innumerevoli trattati e articoli sulla *Nietzsche-Rezeption*.

Anche la rappresentazione di tematiche nietzscheane da parte di Béla Tarr risulta non perfettamente sovrapponibile con i testi del filosofo; eppure, non si può non convenire che «raramente un regista è stato in grado di fornire una rappresentazione visiva così potente della condizione umana, intrappolata, dopo la morte di Dio [...], in un'esistenza apparentemente nichilistica» (p. 248).

Come si evince dagli esempi sopra illustrati, il dialogo con il cinema offre a Stellino l'occasione per affrontare, con sorprendente immediatezza, argomenti ancora oggi oggetto di fraintendimento in seno alla *Nietzsche-Forschung*. Grazie alle peculiari potenzialità del medium cinematografico, l'autore sperimenta un nuovo approccio, decisamente produttivo, nel contesto degli studi nietzscheani. Ma se il cinema si dimostra in grado di rappresentare con tale forza tematiche tanto elaborate, nonché di sollevare questioni estremamente complesse, ne consegue forse che è possibile *fare filosofia* attraverso il cinema? È questo l'interrogativo che Stellino pone a fondamento del proprio libro, animandolo. *Nietzsche sullo schermo* si colloca così all'interno del dibattito sullo statuto della filosofia del cinema, che negli anni si è reso particolarmente ricco e vivace. Difatti, formulare una risposta al suddetto quesito non è semplice, in quanto si finisce inevitabilmente per risalire ad altre domande: «Che cos'è e cosa non è la filosofia? Esiste un unico modo di fare filosofia? E a chi spetta il diritto di dirimere questa questione?» (p. 21). Per questo motivo, rinvenire una giustificazione teoretica per la filosofia del cinema risulta effettivamente difficile. Stellino, piuttosto, preferisce adottare quello che Thomas E. Wartenberg definisce come approccio empirico: intende cioè dimostrare, attraverso esempi concreti, «come esista un modo alternativo, ma ugualmente legittimo, di fare filosofia» (p. 50).

Il tentativo – si può concludere – è brillantemente riuscito.

Univesidade Nova de Lisboa/IFILNOVA

latini.um78@gmail.com

Stellino, Paolo, *Nietzsche sullo schermo. Saggi di filosofia del cinema*, Meltemi, Milano 2025, 267 pp., € 18,00.