

Dossier del seminario: “Il senso delle cose. Cinema e filosofia”

Resoconto del dibattito e degli interventi a margine del corso

(Cagliari, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, novembre 2009 – febbraio 2010)

a cura di Andrea Oppo

1. La riflessione sul *sensu delle cose*, all'interno degli otto film della rassegna “Cinema e filosofia”, ha inizio con la narrazione grottesca e con le atmosfere noir del film danese *Le mele di Adamo* di Anders Thomas Jensen. In un villaggio ai confini del mondo una serie di protagonisti assai eterogenei fra loro appaiono slegati dal buon senso e dalla ragione comune almeno quanto lo è il film dalla realtà. Ognuno ha una fede cieca, quasi ottusa, in un'idea, piccola o grande che sia. “Dio è buono e non può volere male a chi gli vuole bene” è l'idea del pastore protestante, Ivan, con un figlio in stato di coma vegetativo dalla nascita, ma che egli vede attivo e vitale, negando in tal modo la realtà delle cose. “La scienza spiega tutto” è la fede del medico positivista, e così via. Un altro protagonista, Adam, crede in Hitler e appartiene a un gruppo di picchiatori neonazisti. Gunnar ha fede nel tennis, lui ex campione ora ingrassato e dedito all'alcol, spera di poter tornare a giocare e vincere come un tempo. La vita di queste persone sembra esaurirsi nella loro unica idea riguardante loro stessi. Il film sembra mostrare *e contrario*, come in filigrana o “come la trama di un tappeto visto di rovescio” – è stato detto –, la struttura a raggi X della fede, che è “fede contro ogni apparenza”, negazione dell'evidenza. Questo è strutturalmente “fede”, ché altrimenti sarebbe buon senso, cioè seguire e prendere atto di ciò che è evidente, di ciò che *c'è* e *si vede* (ma “il buon senso offusca la verità...” dice Ivan all'inizio del film). Ma se fede deve esserci non può che essere così: assurda, contraria alle evidenze. Il genere grottesco del film mette in luce proprio questo aspetto. Se si tratta di guardare al fine ultimo, a una coerenza finale e generale delle cose (tutte le *cose* – la vita, i fatti ma anche di più: ogni singolo dato non correlato al resto, ogni “percepito”, ogni contenuto pensabile dalla mente o presente nel mondo), questo non può che avvenire attraverso un atto di fede, poiché altrimenti sarebbe un semplice “protocollo”, “presa d'atto”, conoscenza acquisita. Non sarebbero più le “cose”, ma sarebbero i “fatti”, per dirla con Wittgenstein: i fatti denominabili. Il “senso dei fatti” è ancora indagabile per via di “buon senso”, ma domandarsi il “di più”, ciò che per definizione non ci viene dato, il senso delle cose, quest'ultimo evento passa necessariamente per la fede. E la fede per Jensen è così: è ridicola, è ottusa, è l'antirealtà per eccellenza, ma è l'unica strada che abbiamo per stare al mondo in una prospettiva finalistica, ponendoci quel problema lì. Dunque, in quest'ottica, nelle *Mele di Adamo* “tutto è fede”. Se crolla la fede (qualunque essa sia) crolla il mondo. A quella fede bisognerà sostituirla un'altra analoga. Il film mostra quest'ultimo aspetto con grande chiarezza. Ma aldilà delle varie fedi – è stato osservato nel dibattito – vi è come un “supersenso”, esterno, che mostra come a vincere sia una bontà superiore, che porta alla conversione delle fedi cattive in fedi buone. Laddove finisce l'essere umano, frammentato, con tutte le sue credenze forzate e apparentemente prive di senso denotativo (ossia prive di riferimento alla realtà), emerge infine un senso esterno, difficile da rendere razionale, ma che sicuramente “dirige” e ordina il mosaico scomposto di quaggiù. “Dio ci ama, no anzi, Dio ci odia: ci ha sempre odiati”: è la scoperta e il percorso di Ivan, il pastore protestante

protagonista della narrazione, e proprio il libro di Giobbe, il tema dell'accanimento di Dio sui giusti, è uno dei cardini del film di Jensen. Ma tutto questo non importa, perché "Il Signore dà e il Signore toglie": l'unica possibilità che resta all'uomo è *credere* e far sì che la sua credenza sia nel segno del bene. Pertanto si tratta di portare a termine il compito assegnato: cucinare la torta di mele, *consumare* il proprio peccato assumendolo su di sé, come in un atto di pietà e di perdono a se stessi e agli altri, redimendolo in un dovere svolto in coerenza con quella che crediamo la bontà di Dio. Questo sembra essere il senso delle cose, nell'ottica di Jensen. Così la fede-assurda-buona vince sulla fede-assurda-cattiva e il film riprende esattamente da dove aveva iniziato e in tal modo chiude il suo ciclo.

E se invece il punto di vista non fosse quello delle credenze ma quello della *realtà*, è stato obiettato alla fine del dibattito? Se l'unica verità risiedesse nel *dato* ineludibile di ciò che è "reale", "res", *objectum* (il figlio malato, ad esempio, e insieme a lui tutte le "realtà negate" dalle varie fedi), nei confronti del quale le singole credenze fanno solo opera di trasfigurazione o camuffamento?

2. Non sembra essere questo il punto di vista di Jensen (visto soprattutto il miracolo che chiude il film ma anche altri eventi inattesi e inspiegabili, posti come altrettanto "reali"), ma sicuramente è un'obiezione degna di nota per se stessa, ed è per certo il punto di vista che cerca *Wittgenstein*, nell'omonimo film di Derek Jarman, il secondo di questa rassegna. Per Wittgenstein (interpretato in quest'opera, in una visione eterodossa, quasi di spirito modernista, dal critico letterario britannico Terry Eagleton, sceneggiatore del film) la conoscenza della realtà (non le credenze o la metafisica) è il problema principale di cui bisogna occuparsi. In tutto questo non è tanto il "quale realtà cercare?" a far problema, quanto il modo di conoscerla, precisamente il "punto di vista" che ci permette di entrare in contatto con questa. Il mondo, inteso come totalità dei fatti, si conosce attraverso il linguaggio, unico strumento e in definitiva unico *mondo* esso stesso in cui *realmente* abitiamo. Da qui la scoperta che "siamo in una gabbia", che è precisamente il nostro linguaggio, da cui non usciamo e non usciremo mai. Wittgenstein, con gli anni, arriva a capire che la gabbia non è "una", univoca, ma sono tante, definite come dei "giochi" relativi a singoli contesti. Giochi sì, derivanti da contesti culturali, ma pur sempre "gabbie". Ciò significa che "non esistono enigmi da risolvere", che "se c'è una domanda deve esservi anche una risposta", e che all'interno di quelle risposte (di ordine linguistico) "i problemi della nostra vita non vengono neppure sfiorati". Pertanto, la conoscenza si spacca in due, tra una *forma* attingibile (comunicabile, scientifica) e un *contenuto* (privato, non linguistico, indicibile), sul quale non si può far altro che tacere, e che però rappresenta "ciò che più importa per gli esseri umani". Stanti così le cose – si è detto nel dibattito in maniera praticamente unanime – è evidente che il Wittgenstein di Jarman ci dice che il senso delle cose è semplicemente inattingibile. E questo porterebbe l'essere umano che voglia interrogarsi sulle cose ultime a una sorta di "solipsismo". Il senso ultimo, se mai vi è, resta con ciascuno di noi, in una dimensione mistica o nella "vita vissuta", perché non è comunicabile in alcun modo; appartiene in definitiva a quell'altra "gabbia", oltre a quella del linguaggio-comunicabile, che è l'indicibilità. L'unica possibilità che ci è data di parlare del mondo è semmai cercare il *senso dei fatti* (ed è già impresa difficile!), ma i "fatti" sono in fondo ciò che conosciamo di già, si tratta di organizzarli ed esprimerli correttamente, e questa è l'attività della filosofia. Ma niente di metafisico, niente che ci riveli cose ultime è possibile. Il film "Wittgenstein", insomma, sembra dire che quella ricerca "non si può fare": la frattura

fra la vita e il linguaggio è comunque molto profonda e complessa. Il “senso delle cose”, che in linea di principio la ricomporrebbe, che “metterebbe tutto al suo posto”, è un’aporia bella e buona.

3. Proprio di questa aporia, del senso ultimo, ovvero “ciò di cui non si può parlare”, si occupa invece Andrej Tarkovskij nel suo *Stalker*: sfidando in tal modo tutti limiti del possibile e addentrandosi in quella “zona” dove ogni cosa è inattingibile, tutto è inesprimibile e incomunicabile, esattamente come aveva “predetto” Wittgenstein, per il quale solo dei *fatti* si può parlare. “Nella Zona non vi sono fatti” avverte lo stalker all’ingresso dell’area proibita. Tecnicamente non accade nulla. Umanamente, forse, accade tutto. “Qualcosa” di cui non si sa (né si potrebbe sapere, poiché altrimenti si ricadrebbe in ciò che per Wittgenstein è linguistico e dunque “ha già una risposta” conoscibile logicamente), la “Zona” appunto, è penetrato nel mondo dei fatti, sulla Terra. E’ il senso delle cose – questo è forse intuibile –, ma come accedervi se non vi è linguaggio possibile, se non vi sono neppure fatti osservabili?

“E’ una scampagnata”, è stato detto ironicamente; questa è quasi l’unica cosa osservabile. Eppure è altrettanto evidente che è tutto fuorché quello. Ma a quell’*evidenza* non si accede per via di ragione – come osservato nella scheda tecnica di Marco Pani – ma per via di fede. La fede ritorna dunque, ma non nel suo aspetto formale, e se vogliamo superficiale (in senso buono), delle *Mele di Adamo*, ma nel suo nucleo fondante che vede l’essere umano di fronte a ciò che non è spiegabile razionalmente. Il problema centrale della fede nasce dalla chiamata a confrontarsi con questo stato di cose e riguarda le possibili scelte di fronte ad esso. Rinuncia? Negazione (“non esiste niente, è tutto inventato”)? Accettazione dell’incomprensibilità? Amore? Per Tarkovskij è quest’ultima la strada da percorrere, come riportato a chiusura della scheda tecnica del film dalle sue stesse parole.

In “*Stalker*” il tema è stavolta, sì, il senso delle cose, e non dei fatti (in questo con una coerenza straordinaria col “Wittgenstein” di Jarman). Di quelle *cose* non si può parlare e “*Stalker*” infatti non ne parla. E’ un’opera di tipo iconico, dove vige una sorta di “prospettiva rovesciata” alla maniera di Florenskij, nella quale è lo spettatore il centro, non l’opera. A quel punto, è un’esperienza vissuta: o la si fa o non la si fa. “E quindi?!” – come qualcuno ha esclamato al termine del film – è l’unica frase di un dibattito (che non c’è stato) su questo film. “E quindi nulla”, infatti. Ma nei giorni seguenti – come accade con un film che non è un tipo di narrazione a cui si assiste passivamente perché appunto “ha qualcosa da dire” – è possibile che emerga tutto ciò che “dibattito” non è. Forse il senso ultimo è vita, è un’esperienza, non è un contenuto cognitivo. In quel “mondo”, nella “zona”, non vi è alcuna conoscenza sintetica: vi è il “niente da dire” ovvero il “mondo della vita”. Il passaggio tra i due, per Tarkovskij, non è la ragione, non è neppure la percezione o il gusto, ovvero non è la poesia il *mezzo*, ma la fede. Nella lingua russa, ancora oggi, il verbo “credere”, *verit’*, ha un valore e un significato molto più radicale e fondante che nelle lingue occidentali. “Credere” nella tradizione del pensiero russo, alla quale Tarkovskij appartiene e attinge dichiaratamente, è tutto ciò che esiste: è l’unica, *reale*, possibilità che ci è data.

4. Il quarto film della rassegna, *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, si caratterizza in modo particolare per i suoi aspetti filmici e cinematografici specifici. E’ un’opera che va letta più delle altre con criteri interni al linguaggio del cinema. Bresson era un perfezionista e in questo prodotto, più che mai, a parlare è la tecnica del suo lavoro. Il montaggio, il suono, le inquadrature, la sceneggiatura, le sequenze rimandano a una struttura complessa, che propone un significato inverso delle

situazioni (“prima gli effetti e poi le cause”, è stato detto da Daniele Vinci nell’introduzione, “il primato del sonoro sul parlato”) e che pertanto va decifrata. E proprio questa complessità si è riflessa nel dibattito, che mai come in questo caso è stato variegato e privo di un vero centro. Da subito si è posto il problema del “messaggio” e del “realismo” di questo film, finora non emerso nei precedenti appuntamenti della rassegna, con tutta la problematicità che un’idea simile (“il messaggio dell’arte”) si porta e si è portata nel dibattito estetico degli ultimi due secoli. E’ apparso prepotente il tema morale: “Dove sono le libere scelte?”, “Dov’è la volontà?”. La visione dell’umanità (che sembra essere davvero il nucleo teorico dell’opera) proposta in questo film è agghiacciante (tanto da “infastidire” più di una persona, come dichiarato apertamente al termine della proiezione): ma ha un dato di una qualunque oggettività? E se non è così, allora cosa voleva mostrare Bresson con questa sua forzatura? E il punto di vista è davvero quello dell’asino (è stato fatto rilevare)? O non è forse ancora “tutto umano”, perché il mondo non può essere visto dagli asini a quella maniera, e ancora una volta, dal “senso”, dal punto di vista dell’essere umano non si esce?

E’ un “senso all’inverso” quello rilevato dal film ed emerso nel dibattito: dagli effetti alle cause, dai contenuti alle forme. E’ una grande teoria induttiva, a-logica e sensoriale del mondo, in cui il “puro dato” delle cose e della vita viene prima delle idee e soprattutto delle speranze. La consapevolezza della “fine” e della nullità di ogni possibile speranza è centrale ed è presente, significativamente, anche nei giovani. C’è una *negatività* indubbia e assoluta in questa narrazione, che come tale chiede di essere interpretata. Se, tuttavia, l’impostazione teoretica del problema appare più semplice, quella morale è di gran lunga più complessa. Nel primo caso, infatti, la negatività consiste nel fatto che, una volta di più, i limiti della conoscenza sono i limiti del linguaggio, anche quando quest’ultimo è a-logico come in questo caso. E i problemi della conoscenza sono tutti nel risalire da un dato (che nel mondo reale, mostrato dal film, è semplicemente uno sguardo, un suono, una visione marginale o secondaria della “scena” fino a ciò che è “estraneo agli occhi dell’uomo”) alla sua causa e spiegazione, e motivazione. Dal punto di vista morale il film propone invece una direzione netta intrapresa dall’umanità, dalla “volontà” umana, verso una altrettanto ineluttabile assenza di beatitudine. La volontà è assente (questo è stato ripetuto molte volte nel dibattito: nessuna reazione al male, nessuna capacità di scelta o ribellione) e il senso morale è il “negativo”, anzi, più esplicitamente (difficile negarlo vedendo il film), è il “male”.

Perché il male? “Da dove” il male? La critica, analizzando quest’opera, si è in genere soffermata su queste due domande, la cui risposta è difficile da ottenere a meno di prendere a prestito teorie o visioni del mondo esterne e applicarle a Bresson.

Per quanto ci riguarda, questo film ci ha aiutato a compiere una svolta, in modo abbastanza naturale, dal campo teoretico a quello morale: mostrandoci che il senso delle cose ha una rilevanza pratica altrettanto se non addirittura più densa di conseguenze di quella teoretica. I prossimi tre film della rassegna si soffermeranno proprio sull’aspetto morale del senso.

5. Ancora un film sulla fede: *Ordet* di C. T. Dreyer. Ma in questo caso dopo aver osservato la fede come struttura, per così dire, necessaria e paradossale a un tempo dello stare al mondo (in *Le mele di Adamo*), o come “luogo” assai difficoltoso per l’uomo di accesso al senso (la “zona” di *Stalker*), stavolta la fede è esaminata per se stessa, ancor più da vicino, in virtù della sua propria essenza e praticabilità. La domanda implicita in *Ordet* non è tanto sul “perché” della fede o sul “cosa sia” la

fede, quanto sul “quale fede?”.

La fede in Cristo, dice Dreyer. Certo, ma quante diverse fedi, nominalmente cristiane, sono mostrate nel film! La risposta che sembra emergere è quella di una fede priva di pregiudizi, capace di “vedere” immediatamente: quella dei bambini e dei pazzi (come ha fatto osservare Giuseppe Tilocca nella sua introduzione). Questa risposta è chiara e apparentemente non problematica. Molto meno evidente (almeno a giudicare dalle reazioni al film) è la modalità con la quale questo avviene: il ruolo e l’intervento del miracolo, delle “parole” (“ordet” in danese vuol dire “parola”), l’equilibrio tra ragione e affidamento, e infine la valutazione complessiva di una siffatta storia, che metta insieme emozioni, scelte razionali e doveri morali.

Il dibattito si è mosso proprio nell’analisi sottile di queste sfumature e particolarità, prescindendo da considerazioni ovvie o di tipo positivistic. Se il senso delle cose proposto da questo film è di genere morale ed è cioè sulla scelta giusta, sul valore assoluto, sulla strada migliore da imboccare nel nostro stare al mondo – vale a dire, in cosa credere, moralmente parlando; in “chi” credere – ecco allora che si pone la domanda centrale nell’interpretazione di questa narrazione: “Quale fede è autentica?”, “Quale fede, e in che modo, ci conduce alla verità?”.

Una parte degli interventi si sono indirizzati a discutere su quale fosse il vero miracolo. E’ tutto un problema di ordine positivistic, di sfida delle leggi naturali? “No”, è stato detto. L’essenza della fede è la relazione, nel caso del film tra Johannes e la bambina: solo nel rapporto profondo di una unione spirituale tra due persone nasce e s’incarna il miracolo e la vera fede. Il miracolo, in realtà, è stato l’aver mostrato l’autentica natura di Cristo, il suo messaggio più puro, è stato fatto osservare. Il vero miracolo è la riconciliazione degli uomini e delle famiglie. E ancora: il vero miracolo è stato possibile fuori da ogni ideologia, nell’essere pienamente presenti a se stessi e insieme puri.

Aldilà di tutto, il dato interessante del dibattito è stato forse quello di aver ragionato in modo unanime sull’idea di ipotizzare un discernimento, una “scrematura” tra ciò che è autentico e ciò che non lo è. Aver riflettuto, in relazione al film, su “cosa è più vero di cosa”. Nessun altro film, fin qui nella rassegna, aveva indirizzato spontaneamente e in modo massiccio verso una domanda di questo genere: una domanda di *depurazione* del messaggio; in una parola, una domanda di verità. Se è evidente che esiste una dicotomia vero-falso, nel senso di autentico-inautentico, relativa ai valori morali del vivere, riguardante “il miglior modo di essere”, la domanda giusta non può essere semplicemente “cosa è vero?”, ma “cosa è *esattamente* vero?”. Un film come *Ordet* pone, senza veli o maschere, e in maniera quanto mai esplicita, questa domanda.

6. Con *Vivere* di A. Kurosawa, sesto appuntamento del seminario, si entra in maniera diretta e totale nella problematica morale del senso. Film di una semplicità strabiliante, dove risalta una sola domanda: “Cosa devo fare?”.

Un uomo anziano, condannato a morte da un tumore, ha pochi mesi di vita e, complici una serie di situazioni, compie un percorso di autentica rivelazione di sé a sé. La semplicità e universalità insieme del tema (ma è poi così facile fare un film “semplice”, che poi semplice non è affatto per tutte le implicazioni che suscita? O non è forse sintomo di vera genialità?) ha condotto il dibattito a trovare tanti spunti e riferimenti culturali. E’ stato fatto osservare: “E’ un viaggio catartico, di purificazione dell’animo, che da un inferno quasi dantesco arriva al paradiso”. La liberazione della volontà porta alla scoperta dell’“altro”, vero epicentro della morale della narrazione. “Il significato è la volontà”. Questa volontà arriva a identificare un imperativo assoluto. Ma perché tutto questo possa avvenire vi deve essere un’esperienza di

liberazione, che in questa storia è la malattia che condanna a morte. Senza la prospettiva della morte nulla si sarebbe mai rivelato.

Alla domanda disarmante (per purezza e densità emotiva) del protagonista: “Cosa significa vivere? Come devo vivere?” La risposta offerta in questa narrazione è altrettanto semplice e chiara: vivere significa volere, e il senso della volontà è fare il bene degli altri. Non la propria felicità, dunque, non un lavoro appagante o un compito intellettuale, e neppure gli affetti (famiglia, figli, persone care), ma la carità nel senso più puro: un parco perché i bambini possano giocare, dove prima vi era una palude, un paio di calze nuove donate a una persona che non poteva permetterselo. E’ una storia paragonabile a “Quarto potere” di Orson Welles, è stato notato: ma stavolta vi è un obiettivo morale che porta a superare l’essere rivolto interamente su se stesso del “cittadino Kane”. C’è Kierkegaard, c’è Schopenhauer, in questa storia, è stato ancora detto. C’è l’essere-per-la-morte di Heidegger e altri temi del filosofo tedesco: c’è la politica che è “chiacchiera”. Solo la volontà muove le cose: il resto stagna, come la palude dove sorgerà il parco-giochi. La volontà è l’unico senso possibile. Nella triade libertà-volontà-dono si gioca la proposta di questo film, che individua una via precisa da percorrere e una risposta alla domanda morale per eccellenza.

Si potrebbe condurre un ragionamento più ampio e si potrebbero obiettare molte cose: ad esempio il primato del sentimento, il bene comune, le ragioni della politica e del compromesso, l’etica della responsabilità. Ma, per ciò che ci riguarda, nel dibattito non sono emerse obiezioni di alcun genere, la proposta del film ha convinto così com’era.

7. “Il tema centrale di questo film è svolto attraverso una serie di *rovesciamenti*” ha detto Alessandra Pigliaru nella sua introduzione al settimo film del seminario, *Madre e figlio*, di Aleksandr Sokurov. E proprio questi rovesciamenti hanno creato qualche perplessità o smarrimento all’inizio del dibattito. “Dove conduce questo film?”, “Qual è il senso della narrazione?”. E’ stato osservato: “Anche *Stalker* era privo di eventi e fatti, ma lì c’era almeno un percorso. Può essere un film un oggetto di pura contemplazione, di una natura quasi immobile, fuori dai significati propriamente narrativi?”. Effettivamente se le cose stessero così si cadrebbe quasi nell’estetismo e in un mondo di simboli che lo spettatore legge come vuole. Una visione non completamente errata, intendiamoci, ma che va inquadrata meglio. Se il rovesciamento è nella prospettiva, in senso iconico e florenskiano, il punto di fuga è precisamente negli occhi dello spettatore. Anzi, ancora più precisamente, come ha fatto osservare Marco Pani, “si sposta dove ci spostiamo noi”.

E allora la “Pietà di Michelangelo rovesciata” vuol dire anzitutto libertà e solitudine, del figlio, dell’essere umano, nel suo esser totalmente presente a sé: il suo essere “opera d’arte assoluta”. In tal modo il rovesciamento della prospettiva è completo e ognuno è davvero “dentro il film” con tutto se stesso.

“C’è tormento in questo film, non pacificazione. Paradossalmente, c’era un rumore costante dall’inizio alla fine”, è stato detto. “La natura è il terzo attore ed è salvifica”. “La natura è l’elemento contrapposto all’uomo, ciò di cui ci si deve liberare nel proprio percorso di verità”. “La natura è fatta per essere esplorata, non forzata”. “Il tema è la morte”. “Il tema è la solitudine”. “Il tema è il sublime”. “Il rapporto del figlio con la madre, il contatto fisico è morboso”. “Proprio quel contatto è indice di una natura recuperata e autentica”.

“Si vive senza un motivo, ma si muore sempre per un motivo” dice il figlio in una delle ultime scene del film. L’assenza di una ragione del vivere, forse è da intendersi

relativamente al vivere quotidiano, all'alienazione data dalla condizione di sanità e forza – quella vita che, proprio perché crede di essere tale, non è poi *vita*. La vita *del* mondo è sovente vita inconsapevole, zeppa di eventi e sentimenti inautentici. Ma c'è un angolo, in un altrove ai bordi di quel mondo, quasi dipinto di colori fiamminghi, dove tutto può esser recuperato, in attesa – come dice il figlio – “di rincontrarci là dove tu sai”.

8. A conclusione della rassegna è stato proiettato *Film* di Alan Schneider, ma con soggetto e sceneggiatura, e direzione effettiva di Samuel Beckett. L'universo beckettiano, ben noto nelle sue opere teatrali e narrative, entra prepotentemente anche in questo unico suo lavoro cinematografico. Un film senza sonoro di 23 minuti, con Buster Keaton, volto-icona del cinema muto, anziano e ripreso di spalle praticamente per tutta la durata del film. Il dibattito ha riflettuto lo “sconcerto” e il “disorientamento” (questi i termini più ricorrenti) che generalmente le opere beckettiane producono. “Eliminata ogni percezione esterna (intento dichiarato dell'autore che costruisce *Film* sulla frase del filosofo Berkeley, “Esse est percipi”, “Essere è essere percepiti”), nel soggetto rappresentato non rimane che l'Io”. C'è orrore nell'“Oggetto” che incontra faccia a faccia il proprio “Occhio”, il proprio “Io” (Eye/I). “E' forse una prospettiva psicanalitica quella descritta?”. “Dov'è la relazione, l'altro, il dialogo?”. “Questo film è un colpo al cuore a qualunque visione dialogica”. “Tolta l'identità sociale, la storia, il senso – è stato commentato – tolta qualunque profondità narrativa all'esistenza, ciò che rimane è ancora un essere umano? Per me no”. Ma apparentemente sì, almeno per Beckett: l'umanità è ancora lì. Ugualmente, togliendo a un'opera cinematografica tutto ciò che si può togliere, ciò che resta è ancora un “film”? “E' probabilmente l'essenza ultima del film come la intendeva Beckett”, è stato notato in maniera molto acuta: “Un uomo, l'Oggetto/Keaton, seduto su una sedia a dondolo davanti a un muro bianco (tolti quadri, specchi e tutti gli orpelli che potessero dare l'impressione che vi fosse ‘un esterno che ci guarda’), come davanti allo schermo di un cinema: è lo spettatore che, quando si toglie le mani dagli occhi, altro non vede che se stesso. Era lui a manovrare tutto”. Infatti, un'altra persona ha detto: “Questo film è un videogioco, ha la struttura esatta di un videogame col protagonista ripreso di spalle che fugge, evita gli ostacoli, ed è mosso da noi, noi che siamo i manovratori di quel meccanismo”. Un videogioco *ante litteram* dunque: ma cos'è in fondo un videogioco se non tutto quello che si è detto fin qui? Il gioco di un “gatto che insegue il topo”, l'Io che muove il suo stesso Oggetto, in un rapporto di dominio-sottomissione tutto interno a noi stessi. La filosofia nelle mani di Beckett – attraverso un'unica frase, di Berkeley, posta in esergo a quest'opera – conduce l'opera narrativa (cinematografica in questo caso) davanti al suo stesso limite, l'ultimo possibile. Oltre quel limite vi è necessariamente un salto, che porterà fuori dall'arte, dalla narrazione, in un luogo che *film* non è.