

Atti del Convegno "Cinema 2001. E dopo l'Odissea? Viaggio nel filmico contemporaneo tra postmodern e postmortem" (Napoli, 17-22 dicembre 2001) organizzato dalla Mediateca S. Sofia e dall'associazione Pigrecoemme, nell'ambito dell'iniziativa "Dicembre giovani" dell'assessorato alle Politiche giovanili del Comune di Napoli ■ Presentazione: Casimiro Monti, Giovanni Attademo ■
 Prefazione: Francesco Napolitano ■ Introduzione: Giulio Arcopinto ■
 Fernaldo Di Giammatteo: *Postmodern, postmortem, autopsia e realismo* ■ Alberto Castellano: *Modelli hollywoodiani tra riproducibilità e metabolizzazione* ■ Gino Frezza: *Il cinema nel sistema dei media* ■
 Sergio Brancato: *Lo spirito del tempo. Morte e rinascita del cinema* ■ Rosario Gallone: *Prigionieri dell'Oceania. Il riscatto del cinema degli Antipodi* ■ Corrado Morra: *Afterimage. Al di là del cinema, il cinema come Aldilà* ■
 Luca Errico, Giacomo Fabbrocino: *Filmografia*

QM

CINEMA 2001 E DOPO L'ODISSEA?

Viaggio nel filmico contemporaneo
tra postmodern e postmortem

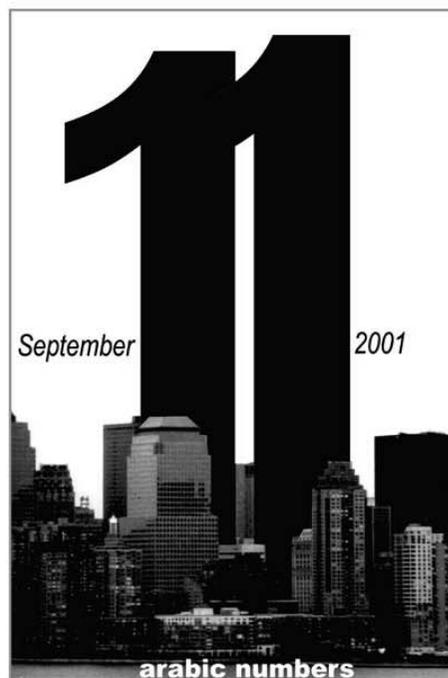
Comune di Napoli
Assessorato all'Ambiente
e Politiche giovanili
94° Servizio - Tempo libero
e Politiche giovanili

Mediateca S. Sofia

Pigrecoemme



Quaderni
della Mediateca
S. Sofia



Redazione e cura
Pigrecoemme
Via dei Carrozzi, 13
80134 Napoli
tel./fax: 081 4202446
info@pigrecoemme.com
www.pigrecoemme.com



Mediateca
S. Sofia
Via S. Sofia, 7
80139 Napoli
tel./fax: 081 456425
santasofia@comune.napoli.it
www.comune.napoli.it/santasofia



QM

Quaderni della Mediateca S. Sofia

COMUNE DI NAPOLI

Sindaco

Rosa Russo Iervolino

Assessore all'Ambiente e alle Politiche giovanili

Casimiro Monti

Dirigente 94esimo Servizio Tempo libero e Politiche giovanili

Giovanni Attademo

Mediateca S. Sofia

Francesco Napolitano

Anna Esposito

Raffaele Tartaglia

Laura Vassallo

Redazione e cura dei Quaderni

Giulio Arcopinto

Luca Errico

Giacomo Fabbrocino

Rosario Gallone

Corrado Morra

Grafica ed impaginazione

Pigrecoemme www.pigrecoemme.com

Ufficio stampa

Valerio Iuliano

Si ringraziano

Antonio Capuano, Giuseppe Cozzolino, Gianni Valentino

e "La Feltrinelli" di Napoli

In copertina: *Arabic Numbers*, elaborazione digitale © 2002 Pigrecoemme

Cinema 2001. E dopo l'Odissea?

Viaggio nel filmico contemporaneo
tra postmodern e postmortem



Indice

5	Casimiro Monti, Giovanni Attademo: <i>Presentazione</i>
7	Francesco Napolitano: <i>Il primo quaderno della Mediateca</i>
9	Giulio Arcopinto: <i>Dopo l'Odissea... un'introduzione</i>
15	Fernaldo Di Giammatteo: <i>Postmoderno, postmortem, autopsia e realismo</i>
23	Alberto Castellano: <i>Modelli classici hollywoodiani tra riproducibilità e metabolizzazione</i>
31	Gino Frezza: <i>Il cinema nel sistema dei media</i>
39	Sergio Brancato: <i>Lo spirito del tempo. Morte e rinascita del cinema</i>
57	Rosario Gallone: <i>Prigionieri dell'Oceania. Il riscatto postmoderno del cinema degli Antipodi</i>
65	Corrado Morra: <i>Afterimage. Al di là del cinema, il cinema come Aldilà</i>
85	Luca Errico, Giacomo Fabbrocino: <i>Filmografia</i>

Presentazione

Le arti, la musica, il cinema, rappresentano un aspetto essenziale delle politiche giovanili che l'ente locale è chiamato a curare. E questo assessorato, sin dall'inizio della propria azione, ha inteso farlo, tenendo soprattutto conto di quanto già all'interno del Comune, in questo ambito, si è piacevolmente ritrovato: i centri giovanili, l'informagiovani, la mediateca. È grazie a queste realtà, coadiuvate da consolidate organizzazioni associazionistiche, che si è potuto allestire, lo scorso inverno, la seconda edizione di "Dicembre giovani", una serie di eventi spettacolari in campo musicale e teatrale, esposizioni artistiche, seminari e incontri di cinema. Quest'ultimi hanno preso in esame alcuni aspetti del cinema contemporaneo, ma potrei dire del cinema *tout court*, ed hanno visto la partecipazione di alcuni importanti esperti nazionali. Il resoconto lo ritroviamo nei saggi che seguono e che inaugurano un progetto editoriale della Mediateca S. Sofia, che sicuramente contiamo di sviluppare.

Giovanni Attademo
dirigente 94esimo Servizio
Tempo libero e Politiche giovanili

Casimiro Monti
assessore all'Ambiente
e alle Politiche giovanili

Il primo quaderno della Mediateca

La Mediateca S. Sofia – struttura del Comune di Napoli (assessorato alle Politiche giovanili - Servizio Tempo libero e politiche giovanili) – oltre ad organizzare corsi e seminari sul cinema e le arti visive e ad allestire una rassegna annuale di cortometraggi, ‘O Curt, custodisce un patrimonio filmico di ampie proporzioni ed una biblioteca di cinema che, qui a Napoli, si stanno rivelando una fonte imprescindibile per tutti coloro che, col cinema, hanno una qualche relazione.

Ora, con questa pubblicazione, prende avvio una nuova iniziativa, i “Quaderni della Mediateca”, la cui idea, nata qualche tempo fa con lo scopo di sistemare secondo linee tematiche ed esigenze critiche le collezioni di film, si è potuta concretizzare – sia pure con qualche modificazione rispetto all’impostazione originaria – quando, l’inverno scorso, abbiamo organizzato, insieme con l’associazione Pigrecoemme, un ciclo d’incontri sul cinema contemporaneo. I lettori vi troveranno, dunque, gli interventi svolti allora, più altri, redatti proprio per questa occasione. Ma veniamo al tema.

Oggi il cinema è ancora capace di raccontare una storia che parli della vita, dell’uomo, che ne sondi i sentimenti, che ne riveli una particella di verità; o, invece, è rinchiuso dentro il racconto di se stesso? Che cosa ne è dell’affermazione di Truffaut, secondo la quale il film deve esprimere un’idea di cinema e un’idea della vita? Ed è condivisibile, o lo è mai stata, questa affermazione? In breve: che cosa è il cinema oggi e quale potrà essere il suo futuro?

Domande che dischiudono un vasto territorio d’indagine che, com’è ovvio, un quaderno come il nostro può soltanto tratteggiare. Eppure le si sono volute formulare in maniera così aperta (la delineazione precisa dei temi che vengono fuori da quelle domande è contenuta, tra le altre cose, nell’introduzione a cura di Giulio Arcopinto), a bella posta per permettere ai critici e agli studiosi intervenuti di parlare ad un uditorio il più ampio possibile, fornendogli elementi di storia del cinema e di linguaggio cinematografico (i saggi, in particolare, di Alberto Castellano, di Fernaldo Di Giammatteo, di Rosario Gallone ed un’ampia filmografia a cura di Luca Errico e Giacomo Fabbrocino). Per lasciar loro introdurre questioni essenziali alla comprensione della natura del cinema, del suo rapporto, all’interno del sistema comunicativo e dell’industria culturale, con gli altri mezzi di comunicazione di massa e del rapporto del cinema con il pubblico (gli interventi di Sergio Brancato e di Gino Frezza). Per consentirgli di sviluppare suggestioni e collegamenti, a volte anche arditi, tra elementi disparati del cinema contemporaneo (l’intervento di Corrado Morra, in particolare).

Il desiderio di cinema che quotidianamente cogliamo in chi frequenta la

Mediateca, soprattutto nei più giovani, si esprime sì nel voler vedere i film, ma anche nel voler trovare punti di orientamento e basi concettuali: il piacere della visione strettamente connesso con l'istanza della conoscenza: il piacere della conoscenza, in breve. Questo quaderno speriamo che ne soddisferà almeno una piccola parte. Di certo, avrà risposto, pur nei limiti delle sue dimensioni, ad alcune domande. Più di sicuro, avrà introdotto nuovi interrogativi.

Francesco Napolitano
Mediateca S. Sofia

Dopo l'Odissea... un'introduzione

Giulio Arcopinto

Tra il 17 ed il 22 dicembre 2001 si è tenuto a Napoli, presso gli spazi della Mediateca S. Sofia e della libreria “La Feltrinelli”, il convegno di critica cinematografica “Cinema 2001. E dopo l’Odissea?”, organizzato dall’associazione Pigrecoemme e dalla Mediateca S. Sofia del Comune di Napoli, nell’ambito del programma “Dicembre giovani 2001”. Come recitava il sottotitolo, l’appuntamento è stato l’occasione per un “viaggio nel filmico contemporaneo tra postmodern e postmortem”. Accade spesso che i titoli, pensati per essere accattivanti e catturare l’immaginazione del pubblico, risultino tanto evocativi quanto criptici, e necessitino perciò di un’introduzione che ne chiarisca senso e presupposti.

Il presupposto è un’istanza, quella che anima il nostro lavoro nel campo della promozione e della produzione culturale: l’arte per noi di Pigrecoemme è sostanzialmente un atto di comunicazione tra persone che abitano criticamente il proprio mondo. Gli interventi di Pigrecoemme, compresi quelli di educazione al linguaggio cine-televisivo ospitati da qualche anno alla Mediateca S. Sofia, sono sempre stati mossi dal tentativo di recuperare, dopo la stagione dell’autoriflessione sul linguaggio delle neoavanguardie, la centralità del “senso” nel fare artistico. In questo, probabilmente, ci siamo posti su una linea di progressione storica proprio con quell’esperienza, che soltanto una lettura superficiale ha interpretato come rinuncia definitiva alla trasmissione di significati forti nelle arti. Questa convinzione si è naturalmente sposata con quella di un luogo come S. Sofia che proprio per la sua natura di Centro culturale comunale, deputato a organizzare opportunità di incontro per i giovani della città, si trova necessariamente a misurare i problemi dell’arte e della cultura con il metro dell’azione politica, seppur intesa in senso lato. È nata così, insieme ai responsabili della Mediateca, l’idea di dare vita a un luogo di confronto critico sulle arti visive e audiovisive a disposizione dei giovani della città e di cui il convegno e i Quaderni che qui presentiamo speriamo possano essere solo il primo appuntamento.

Perché la scelta di inaugurare i “Quaderni della mediateca” parlando del postmoderno nel cinema? La questione sembrerebbe abbastanza inattuale, sostituita nelle priorità della storiografia e della critica artistica contemporanea dai nuovi totem della multimedialità e del digitale. Intanto, all’osservatore attento non sfugge che del postmoderno questi rappresentano, per così dire, la declinazione tecnologica (minimo comune denominatore è il concetto di simultaneità). Ma la motivazione principale, comunque, è che proprio il postmoderno ci fornisce una prospettiva privilegiata di analisi del cinema contemporaneo in relazione al problema della possibilità di una produzione e trasmissione di consapevoli visioni del mondo nelle arti.

Senza azzardare pericolose equazioni tra “pensiero debole” e postmoderno, è tuttavia abbastanza chiaro che il postmoderno ha seguito il tracciato dell’epistemologia contempo-

reana, nella cesura segnata dalla fine delle grandi ideologie. Esso, per quanto riguarda il campo che ci interessa, il cinema, sembra prometterci una serie abbastanza lunga di film-spettacolo, testimoni, più che del mondo in cui viviamo, di “nature seconde” che al più possono appassionare i cultori della citazione. Il cinema, in altre parole, se nella sua “età dell’oro” si è fatto carico di raccontare i nostri miti collettivi, di individuare l’*habitat* comune del pubblico occidentale, ha in seguito sempre più abdicato da tale responsabilità, passando dal racconto delle grandi storie a quello di eventi minimali, se non al racconto di se stesso.

La questione è se si debba recitare l’ennesimo e forse svalutato *de profundis* per il cinema. O, piuttosto, se la difficoltà di raccontare le grandi storie derivi dalla fine della Grande Storia. Eppure, usando una sintassi fin troppo abusata, dopo l’11 settembre è tutto cambiato, e la Storia sembra riaffacciarsi con forza dagli scoloriti tv a colori. Si aprono, allora, spazi nuovi per un cinema inteso come aedo di miti collettivi? In altre parole, il cinema, dopo l’amplificazione mediatica della morte di massa, si appresta a passare dalla morte del racconto al superamento del postmoderno, insomma al *postmortem*? A rispondere a questi interrogativi abbiamo invitato alcuni dei più importanti studiosi italiani di cinema e comunicazioni di massa. Fernaldo Di Giammatteo ha aperto la serie degli interventi con una relazione dal titolo *Postmodern, postmortem, autopsia e realismo*, in cui sembra suggerire che il problema del “senso” nel cinema contemporaneo è ancora un problema di autori e che, comunque, anche nel tempo del postmoderno se dai una materia interessante in mano a un regista che ha consapevolezza del mondo in cui vive, ottieni sempre opere di grande intelligenza. Alberto Castellano ha affrontato il problema dell’evoluzione dei tradizionali generi cinematografici al passaggio del postmoderno. Gino Frezza ha analizzato le funzioni del cinema contemporaneo in relazione al sistema dei *media*. Infine, Sergio Brancato ha centrato la sua analisi sulla cosiddetta “produzione popolare”, individuando proprio in questa il miglior campo di analisi dei processi di produzione e consumo culturale legati al cinema contemporaneo.

Le relazioni, come era del resto auspicabile, non ci hanno consegnato risposte definitive, ma ulteriori stimolanti interrogativi e altrettante proposte per nuovi percorsi di ricerca. Uno dei nodi teorici su cui più si è concentrato il dibattito seguito agli interventi è stato quello della difficoltà di giungere a una convincente definizione del postmoderno stesso. Se, dal punto di vista dei processi di consumo culturale, la questione è abbastanza semplice: il postmoderno è una condizione indelebile delle società industrialmente, economicamente e socialmente avanzate che deriva sostanzialmente da una ipertrofizzazione della produzione e della comunicazione di testi, dal punto di vista della produzione artistica il quadro si presenta estremamente sfuggente e contraddittorio. Gianni Canova, in un recente saggio sull’argomento¹, ha individuato nell’“et et” contrapposto all’“aut aut”, vale a dire nella predilezione per la contaminazione e per l’accumulo orizzontale di elementi rispetto all’assunzione di un punto di vista e di un principio ordinatore dei segni, una delle figure caratterizzanti del postmoderno. Declinazioni dirette dell’“et et”, come nota lo stesso Canova sono,

tra le altre: indistinzione tra cultura alta e cultura bassa, mancanza di profondità, gusto per la superficie. Veniamo qui al cuore del problema e all’istanza di cui prima si parlava. Qui non si tratta di individuare una possibile estetica a un fenomeno per sua natura indefinito e perciò indefinibile, ma di saperlo interpretare adeguatamente in quanto, comunque sia, discorso sulla contemporaneità. Il paradosso che si presenta alla critica contemporanea è che quelle che erano nate come definizioni utili a registrare un fenomeno siano diventate esse stesse non più oggetti, ma strumenti dell’analisi critica. Sono, per esempio, declinazioni dell’“et et” le spiegazioni del fenomeno postmoderno come consapevole o inconsapevole ripresa di archetipi e modelli legati alla modernità, oppure come procedura di costruzione del testo estetico che tende a privilegiare la messa in scena della storia sul racconto della storia stessa, vale a dire una procedura estetica che assegna un primato assoluto allo spettacolo rispetto ai fatti. Eppure tra la consapevole e l’inconsapevole citazione c’è la stessa cesura che segna il passaggio tra epistemologie, gnostiche e ideologie differenti. Il punto è: è corretto inserire sotto la stessa etichetta ipotesi di racconto che fanno capo a differenti visioni morali del mondo? Prendiamo, per esempio, due film come *Il gladiatore* di Ridley Scott e *Mouline Rouge!* di Baz Luhrmann, tanto per restare in tema di citazione e di spettacolo, e considerando comunque film alto *budget*. Mentre il primo si presenta come una perfetta confezione per l’expo dell’Oscar, il secondo, nel parossismo con cui persegue la distruzione di ogni ipotesi di racconto a favore dell’iperbole spettacolare, lascia intravedere un punto di vista critico proprio sulla condizione del meccanismo cinematografico. Ecco allora che l’istanza inclusiva dell’“et et” mostra i suoi limiti e quasi impone la riacquisizione di una discriminante etica dell’“aut aut” anche come strumento ermeneutico.

A meno di non doversi rassegnare a una lettura debole del concetto di “pensiero debole”, intendendolo come assenza di pensiero critico, e alla legge dello spettacolo fine a se stesso, è necessario dunque chiedersi quale sia il vero cinema postmoderno: quello che assume la condizione del postmoderno acriticamente come l’unica ipotesi operativa praticabile nel campo della produzione audiovisiva o quello che assume quella condizione come oggetto problematico del proprio fare artistico.

Farlo vuol dire individuare un ordine, seppur debole, appunto, nella sterminata selva di segni che ci circondano, una coscienza e una concezione del mondo, in una parola, un *ethos* che diriga un *epos*.

L’*epos* racconta di uomini che attraversano un tempo e uno spazio; e il tempo e lo spazio dell’uomo contemporaneo sono sostanzialmente quelli dell’immagine e dell’immaginario. In quest’ottica il “pensiero debole” riemerge dalle sabbie mobili della rinuncia alla critica per ridiventare rappresentazione di un’identità disorientata tra mille *loghi* e nessun *logos*, irrisolta e *in fieri*. Hanno ragione Di Giammatteo e Brancato quando dicono che il cinema non è morto e non morrà mai. Ad esso spetterà ancora per molto tempo raccontare la storia dell’uomo contemporaneo. E se anche non si può parlare di estetica postmoderna vorremmo almeno parlare di estetica ai tempi del postmoderno, un’estetica *postmortem* di un mondo appena prima della catastrofe, che racconti e che imponga l’assunzione di una

morale. Cinema “postmortem”, dunque, come quell’unico cinema possibile dopo l’esperienza della morte di massa, dentro la guerra e a ridosso di una nuova Storia che, appena nata, sembra già vecchia.

Questa pubblicazione prova a raccogliere questi interrogativi con l’idea di proporli per successivi approfondimenti. Oltre agli interventi dei quattro studiosi che hanno animato il convegno, essa dà spazio a un saggio di Corrado Morra, *Afterimage*, in cui suggestivamente si propone l’immagine di un cinema contemporaneo inteso come immaginazione della morte, ovvero come ipotesi di vita ulteriore; a un saggio di Rosario Gallone, *Prigionieri dell’Oceania*, che passa in rassegna la produzione filmica australiana e neozelandese, che, dalla stagione della cattività culturale arriva alla proposta di un’originale e influente prospettiva filmica; e a una filmografia ragionata sul postmoderno a cura di Luca Errico e Giacomo Fabbrocino. Tutti e quattro, insieme a me, sono animatori, oltre che di Pigrecoemme, del sito di critica cinematografica che porta lo stesso nome². Ovviamente, non tutte le suggestioni emerse nei bolla e risposta alla fine delle relazioni hanno trovato spazio in questi quaderni. Una di esse, in particolare, meriterebbe un approfondimento ed è quella di intendere il postmoderno nel cinema come una sorta di sur-genere che attraversa i generi preesistenti, costruito sulle aspettative estetiche del nuovo pubblico *cinophile*.

È doveroso chiudere questa introduzione con dei ringraziamenti: alla Mediateca S. Sofia, innanzitutto, che ha promosso e ospitato questa nuova iniziativa di Pigrecoemme; e all’assessorato alle Politiche giovanili del Comune di Napoli, che questa iniziativa ha finanziato. L’augurio è che “Quaderni della Mediateca” sia il “numero zero” di un appuntamento periodico che dia voce ai luoghi della città orizzontale, multiforme e multiculturale, a esperienze significative e coraggiose come quella della Mediateca S. Sofia. Una piazza dove confrontarsi sull’arte e soprattutto attraverso l’arte, dove interrogarsi non tanto sull’arte in quanto metafora dello sguardo, ma sul mondo in quanto oggetto di questo.

Note

1. Gianni Canova, *L’alieno e il pipistrello*, Milano, Bompiani, 2000.

2. Nato il 1 maggio del 2000, il sito www.pigrecoemme.com presenta ampie sezioni dedicate al cinema e alle arti visive oltre a *Mab*, uno spazio di approfondimento monografico.

Postmodern, postmortem, autopsia e realismo

Fernaldo Di Giammatteo

Fernaldo Di Giammatteo, critico e storico del cinema, ha fondato nel 1974 la collana Castoro Cinema. Fra le sue pubblicazioni: *Dizionario universale del cinema*, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano 1940-1990*, una *Storia del cinema* per i tipi della Marsilio, *Milestones - I trenta film che hanno segnato la storia del cinema* ed il recente *Introduzione al cinema*. Per Rai Educational, ha realizzato la trasmissione *Cinema Mon Amour*, un viaggio nel cinema, attraverso la sua storia ed il suo linguaggio.

Capita che i traduttori di romanzi gialli non sappiano che in inglese *post mortem* significa autopsia e trasferiscano l'espressione pari pari nei testi italiani, provocando qualche perplessità nei lettori. Qui invece il gioco linguistico giunge a proposito. È davvero morto il cinema, come gli imbecilli ci stanno raccontando da alcuni anni? Domanda priva di senso. Il cinema non ha bisogno di autopsie, ma soltanto di un'analisi accurata, in questi tempi di trionfante e caotica postmodernità. In fondo, è una vecchia storia, malinconica, un poco deprimente.

È la storia di una incomprensione o, se si preferisce, di una pertinace cecità. Nella tradizionale accademia – quella universitaria soprattutto – il cinema è sempre stato considerato un genere minore, divertente magari e persino importante, ma non paragonabile ai valori alti della scienza e della cultura. Un genere che serve per intrattenere, qualche volta per educare, ma che non serve per far progredire il sapere. Un genere che documenta la realtà in maniera più o meno esatta, ma che non possiede un'autonoma forza creativa: e dunque conoscitiva, e dunque culturale. Un genere ancella, non un genere protagonista. Un simpatico produttore di storie similvere o fiabesche, che ti possono incantare – tutti gli spettatori sono bambini, lo sappiamo – ma che lasciano il tempo che trovano.

Un equivoco, oltre che una stolidità incomprensione? È probabile, perché il cinema fece di tutto, sin dal principio, per presentarsi sotto mentite spoglie. Voleva far credere di essere un testimone oggettivo della realtà che gli passava sotto gli occhi, quasi che la macchina da presa fosse un notaio chiamato a legittimare la verità. Così nacque quella illusione del realismo che avrebbe segnato – indelebilmente? – il destino dell'arte nuova e che avrebbe alimentato i sospetti dell'accademia. In effetti, era più modesta l'ambizione (modesta ma al tempo stesso implicitamente rivoluzionaria) di cui il cinema si nutriva, come il filosofo Henri Bergson aveva intuito in *L'évolution créatrice* (1907): “Affinché le immagini si animino occorre che da qualche parte vi sia movimento. E in effetti è qui che il movimento esiste. È nella macchina da presa. È perché la pellicola cinematografica si svolge, ottenendo di volta in volta che le diverse fotografie della scena si sviluppino le une dalle altre, che ogni attore di quella scena riacquista la sua mobilità: infila tutti i suoi successivi atteggiamenti nell'invisibile movimento della pellicola cinematografica”. Ossia, la continuità del movimento registrata – e fissata – dalla macchina da presa sulla pellicola. Che cosa, poi, contenga (debba contenere ed esibire) il movimento così registrato è un altro discorso. L'essenziale è che, fissando sulla pellicola il movimento (lo scorrere della vita), il cinema racchiude nelle sue inquadrature il tempo. La pittura ha da sempre incorni-

ciato lo spazio. Il cinema “incornicia” lo spazio e il tempo, riunendoli in una sola dimensione, inedita e rivoluzionaria.

Di Bergson e della rivoluzione l'accademia non tenne conto. Il cinema fu abbandonato nelle braccia di quelle che si chiamavano le masse. Le masse vanno al cinema, si emozionano e si divertono. Il cinema è, appunto, un divertimento popolare. Nell'ottica accademica, la cultura è una cosa, il cinema un'altra. C'è disprezzo in una simile posizione. Ma c'è anche diffidenza e, al limite, inconfessata incompetenza. Quella cinematografica è materia che sfugge di mano perché complicata dalla presenza simultanea sullo schermo di spazio e di tempo, dalla “intrusione” dell'elemento narrativo (una successione di immagini in movimento è sempre un racconto) e dalla impossibilità di “decifrarla” se non dopo una serie di visioni, mai pacifiche e mai esaurienti. Perciò il discorso sul cinema è sempre un discorso *in fieri*, che dev'essere continuamente ripetuto e verificato. Il divertimento è soltanto il primo passo. Chi si ferma qui – le masse, l'accademia – vede poco e male. Si lascia sfuggire il senso della novità linguistica e culturale che il cinema rappresenta.

Moderno e postmoderno. Si sa che la nozione di postmoderno (come negazione e radicale superamento delle certezze su cui si fonda la modernità) nasce nel 1979 da una sorta di *pamphlet*, acuto e dissacrante, scritto da Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*). Sulla scia di questa brillante provocazione si accese, negli anni ottanta e novanta del secolo scorso, un vivace dibattito teso anzitutto a recuperare, nell'intreccio di disparate istanze ideologiche, il pensiero di filosofi come Nietzsche e Heidegger che fenomenologia, marxismo e idealismo avevano apertamente o indirettamente osteggiato. Venute meno, appunto, le certezze dei sistemi filosofici portatori di modelli di interpretazione e di strutturazione della realtà – sociale, culturale, ideologica – si è gradualmente imposto lo scetticismo o, quanto meno, un atteggiamento di diffidenza (in molti casi di rifiuto netto) verso le ostentate chiarezze di tutte le “letture” del mondo che pretendessero di semplificare una realtà sempre più complessa e confusa. Se confusione esiste, tanto vale accettarla e farla propria: non per subirla ma per interpretarla nella speranza di cavarne un senso, non più indiscutibile bensì fragile e provvisorio, come suggerisce la concezione del “pensiero debole” di cui è alfiere Gianni Vattimo. Un pensiero che si mette continuamente in discussione. E il cinema degli ultimi anni non ha fatto altro.

Numerosi sono ormai i film che illustrano questo stato di fatto, spesso offrendone una immagine esasperata e “sconvolta”, al limite addirittura incomprensibile. Fra quelli recenti, emblemi tipici di una postmodernità vissuta con piena partecipazione dagli autori più sensibili, un ruolo di spicco s'è conquistato nel 2000 il *noir* di Christopher Nolan *Memento*. Non a caso il gioco su cui s'impenna ha per oggetto la memoria: una memoria alterata per effetto di uno *choc* subito dal protagonista, ossia una memoria che, venendo meno, lascia che la confusione penetri in ogni piega del racconto. Non solo. Il regista aggiunge sistematicamente confusione a confusione,

invertendo l'ordine temporale della vicenda (parte dalla fine e retrocede verso l'inizio, per risalire dalle conseguenze alle cause dei fatti narrati) e assorbendo nella struttura “a rovescio” le stesse indecisioni, angosce e sconfitte che tormentano il personaggio impegnato nella ricerca della verità. In questa maniera *Memento* affronta non soltanto il tema della (precaria) memoria umana ma anche i riflessi culturali – e perfino ideologici – che inevitabilmente ne discendono: dove tutto è vago e nebuloso, nulla può più essere attendibile, e neppure comunicabile. Lo spettatore è costretto a “vivere” una situazione completamente al di fuori dell'esperienza comune. È vero, qualcosa di simile è accaduto, e accade, in letteratura (basti pensare a Joyce o, più recentemente, ai testi del *Nouveau roman*). Con la differenza però che la lettura, e la riflessione sui testi letti, sono sempre ancorate a una solida e “immobile” base, mentre il contatto con la narrazione audiovisiva è legato allo scorrere del tempo della visione, che è per sua natura inafferrabile e non può essere fermata, pena il suo annullamento. Le difficoltà che l'accademia incontra nell'accostarsi a un simile oggetto affascinante (e misterioso) si spiegano anche così.

Se *Memento* può essere considerato un perfetto film postmoderno, non meno interessanti appaiono due opere diverse fra loro oltre che diverse dal film di Nolan: la fiaba fantascientifica *A.I. Intelligenza artificiale* (2001) di Steven Spielberg e *L'uomo che non c'era* (2001) di Joel Coen. La prima è notevole per molti aspetti, e per uno sopra tutti: il regista di *Duel*, di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, di *Indiana Jones*, di *Jurassic Park*, di *Schlinder's List*, di *Salvate il soldato Ryan*, è sempre stato combattuto fra due inclinazioni espressive in radicale contrasto fra loro, perché per un verso si affida alla liliata rappresentazione dei buoni sentimenti e per un altro è intrigato dal fascino dell'orrore. Da un lato Spielberg coltiva il mito (infantile) della bontà naturale dell'essere umano, dall'altro cede alla tentazione del “demoniaco” che si manifesta nelle forme inquietanti della brutalità visiva, come se il mito fosse la maschera che ha il compito di occultare, o addomesticare, l'orrore. *A.I. Intelligenza artificiale* fa coesistere, pur con qualche stridore, le due facce del tema e svolge i fili della contraddizione ponendo a confronto un bambino-robot perfettamente uguale a un essere umano e, come gli esseri umani, capace di amare, con una spaventosa tregenda nella quale si assiste alla rottamazione dei robot avariati e inservibili. Nella “Fiera della carne” (testuale: “Flesh Fair”) finiscono robot ai quali manca un pezzo di faccia o un braccio o una gamba, moncherini orrendi che sono – come il bambino protagonista – esseri umani a tutti gli effetti, e che soffrono tremendamente, e si ribellano, per sfuggire alle torture e alla morte. Ecco, qui convivono i due volti di Spielberg. Veri tutti e due: come si addice – verrebbe da dire – alla confusione postmoderna in cui la cultura vive. Ma c'è dell'altro. La confusione-sovrapposizione di temi, stili ed espedienti retorici è possibile, e ottiene l'effetto previsto, perché ha come scopo lo spettacolo. Si tratta di offrire al pubblico (la presenza del pubblico è un segno tipico della postmodernità) un'opera che si rifaccia alla realtà pur non essendo la realtà, che

riproduca specularmente la realtà senza identificarvisi.

Il cinema è giunto a riprodurre se stesso, a fare spettacolo di se stesso, capovolgendo la “filosofia” che l’aveva guidato nel suo periodo classico. *Ombre rosse* non era uno spettacolo su un viaggio avventuroso. Era il racconto diretto di un viaggio. Nei medesimi ambienti in cui Ford nel 1939 l’aveva girato, Ridley Scott gira mezzo secolo dopo *Thelma & Louise*: un altro viaggio, un’altra avventura. Le due fuggiasche arrivano di notte nella Monument Valley, immortalata non soltanto da Ford, con il celebre viaggio della diligenza, ma anche da decine di altri registi, in film più o meno memorabili. E si trovano circondate dai tozzi torrioni della valle, sfarzosamente illuminati sullo sfondo del cielo scuro (un pregevole effetto di *chroma key*). E subito ci accorgiamo che queste rocce non sono più un elemento drammatico, ma un semplice fondale di teatro. In altre parole, un espediente per accrescere il fascino dello spettacolo. Non conta più la sostanza delle cose da raccontare, conta il loro aspetto esteriore, la suggestione che possono esercitare sugli spettatori.

L’altro film che bene illustra la condizione postmoderna del cinema è, come si è detto, *L’uomo che non c’era*. Già il titolo è significativo. Si narra di un uomo che esiste ma è come non esistesse: immobile, silenzioso, atono, indifferente a tutto, appartato e trascurato da quanti gli stanno intorno. Finirà sulla sedia elettrica per un delitto non commesso, lui che pure è un assassino (ma di un altro, ucciso in una lite). Ed è lui che, nel film, racconta la propria storia, morto che parla, esattamente come il Joe Gillis ammazzato da Norma Desmond in *Viale del tramonto* di Billy Wilder. Il cinema rifà se stesso, tanto fedele ai propri archetipi che, raccontando una storia di genere, non esita a rispolverare il bianco e nero d’una volta. Questo anonimo barbiere di provincia che ha fatto tutto e paga tutto, ma è come non fosse mai vissuto e non fosse mai stato in alcun posto. Nel cinema postmoderno l’anima dei personaggi viene a poco a poco prosciugata, frantumata, rimpicciolita. Alla fine, non esiste più. Esiste soltanto lo spettacolo (e la riflessione sullo spettacolo) che il film gli ha imbastito addosso.

È ovvio che, quando si offre una materia di genere come *L’uomo che non c’era* ad autori consapevoli di quanto accade intorno a loro (e i fratelli Coen lo sono, Joel regista, Ethan e lo stesso Joel sceneggiatori), si possono ottenere opere di grande intelligenza. Avendo rinunciato a proporre una verità (come voleva la cultura della modernità), e trovando difficoltà sempre maggiori nell’elaborare storie originali, il cinema comincia a riflettere su se stesso e sulle ragioni degli spettacoli che va proponendo. Accetta, dunque, il gioco dello spettacolo, sapendo che si tratta di un gioco a cui puoi credere o non credere; anzi, se non ci credi è meglio, perché hai di fronte solo un’apparenza, un ricordo di ciò che è già avvenuto, altrove, in passato. I fratelli Coen sono, più ancora di Spielberg, gli interpreti ideali di questo stato d’animo. Non parlano di realtà e non la propongono agli spettatori, coscienti essi per primi della finzione che stanno costruendo, con uno sguardo rivolto più al cinema, e alla sua storia, che non al

mondo.

Tutto questo prelude forse alla morte del cinema come forma di espressione e di comunicazione? C’è chi lo sostiene, ma con argomenti estrinseci e banali (la concorrenza televisiva sempre più dilagante e accentratrice, l’evoluzione della economia della comunicazione, le mutate abitudini degli spettatori ormai rivolti ad altri tipi d’intrattenimento e di svago). Troppa sociologia ha inquinato il discorso culturale che solo potrebbe dar ragione dei mutamenti in atto. La confusione delle prospettive e la contaminazione dei discorsi, di cui il pensiero postmoderno è insieme vittima e autore, non permettono ancora di scorgere il percorso che attende il cinema. Possiamo soltanto intuire che sarà un percorso e non una sepoltura.

**Modelli classici hollywoodiani
tra riproducibilità
e metabolizzazione**

Alberto Castellano

Alberto Castellano, critico cinematografico del quotidiano "Il Mattino" di Napoli, è autore di numerose pubblicazioni sul cinema, tra cui *Franco e Ciccio*, *Le stelle del varietà*, *L'attore dimezzato* e monografie su Clint Eastwood, Carlo Verdone e, per la collana Il Castoro, su Douglas Sirk. È stato selezionatore della Settimana della critica del Festival del cinema di Venezia.

Il tema del convegno può essere anche il pretesto per verificare come i modelli classici americani possono rientrare in qualche modo nel cinema contemporaneo postmoderno e del futuro e, soprattutto, lo stato di salute dei generi classici hollywoodiani. La premessa problematica è che oggi non si raccontano grandi storie, io invece credo che si continuino a raccontare, anche se è chiaro che il racconto cinematografico cambia e si evolve in rapporto alle trasformazioni tecnologiche e linguistiche. Non c'è dubbio che da anni si è raffreddato il rapporto del pubblico con un certo cinema classico, per problemi che riguardano più la "mutazione antropologica" dello spettatore che gli aspetti produttivi. Sono cambiate le dinamiche di consumo ma anche interferenze di tipo extracinematografico hanno modificato, alterato un'empatia di tipo tradizionale. Metz, già alla fine degli anni '60, a proposito dei generi parlava di "discorsi già pronunciati" riferendosi al verosimile filmico o meglio a tutto quel patrimonio che, dall'avvento del sonoro agli anni '60, era ormai acquisito per un pubblico di massa. C'erano quindi delle possibili soluzioni a livello narrativo e a livello figurativo e visivo. Questo tipo di patrimonio si è modificato nel corso del tempo perché si è modificato il rapporto tra la *fabula* e l'intreccio che sono le due componenti principali della narrazione. In più il racconto non può prescindere dalle condizioni storiche e sociali e dall'evoluzione del costume. La sopravvivenza dei generi è legata a questa condizione e nonostante tutto hanno resistito. Roberto Campari in un suo fondamentale studio sul racconto cinematografico e i modelli narrativi afferma: "è accaduto, per tutti i generi, qualcosa di analogo a quello che è accaduto, a detta di Eco, al caso James Bond/Ian Fleming", cioè che "il pubblico vuole sempre gli stessi tipi di storia, di cui conosce già tutto, ed anche l'esito prevedibile. Ciò che conta per il pubblico, alla fine, è l'intreccio". È una reazione che ha a che fare con una dinamica dell'inconscio. Il fatto di sapere già come va a finire una storia non ha molta importanza, se non per quella parte della critica che stigmatizza la prevedibilità in quanto non accetta di far parte di un pubblico/massa. La prevedibilità fa parte del genere, di un modello narrativo, di un percorso che può essere ribaltato, stravolto. L'evoluzione (o l'involuzione) dei generi deve fare i conti con una fetta consistente di pubblico che conserva questa posizione snobistica e fuorviante. Un altro studioso di letteratura, Northrop Frye, che ha rinnovato la critica partendo proprio dai generi, ha scritto: "lo studio dei generi serve a ben poco se poi ci mettiamo ad usare le opere degli autori come merce di scambio". Il discorso sui generi va fatto con riferimento non agli autori, ma alla serie B. Insomma, non serve tanto parlare di *western* prendendo come riferimento *Gli spietati* di Clint Eastwood, ma serve se si

prende in considerazione il lavoro di un anonimo regista di una piccola produzione che però rispetta le regole del genere. L'analisi del cinema di genere non può prescindere da quella del cinema popolare, la nozione di genere non può essere disgiunta dalle forme di una cultura popolare se non vuole rischiare di riproporre la dicotomia cinema di genere/cinema d'autore, cinema d'arte/cinema d'evasione, pratiche alte/pratiche basse. Una dicotomia che, nonostante tutte le rivalutazioni della serie B, resiste ancora. L'americano Stuart Kaminsky, autore di *pastiches* cineletterari e creatore dell'investigatore Toby Peters (un incrocio tra il *detective* classico e *Colombo*), insegnante di cinema all'Università dell'Illinois, particolarmente sensibile alla problematica dei generi, sostiene: "spesso gli studiosi e gli insegnanti si occupano del film artistici perché di essi è più facile parlare, perché l'approccio a questi film presuppone l'esistenza di un autore creativo che è stato per anni l'arma principale della critica e della formazione in campo letterario. Per contro, lo studio dei generi non implica giudizi di qualità. È una disamina di forme popolari, un tentativo di capire, non di vendere i film". In altri termini, più sono popolari, più questi film sono meritevoli di attenzione, in quanto manifestazioni di un genere. Lo studioso dei generi analizza l'opera per individuarne le ragioni del successo. Non che debba stabilire una gerarchia di valori, ma capire il fenomeno senza incorrere in sociologismi di bassa lega. Alcuni generi sopravvivono, alcuni sono quasi estinti, altri sono stati riesumati. Il *western* si può considerare estinto, salvo alcuni esperimenti interessanti, così come il *musical*. *Grease* fu un tentativo di rilanciare il *musical* classico, ma aveva, dal punto di vista diegetico, della struttura di genere, delle incongruenze che furono anche le ragioni del suo successo. Sicuramente il genere che sopravvive meglio è la commedia e, forse, anche il melodramma – che, però, meriterebbe un discorso a parte, bistrattato come è a causa dell'inclusione in esso di opere liquidate sbrigativamente con la spregiativa definizione di strappalacrime, fumettoni, romanzi – nella sua forma moderna con la malattia che funge da catalizzatore atto a dispensare emozioni e commozioni. Il genere più riproducibile e metabolizzabile è, senza ombra di dubbio, il *noir*, date anche le sue innumerevoli varianti (il *thriller* demoniaco, il *thriller/horror*, il giallo classico, lo *psycho/thriller*), anche se i cinefili amano prevalentemente il *noir* classico anni '40/'50. Alcuni ricordano quello classico, alcuni sono travestiti, altri ancora ribaltati, ma nel cinema (post)moderno a volte alcune pellicole sono il risultato della contaminazione di più generi e più linguaggi. Si possono individuare cinque esempi paradigmatici dei vari modi di riproporre il *noir*, cinque casi emblematici del diverso approccio a un testo e a un genere: *Psycho* di Gus Van Sant, *L.A. Confidential* di Curtis Hanson, *L'uomo che non c'era* di Joel Coen, *Strade perdute* di David Lynch e *Il mistero del cadavere scomparso* di Carl Reiner. *Psycho* è un caso estremo in quanto non è né un *remake* né una copia. Semmai si tratta di una fotocopia, di una pantografia. Questo, evidentemente, perché Van Sant, grande ammiratore di Hitchcock, si è accostato al testo originario con la devozione con cui ci si accosta ad un testo sacro

e ha ritenuto che la cosa più giusta e più produttiva da fare fosse quella di riprodurre in quadratura per quadratura il capolavoro hitchcockiano. E la scelta del colore ha un segno preciso: non è un ammiccamento ad un pubblico che non ama il bianco e nero per fini commerciali (il film infatti non ha avuto successo), ma un espediente di straniamento per un'operazione di riproduzione tecnica e formale.

L.A. Confidential, splendido noir ambientato negli anni '50 e tratto da un romanzo di James Ellroy, ripropone il cupo romanticismo dello scrittore. Nel *plot* c'è un espediente interessante: prostitute sosia di attrici famose, tra cui quella di Veronica Lake interpretata da Kim Basinger. Le bionde *dark ladies* tipiche del genere entrano nella storia non grazie ad una virtuosistica citazione, ma ad una trovata narrativa sostanzialmente funzionale all'intreccio. Si tratta della riproduzione di un *noir* classico, vale a dire di un modello con meccanismi collaudati.

L'uomo che non c'era, invece, si può considerare un caso di metabolizzazione. I fratelli Coen, fra gli autori più interessanti usciti da Hollywood negli ultimi dieci/quindici anni, conoscono molto bene i congegni di un genere che hanno esplorato fin dal loro esordio (*Blood Simple*, capolavoro del *noir* di serie B), per poi continuare con *Crocevia della morte* e *Fargo* (un *noir en plein air*, più nevoso che *dark*, ma focalizzato sul racconto degli orrori della sonnolenta provincia americana, con un'oscillazione tra farsa, dramma, commedia e tragedia). Hanno assorbito e metabolizzato il genere e lo rivisitano con la maturità e la consapevolezza di chi non vuole imitare un modello, ma possiede la facoltà di raccontare nelle forme di quel genere. *L'uomo che non c'era* è un film molto stilizzato, un omaggio in bianco e nero alla letteratura (e indirettamente al cinema) di James Cain, Woolrich, McBain. È un'opera in fondo anche un po' astratta, filosofica, esistenziale, dove il tempo del racconto è calibrato sul tempo interiore del protagonista: un barbiere di provincia, apparentemente distaccato ma tormentato interiormente.

Strade perdute ci porta sul versante opposto. Lynch si serve di un *plot* incongruente per smontare i meccanismi del *noir*. Il suo modo di rileggere il genere è lirico, visionario, irrazionale, con salti spazio-temporali. Il solito incubo lynchiano prende forma in un prodotto in cui vengono messi in cortocircuito i generi e i sottogeneri per poi farli esplodere nella direzione visionaria prediletta dal regista.

Il mistero del cadavere scomparso è un omaggio, in chiave parodistica, all'*hard-boiled*, realizzato con straordinario rigore filologico e con il felice espediente di far interagire, grazie ad un montaggio superbo, i protagonisti della storia (Steve Martin e Rachel Ward) con le star dell'epoca d'oro (Alan Ladd, Bogart, Ava Gardner, Bette Davis, James Cagney, Barbara Stanwyck). La fusione fisica riduce quindi lo scarto tra la riproduzione e la "realtà" divistica. È un'operazione che oscilla tra lo sberleffo goliardico e l'ossequio cinefilo e la rilettura del genere ha i toni del sofisticato *divertissement*.

È chiaro che ci sono altri *noir* degni di menzione, come *Brivido caldo* di Kasdan,

un remake apocrifo del wilderiano *La fiamma del peccato* (un *plot* sostanzialmente simile aggiornato con quel tanto di erotismo in più che l'America puritana dei '40 non avrebbe gradito).

Uno dei primi autori americani a porsi in maniera originale nei confronti dei generi classici – tanto da non riscuotere le simpatie della critica – è stato Bogdanovich. La sua filmografia comprende opere di genere diverso, tutte riproduzioni di modelli classici omaggiati con rispetto e senza maniacalità filologica. In fondo, dietro i film di questo Truffaut americano si nasconde una riflessione: il cinema del passato è il massimo che abbia mai espresso Hollywood, non può ritornare e quindi non resta che rifarlo. Anche in Italia abbiamo i nostri Bogdanovich. I Vanzina, associati ai film-panettone, hanno, tutto sommato, la stessa filosofia, ponendosi nei confronti del cinema del passato con un atteggiamento di ammirazione nostalgica. I fratelli Carlo e Enrico hanno dimostrato di possedere il bagaglio tecnico e narrativo per misurarsi con storie e personaggi contemporanei ma hanno un'insopprimibile vocazione a emulare i maestri, riproponendo i modelli del passato. *Sapore di mare* è una garbata riproposta del cinema anni '60, nel *sequel* di *A spasso nel tempo*, c'è un palese omaggio alla serie *Pane, amore e...* in cui De Sica figlio ha l'occasione di misurarsi con il fantasma del padre, la serie tv anni '50 ripropone, episodio dopo episodio, alcuni intrecci tipici del cinema di quegli anni, *I mitici - Colpo gobbo a Milano* fa un po' il verso a *I soliti ignoti*. Si tratta di film che guardano ai modelli con la consapevolezza dell'impossibilità di rifarli, se non nella forma di omaggio. Ritornando ai generi americani, il *western*, fatta eccezione per *Gli spietati* di Eastwood, può contare negli ultimi anni solo su *Pronti a morire* e *Dead Man* che, però, non guardano certo alla tradizione. In *Pronti a morire* di Sam Raimi, c'è la contaminazione tra il genere e soluzioni da *videogame* e fumetto, con grandi virtuosismi visivi. *Dead Man* di Jim Jarmush è un film pieno di citazioni letterarie (a partire dal nome del protagonista, William Blake), che rappresenta un *West* laido, quasi una parabola allucinata e nichilista (qualcuno lo ha definito *western* lisergico). Johnny Depp compie un viaggio angoscioso che è soprattutto un viaggio interiore, intervallato da sprazzi di poesia e di umorismo macabro.

La fantascienza è un genere sempre attuale. Non mancano, però, operazioni interessanti di rilettura dei modelli classici, come *Essi vivono* di John Carpenter, un omaggio alla fantascienza dei *B movies* anni '50, quelli col nemico invisibile che si nasconde dentro di noi (*L'invasione degli ultracorpi*). Ma si tratta anche di un film politico (connotazione che veniva data in alcuni casi anche ai film che omaggia), perché i nemici sono gli *yuppies* reaganiani, mentre l'unica salvezza possibile è individuata nella classe operaia (e per di più l'operaio che aiuta l'eroe è di colore).

All'estremo opposto troviamo *Independence Day*. Uno dei film più costosi della storia del cinema, intorno al quale è stato montato un vero e proprio evento, si ricollega direttamente a *La guerra dei mondi*, così come il successivo film di Roland

Emmerich, *Godzilla*, è esplicitamente il remake attualizzato di un altro classico della fantascienza giapponese anni '50.

Matinée di Joe Dante è un omaggio intelligentemente nostalgico alla figura di William Castle ed alle sue strategie per convincere il pubblico ad assistere a film dalle trame piuttosto improbabili.

Il melodramma ha avuto un interessante propaggine con *Insonnia d'amore* di Nora Ephron. Un film dove il rapporto con il modello passa attraverso una trovata diegetica: i due protagonisti Tom Hanks e Meg Ryan vedono in tv *Un amore splendido* di Leo McCarey e alla fine si incontreranno sulla cima dell'Empire State Building come Cary Grant e Deborah Kerr. Il modello di ispirazione, quindi, viene materializzato attraverso il *medium* televisivo. Ancora oggi, c'è la possibilità che il melodramma sfoci nello strappalacrime, come mostra il recente *Autumn in New York*.

Il genere sempreverde è la commedia. *Notting Hill*, ad esempio, ha un impianto classicissimo e il personaggio di Hugh Grant negli anni '50 sarebbe stato interpretato da James Stewart. Un film che ripropone il modello senza presunzione cinefila e forzati citazionismi, quasi che fosse naturale rifarsi, per un certo tipo di storie, a collaudati meccanismi.

Una pellicola che rivisita con originalità un genere, un'epoca e un costume culturale è *Pleasantville* dove i due ragazzi protagonisti si ritrovano magicamente nella *sit com* in bianco e nero anni '50 che seguono con entusiasmo. La loro presenza altera il meccanismo narrativo della *sit com*, facendo irrompere le passioni assenti in un universo puritano quale quello dei telefilm e il cambiamento viene visualizzato attraverso il graduale passaggio al colore. Un approccio critico al modello scardinato dall'interno.

Il cinema bellico è quello più soggetto a fasi di stagnazione, in quanto si tratta di un genere non molto amato dal pubblico e riproposto in forma di *kolossal* (sia *Salvate il soldato Ryan* sia *Pearl Harbor*, sebbene con esiti diversi, si richiamano ad una forma classica).

La sottile linea rossa di Terrence Malick, invece, si pone in maniera critica nei confronti del genere, è un film più difficile, più audace, con una struttura narrativa originale, frammentaria, rapsodica, che mette in gioco vari punti di vista e non ripropone la tragedia collettiva e retorica ma quella individuale. Una sorta di viaggio nel mondo interiore dei protagonisti.

Il filone *Scream* di Wes Craven è un gioco metalinguistico con i generi, intelligente ed interessante, e addirittura *Scary Movie*, a distanza di soli due anni, già cita *Scream*. Wes Craven, che di serie se ne intende (*Nightmare*), ha pensato che questo filone, da lui padroneggiato in maniera egregia, andava rivisitato con un gioco di citazioni fatto dagli stessi protagonisti: giovani appassionati di *horror* che si ritrovano in un *horror*.

American Beauty è difficile da catalogare all'interno di un genere, perché mette in

cortocircuito più generi decostruendoli, raffreddandoli per poi rivitalizzarli. È un'opera che sembra guardare al classico salvo improvvise incursioni nella modernità. I *remake* vanno ascritti ad una pratica diversa di rivisitazione del genere. La molla del *remake* non è tanto la povertà di idee, quanto la forza del modello narrativo che induce a riproporlo. Il risultato dell'operazione naturalmente dipende dallo stile e dal talento del regista e dello sceneggiatore, da un obiettivo commerciale o da una tensione particolare verso quel tipo di storia in cui rintracciare elementi che consentano perfino di attualizzare il modello stesso.

Il cinema nel sistema dei media

Gino Frezza

Gino Frezza è professore associato di Sociologia dei processi culturali presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato vari saggi sulle tematiche culturali dell'audiovisivo, tra cui *L'immagine innocente*, *La scrittura malinconica*, *La macchina del mito tra film e fumetti*, *Cinematografo e cinema*, *Fumetti anime del visibile*. Ha curato, di recente, la collettanea *Fino all'ultimo film - L'evoluzione dei generi nel cinema*. Codirige, insieme a Sergio Brancato, la collana "King Kong" per Editori Riuniti.

Il cinema ha perso la capacità dell'*epos*? Cioè ha perso la presa narrativa sulle emozioni del proprio pubblico nel presente? Naturalmente intendendo per *epos* non solo la capacità di raccontare, ma anche qualcosa che sia in grado di restituire il vissuto del pubblico che in quel momento si appresta a riconoscersi nella comunicazione filmica. Questa domanda è relativa al futuro del cinema. Spero di poter dare delle risposte, ma non voglio guardare né solo avanti, a quello che sarà il futuro del cinema, né solo al suo passato, ma sarà utile ripassare alcune fasi della storia, anzi delle storie del cinema. È indubbio che ancora esistono delle questioni aperte, dei nodi da sciogliere. Ma procediamo con ordine. Do subito una risposta alla domanda "Il cinema ha ancora una presa narrativa?". Io penso, naturalmente, di sì, ma questa affermazione deve essere spiegata approfonditamente, perché si tratta di un legame – questo fra *epos* del mezzo di comunicazione filmica e del suo pubblico – che ha vissuto fasi alterne ed anche "critiche".

Non si può non constatare che il cinema ha attraversato una crisi della propria originalità di linguaggio a partire dai '50-'60 con l'avvento della televisione. E che esso ha dovuto risalire la china di varie alternative di sviluppo, di nuova collocazione dentro il sistema dei *media* nazionali e internazionali.

Prima dei '50 il rapporto tra cinema e spettatori era molto forte. Il pubblico teneva in piedi l'industria, gli apparati del cinema; il cinema, a sua volta, influenzava e alimentava la cultura di massa in modi decisivi. Fino a quella fase (circa il 1955) il cinema si è alimentato di tutti gli ambiti della conoscenza e della cultura comune, di tutti gli altri linguaggi e forme espressive. È una storia che va ancora ricostruita, perché molti pezzi rischiano di andare persi. Pensiamo, per esempio, al rapporto tra cinema e letteratura, in particolare la letteratura di massa. E su questo tema apriamo una parentesi. Nel nostro paese, in fondo, si è sempre pensato, quando si è indagato il nesso cinema-letteratura, quasi sempre ed esclusivamente agli autori riconosciuti dalla storia della letteratura. Tutta la produzione di letteratura di massa, in Italia, viene messa a margine. Eppure, dagli anni '20 c'è una produzione variegata. L'esempio Salgari è lampante, o anche Liala. C'è affinità tra la letteratura di Liala ed una certa commedia romantica italiana nei film dei '20-'30, qualunque sia il nostro giudizio critico sull'opera letteraria di Liala. Se poi ci si sofferma sul cinema italiano regionalizzato, che fino agli anni '60 ha avuto grande presa, non ci si può dimenticare il legame tra la produzione campana e la sceneggiata, ma per converso non esiste uno studio che si occupi del condotto che va dal trattamento della canzone napoletana – un trattamento sentimentale/narrativo – al medesimo tipo di trattamento che

elaborano le immagini in movimento del cinema. Se pensiamo, ancora, ad altri fili o generi del cinema resta molto da indagare. La lirica, per esempio. Le storie del cinema ci informano di film tratti da opere liriche, ma oltre alla curiosità sul nome del tal cantante protagonista, l'indagine non si approfondisce. E ancora, il rapporto tra cinema e fumetti. Dalle origini comuni (1895-1896), cinema e fumetto camminano insieme. Nel senso che usano le medesime strategie di racconto, le stesse definizioni formali, e mettono in gioco analoghi o omologhi criteri per dare senso alla successione delle immagini e alla intensità dei tempi della narrazione. C'è una durata della fruizione di queste due arti assai simile: il lettore legge una pagina come uno spettatore guarda una sequenza.

Ma torniamo agli anni '50, la storia del cinema non può prescindere nella sua evoluzione dalle tante storie che lo intersecano. Nel 1950 il cinema fa i conti con il mutamento del gusto del pubblico; la nozione di gusto è molto controversa, certo, ma è innegabile che qualcosa sia cambiato.

Se guardiamo insieme la scena finale di *Viale del tramonto*, di Billy Wilder, essa rappresenta proprio questa tragedia del cambiamento del cinema; conoscete tutti la trama molto celebre di questo capolavoro. Nella scena, la grande attrice del muto, Norma Desmond, dopo aver ucciso il giovane sceneggiatore, viene ripresa da operatori di cinegiornali sullo scalone della sua villa nel Sunset Boulevard. Il suo maggiordomo, ex regista, interpretato da Erich von Stroheim, torna a fare il regista per questo ultimo ciak. Forse, in questa sequenza, il vero protagonista è Von Stroheim che finalmente ridiventa quello che era: un regista del muto. Il viale del tramonto è lo stesso del cinema. Una cosa da evidenziare è che siamo su un *set*, nel quale il mezzo è destinato e funzionalizzato alle esigenze dell'informazione (le m.d.p. sono quelle dei cineoperatori dei cinegiornali). In quel periodo, prima dell'avvento della tv, il cinema aveva ancora il dominio sull'informazione, un potere che, appunto da allora, cederà al mezzo televisivo.

Se invece, con un salto temporale, vediamo una sequenza di *Cast Away* (2000), di Robert Zemeckis, troveremo una scena che ha molti punti di contatto con la precedente: questa era una sequenza di un ritorno, un ritorno al cinema che è anche una fine, insomma profeticamente gli autori di *Viale del tramonto* sembrano dire che il cinema sta cambiando. *Cast Away* nella filmografia di Zemeckis è un film molto interessante, forse non il suo film perfetto, molti, tra cui io stesso, preferiscono *Contact*, ma *Cast Away* è interessantissimo, perché sembra proprio interrogarsi sulle vie future del cinema, ma se ne occupa in modo paradossale: il protagonista è un fuoriuscito dalla società, uno che si trova in una situazione estrema, da solo su un'isola; ma vi è solo diversamente da Robinson Crusoe, e forse per questo ha la possibilità di tornare alle origini della condizione umana. C'è una sequenza in cui Hanks sale in cima alla collina dell'isola e la m.d.p. si alza fino a far divenire l'isola un mondo. Il protagonista da lì vede tutto il mondo, come un grande schermo che gli si apre davanti; ma que-

sta immagine è angosciante perché il protagonista vede solo l'oceano. Il protagonista è solo, e deve quindi imparare a comunicare con se stesso. Si crea un *alter ego*, un pallone da *volley*, che lui chiama Wilson, con cui parla, dentro cui rispecchia la propria personalità. Ma ad un certo punto Hanks torna alla civiltà, ed è la sequenza che ci riguarda. Diversamente da *Viale del tramonto* l'accoglimento del fuoriuscito da parte della società è in differita. Dopo avercelo mostrato su un aereo, mentre sta per ritornare nella sua città, Zemeckis ci fa vedere la sua accoglienza da parte della comunità in un piccolo riquadro laterale dell'inquadratura, in cui un televisore dà in *replay* l'evento già accaduto.

Zemeckis sembra dirci che il cinema deve stare al lato degli altri mezzi: riprendere ciò che la tv non fa vedere. In *Viale del tramonto*, il cinema si prospetta come il mondo, il cinema è lo spettacolo e la cronaca del mondo. In *Cast Away* lo spettacolo sta fuori dal cinema, l'emozione cinematografica sta in questo spazio laterale, non è più centrale.

Ma torniamo al titolo di questo intervento: "il cinema nel sistema dei *media*" e naturalmente il rapporto con lo spettatore e la qualità delle sue immagini. Quando si parla di qualità si pensa alla bellezza, ma ciò che conta è la gravidanza, solo questa può riavvicinare lo spettatore che di fronte ad un'opera non è mai estraneo o nullo, ma esprime proprie conoscenze e reazioni non del tutto calcolabili e prevedibili.

Naturalmente *Cast Away* e *Viale del Tramonto* sono film che nascono in un sistema produttivo preciso, non sono film sperimentali, o meglio lo sono ma in modo cifrato. Dicevamo, dunque, che diversi e importanti eventi tra il 1930 ed il 1950, di grande rilevanza storica, rendono lo spettatore degli anni '30 e ancora di più quello del periodo di guerra, profondamente diverso da quello che verrà dopo. Alcuni momenti possono essere ricostruiti, possiamo avvicinarci attraverso certe ricostruzioni alla forma del cinema cosiddetto classico, dalla quale germoglia la forma del cinema cosiddetto moderno.

Vediamo e osserviamo due sequenze: che hanno apparenti somiglianze, ma anche delle profonde differenze: sono due film del '45, uno è *Io ti salverò*, di Alfred Hitchcock, l'altro è *Detour* di Edgar G. Ulmer, uno dei pionieri del cosiddetto cinema indipendente. Le scene dei due film hanno una struttura simile: si tratta di un incontro, fra un personaggio maschile ed uno femminile. Soprattutto il guardarsi dei personaggi è giocato su uno scambio di sguardi, il guardare nel film di Hitchcock fa esplodere una sorta di sinfonia del sentimento, mentre in *Detour* una situazione simile produce, se non l'esatto opposto, una sensazione molto più ambigua e mortale.

La sequenza del film di Hitchcock è quella del secondo incontro fra i due protagonisti. Notate il campo-controcampo. C'è una porta tra i due (Gregory Peck e Ingrid Bergman), poi la soggettiva di G. Peck e quella di I. Bergman. C'è una totale specularità dell'immagine rispetto agli sguardi dei protagonisti. Lei fa resistenza a guardarlo, poi si avvicina – questo si chiama pensiero visivo – ma importa particolarmente

vedere come sia presente una sorta di altro occhio: quello dello spettatore. Hitchcock si è sempre detto influenzato dal cinema di Murnau ed Ulmer era assistente di Murnau, quindi la matrice culturale e cinematografica è la stessa fra i due registi del nostro esempio.

Ulmer gira la storia di un viaggio, quello di un musicista proprio verso Hollywood. Un pianista sta cercando di raggiungere la sua ex ragazza a Hollywood, ma nel corso del viaggio fa un incontro sfortunato. L'uomo ricco da cui ha ricevuto un passaggio in auto muore, e lui ne prende l'identità. Poi incontra una donna, ed è proprio la sequenza di questo incontro che esaminiamo. Vediamo subito una prima differenza: i due non si guardano negli occhi. Non confermando la regola di *Io ti salverò*, Ulmer sembrerebbe, in modo profondo, confermarla. Ma quello che importa è il rapporto emotivo tra i due personaggi e, quindi, la conoscenza che se ne fa lo spettatore. Qual è il posto dello spettatore in questo gioco di sguardi? Semplicemente non c'è. Ecco che *Détour* può essere visto come uno dei primi esempi di cinema moderno, quel cinema che si svilupperà tra i '50 e i '60. Tanto che Ulmer sarà una sorta di guida per la *Nouvelle Vague* francese. Truffaut gira *Jules et Jim* dopo aver visto un suo film, *Fratelli Messicani*, esplicitando in un suo breve saggio dedicato a Henri Pierre Roché (lo scrittore di *Jules et Jim*) questo preciso debito nei confronti del film di Ulmer.

Nel film di Ulmer c'è un primo piano del personaggio femminile, ma non corrisponde al primo piano del personaggio maschile. E così anche gli sguardi non coincidono: il regista tedesco-americano continua a rompere l'equilibrio che, poi, è quello del gioco di sguardi tra i protagonisti nel cinema narrativo di stampo classico. Come vedete le piste si sono diramate. Le piste di un esame approfondito sul periodo in cui la televisione ha sottratto al cinema la sua centralità ed in seguito quando il cinema si è appropriato di un certo modo aggressivo nei confronti della realtà proprio della tv. Come dimenticare ad esempio la grande stagione americana dei '70? Molti degli autori di spicco del cinema di quel decennio partono dall'esperienza televisiva. Ad esempio Sam Peckinpah che, passato al cinema nel '61, riscrive l'*epos* del *western* e del *gangster movie*, per non parlare del suo ultimo film, *Osterman Weekend*, che ricama sulla capacità della televisione di simulare tante possibili identità dei personaggi. Un altro autore che viene dalla televisione, di cui si parlava molto all'epoca, oggi è un po' dimenticato, è Tom Gries, l'autore del bellissimo *western Costretto ad uccidere*.

In quel periodo c'è un divenire dei generi cinematografici, ma anche degli apparati produttivi, e delle tecnologie. Questo è un altro campo su cui occorre indagare. Il rapporto cioè tra evoluzione del linguaggio cinematografico ed evoluzione delle tecnologie, e qui ci avviciniamo al nostro presente e quindi alla fine delle esemplificazioni su una storia che ha ancora molti lati aperti, molte finestre che devono essere spalancate, che ci possono dare una visione più ricca, più flessibile di quelle di solito fornite dalle storie "ufficiali" del cinema.

Vediamo adesso un breve film animato, *Blinkity Blank*, di Norman McLaren, gran-

de maestro dell'animazione. Questo grande autore che ha ispirato tante direzioni sulle quali si è evoluto il cinema d'animazione (dallo sperimentalismo d'autore al corto pubblicitario animato alla videoarte) è uno dei primi a disegnare direttamente sulla pellicola: film astratti sulla linea, sul colore, ma anche brevi film che esaltano le capacità narrative del cinema di animazione. Il film di McLaren è un'opera in cui è importantissima la commistione tra segni visivi e ritmo musicale, la musica è *free jazz*, il gruppo musicale che suona è quello di Oscar Peterson.

Questo film introduce al discorso sul cinema elettronico, alla lavorazione microscopica sul *pixel*, cioè sul più piccolo punto dell'immagine filmica elettronica: lo stadio del presente del nostro cinema. *Blinkity Blank* è un prototipo da tenere in considerazione per segnalare la centralità dei dispositivi dell'animazione nello stadio attuale del film digitale. Il lavoro tipico dell'animazione oggi, nelle caratteristiche che segnano la pervasività del digitale, non interessa soltanto un settore – per quanto importante – del cinema come l'animazione (*cartoon* corti e lungometraggi), bensì è pratica generalizzata del cinema *tout court*, di quello "realistico", come di quello spettacolare, non meno di quello "storico" ecc.

Per ultima, vediamo una sequenza di *Matrix*. È la sequenza in cui Neo va a trovare l'Oracolo, colei che guida la ribellione al dominio delle macchine da parte degli umani. È un film, *Matrix*, tutto legato all'idea della permutazione degli universi tra le immagini vere, presunte, fittizie e così via (con vari riferimenti alla narrativa di Lewis Carroll e a quella di *science fiction*, da Philip K. Dick a Philip José Farmer).

Neo viene portato dall'Oracolo e c'è una stanza, in cui egli scopre di non essere il solo eletto. Nella stanza ci sono dei bambini che fanno cose straordinarie. Quando il bambino aspirante Eletto piega con il pensiero il cucchiaino siamo di fronte ad una normale immagine digitale. Ecco la dimostrazione lampante di che cosa sia un'immagine digitale. Il bambino con la forza del pensiero piega l'oggetto, proprio come fa l'immagine digitale del cinema con tutti gli oggetti, organici e inorganici: essa non li riproduce, ma li piega rispetto ai desideri degli autori e degli spettatori (in *Matrix* quel bambino Eletto è una specie di *alter ego* dello spettatore).

Qual è, dunque, il senso della sequenza dell'incontro fra Neo e l'Oracolo, una sequenza molto dimessa, enigmatica e segreta? Forse quello di creare tra l'immagine digitale e l'analogico un rapporto profondo e vivo. Intendiamo, qui, per analogico il mondo delle cose terrestri, il mondo dei gesti più semplici, come parlare di innamoramento (credere di essere l'eletto è, in fondo, come essere innamorati), o come visitare il corpo di una persona, per il quale è basilare il concetto dell'identità come essere del corpo, sentirsi del corpo.

Da questa serie di legami e transiti profondi il cinema del futuro, il cinema digitale, non potrà esimersi. Non potrà non riceverli da questo territorio pratico, analogico appunto, nel senso che l'esperienza completa, anche quella storica, dell'uomo, non può essere tradotta facilmente, nemmeno con grandi effetti digitali; così *Matrix* sce-

glie di evidenziare questo problema attraverso gli enigmi che l'Oracolo consegna a Neo e cioè attraverso quelle cose, non facilmente dicibili, che la vita consegna alla nostra conoscenza e alla nostra esperienza (che si riversano in quelle dello spettatore, che tutti noi diveniamo nella sala cinematografica). Solo attraverso questa serie di legami produttivi tra ciò che è stato finora visto e ciò che si potrà vedere col cinema digitale, solo attraverso questo nesso potrà esserci un cinema ancora in grado di appassionare gli spettatori.

Lo spirito del tempo Morte e rinascita del cinema

Sergio Brancato

Sergio Brancato è professore associato di Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico presso la facoltà di Scienze della comunicazione dell'Università La Sapienza di Roma. Tra le sue pubblicazioni: *Il fumetto*, per i tipi di Data News, e il suo ultimo saggio *Introduzione alla sociologia del cinema* (Luca Sossella Editore). Sceneggiatore di *fiction* televisiva, dirige, con Gino Frezza, la collana "King Kong" per Editori Riuniti.

L'idea di questo seminario mi sembra interessante su molti piani, soprattutto nella sua aspirazione di ragionare sul cinema introducendo alcune questioni essenziali per comprenderne l'esperienza storica, questioni tuttavia poco praticate nel dibattito cinematografico. Uno dei problemi più rilevanti che in Italia deve affrontare chi si occupa di "formare" rispetto alla cultura cinematografica è quello di capire esattamente di che cosa parliamo quando parliamo di cinema. Non si tratta di un esercizio retorico, poiché ci sono idee tra loro molto diverse che si confrontano e scontrano all'interno di questo interrogativo. Credo che nel nostro paese viviamo una condizione, assolutamente non nuova, di sostanziale attardamento, continuando a ragionare su un cinema che non esiste più. Da anni registriamo tra gli intellettuali italiani¹ un atteggiamento sostanzialmente "necrofilo" nei riguardi del *medium* filmico. Questo perché la nostra "classe dei colti" detiene ancora un forte potere di orientamento d'opinione attorno cui il consumo culturale si agglutina, ottenendo il proprio riconoscimento nell'ordine dei valori socioculturali. Si tratta, tuttavia, di una situazione ormai sclerotizzata: i soggetti che in Italia svolgono questa funzione nei riguardi del cinema appartengono, in via maggioritaria, a generazioni non più pienamente calate nello spirito del tempo². Queste *élite*, che conquistarono l'egemonia del campo cinematografico nell'ambito dei conflitti politico-culturali in cui è maturato l'attuale profilo del sistema mediale italiano, hanno una serie di motivi per continuare a proporre un'idea di cinema globalmente superata. Si ripropone, in questo nostro particolare contesto, un problema molto serio di tutta l'accademia italiana, programmaticamente votata a conservare l'esistente anche in quei campi in cui l'unico approccio produttivo consiste nel fare i conti con le tematiche dell'innovazione.

Nel caso del cinema, questa dinamica è ancora più perniciosa perché il *medium* filmico è strutturalmente uno di quei luoghi "caldi" in cui è impossibile sfuggire alla gravidanza di ciò che sta accadendo "qui ed ora". Invece si continua ad approcciare il cinema insistendo – che so? – sull'analisi di *Ombre rosse* o del cinema francese, come a dire la categoria di classicità cinematografica e quella di autorialità, i canoni che nei tradizionali linguaggi espressivi attribuiscono statuto di legittimità a una forma estetica. Questi argomenti, è ovvio, rivestono una loro indubitabile importanza³. Ma il cinema è, per una complessa serie di motivi, l'osservatorio privilegiato in cui scoprire lo spirito del tempo (o almeno lo è stato per tutta la prima parte del '900). Ed invece da molti studiosi, spesso ammalati di troppa passione, esso viene individuato come un "oggetto". Se così fosse, resterebbe ipostatizzato in una forma chiusa. Ma tutte le forme comunicative, si sa, sono aperte. I linguaggi, i *media* dell'industria

culturale, non sono oggetti ma “processi”. Se noi consideriamo la questione da questo punto di vista, più vicina alle istanze delle scienze della comunicazione che alle convenzioni degli studi sull’arte, emerge una necessità attualissima e insieme radicale: dobbiamo ripensare il cinema, ovvero il nostro rapporto con esso e il corpo teorico-metodologico che lo indaga.

La collana “King Kong”, che dirigo con Gino Frezza, costituisce un tentativo in questa direzione ed è importante sottolineare il dato che sia pubblicata da Editori Riuniti, una realtà imprenditoriale e culturale protagonista negli studi sul *medium*, che nella sua storia ha spesso sostenuto ed a volte perfino sancito gli organigrammi tradizionali della ricerca sul cinema, quelle generazioni di intellettuali italiani che hanno interpretato la riflessione sul linguaggio filmico in un determinato contesto storico e politico che, tuttavia, oggi appare fortemente collocato in un tempo trascorso, in un passato distante dai vissuti e dai consumi della comunicazione postindustriale. Ci tocca riconsiderare quella esperienza in modo radicale, e non per l’irriverenza del nuovo contro il vecchio, ma proprio per cogliere la complessità di un “processo” comunicativo che non ha mai smesso di rinnovarsi. E se continuiamo ad utilizzare strumentazioni teoriche inadeguate e inattuali, è certo che non capiremo il cinema nella sua prossimità alla nostra esistenza.

È la stessa storia, non nuova, del “senso” della storiografia. Venendo a noi, potremmo porre il problema in questi termini: che cosa intendiamo per “storia del cinema”? Si tratta, evidentemente, di un interrogativo che segue e completa quello che ci eravamo posti all’inizio dell’intervento, e che indaga sulla medesima sostanza “identitaria” del *medium* filmico. Non c’è una risposta, com’è logico, ma molte. Dipende, infatti, dal tipo di ottica che assumiamo: ci riferiamo a una storia degli apparati produttivi, oppure a una storia degli autori, una storia delle opere? Singolarmente, tutti questi aspetti sono importanti. Ma presi da soli ci fanno perdere la visione d’insieme. Anche perché il cinema – che tra l’altro è il primo sistema d’espressione al cui inventore possiamo letteralmente attribuire un nome, anzi due, quelli di Louis-Jean e Auguste Lumière – è l’esempio di come, oggi, comunicare non passi più per un rapporto *ad personam*. È impensabile, cioè, l’idea convenzionale di un rapporto tra “un” autore e “il” pubblico, perché il cinema è un luogo in cui l’elaborazione della forma estetica si realizza nel quadro di un lavoro collettivo. Parlare nei termini di “film di Ejzenstejn” o di “film di John Ford” è sbagliato perché quei film sono organizzati per tenere insieme il lavoro e le competenze di più persone. Come possiamo pensare al “cinema di Fellini” senza considerare che dietro quei film ci sono sceneggiatori bravi come Pinelli, scrittori come Flaiano, musicisti di genio come Rota? Se noi scorporassimo questi singoli elementi, del “cinema di Fellini” resterebbe poca cosa. Mi assumo in pieno la responsabilità di questa affermazione dal sapore eretico. Tuttavia essa non è mia, ma di Vittorio De Sica (secondo chi vi parla, filmmaker di ben altro livello rispetto al regista riminese), in risposta ad un polemico attacco di Fellini sulle pagine de “Il

Messaggero”.

Opinione durissima, quella di De Sica, ma non immotivata. In una lettera inviata alla figlia Emi dal *set* de *La Ciociara*, così scriveva: “Non so se avrai già letto l’intervista di Fellini, che sputa sentenze e dà direttive. Dice: la collaborazione di Zavattini con De Sica è difficilmente scindibile nelle componenti dei rispettivi apporti. Le qualità più tipiche di Zavattini sono restate sulla pagina teorica, negli appunti di poetica. E io dico: la collaborazione di Flaiano, Pinelli e Fellini è facilmente scindibile nelle componenti dei rispettivi apporti. Le qualità di limpido, sobrio narratore che è Flaiano si notano nei film di Fellini, distintamente. Il dialogo, un po’ teatrale, porta il segno di quell’abile uomo di teatro ch’è Pinelli e tutto il provincialismo, il manierismo, il simbolismo (mostro marino, Cristo in aria, angelo), lo charlottismo e l’ambiguità ideologica sono propri di Fellini”⁴.

Possiamo rileggere questa polemica e applicarla alla comprensione della stessa natura del *medium* cinematografico. Il cinema è un processo cui non possiamo applicare categorie riduttive, dobbiamo invece tentare di coglierlo nella sua complessità. Ha senso, allora, ragionare sulla storia del cinema se ripensiamo sia l’idea di storia (che è sempre parziale, faziosa, non definitiva) sia l’idea di cinema. Ragionare su una storia sociale dei *media* (tema suggerito da questo convegno) può tornarci utile in questo senso, in particolare se ragioniamo non tanto sulla forma del cinema, sui suoi prodotti, sulle sue estetiche, ma invece sui suoi effetti. Infatti la domanda a cui dare una risposta è, prima di tutto, “perché il cinema?” A che cosa serve? Perché ci andiamo? Quali bisogni soddisfa il suo consumo? Sono le medesime domande che possiamo farci per altri linguaggi espressivi. Perché leggiamo? Chi ce lo fa fare? È una provocazione, certo, ma fino a un certo punto, ed è evidente che nessuno di noi potrebbe fare a meno di leggere anche se nuove modalità di comunicazione hanno da tempo affiancato le forme storiche del testo stampato. Ma proviamo, non di meno, a fare delle ipotesi.

Leggiamo perché ci fa passare il tempo? È vero, ma solo in parte. Lo facciamo perché leggere è un processo di affermazione identitaria? Vero anche questo. Perché leggendo noi riconosciamo la nostra identità in quella pratica, in quella cultura, ovvero nel “brainframe” alfabetico, come lo definisce Derrick De Kerckhove. Il nostro modo di rapportarci al mondo – e quindi a noi stessi, e quindi agli altri – passa attraverso quella “mediazione” di tipo antropologico che è la scrittura. Noi *siamo* soggetti alfabetici in una civiltà alfabetica. Prima che gli Accadi inventassero l’alfabeto fonetico, sistema rivoluzionario che lega un simbolo ad ogni suono, determinando le condizioni perché se ne affermasse la logica – che è poi una logica di *digitalizzazione* del pensiero – gli uomini “pensavano” in maniera diversa. Non solo scrivevano in maniera diversa, ma pensavano ed “esperivano” in modi del tutto differenti. Avevano un rapporto molto più concreto e visivo con il mondo dei sensi e dello spazio fisico. Sebbene passasse sempre attraverso codici, lo scarto tra significato e significante, conseguen-

te allo “scisma tragico” del linguaggio, era molto più ridotto.

Ma che cosa succede, ora, con il cinema e gli altri linguaggi a tecnologia audiovisiva? La domanda ci impone di tornare a ciò di cui parlavamo prima, poiché, per rispondere ad essa, dobbiamo appunto intenderci su che cosa parliamo quando parliamo di cinema. Se parliamo del cinema come “processo”, la risposta secondo la quale il cinema è quell’invenzione che nasce nel 1895 con la famosa prima proiezione dei fratelli Lumière è insoddisfacente. Nel senso che è indubitabile che questi due signori, ad un certo punto, abbiano messo a punto e poi mostrato la loro invenzione e che da lì sia partito tutto. È indubitabile, ma limitativo.

Perché le domande necessarie sono, di nuovo: come si arriva al cinema? Perché nasce l’esigenza del cinema? Perché ancora oggi andiamo al cinema? Sono questi i quesiti a cui rispondere ed a cui gli storici del cinema non sempre rispondono. È come per la storia della letteratura: sono pronti, gli studiosi, a mettere in ordine cronologico gli eventi e le opere, assegnando date e collocazioni valoriali, ma risolvendo la loro indagine in un orizzonte autoreferenziale e tautologico. Tant’è vero che, a proposito dei generi letterari dell’industria culturale – argomento assai spinoso – si è inventato un termine come “paraletteratura” che in realtà non spiega nulla, non ci informa sui processi che hanno luogo in quell’ambito non proprio irrilevante dei consumi culturali. Che vuol dire paraletteratura? Una letteratura che “sta a fianco”. Ma “a fianco” di cosa? È la famosa teoria del *mainstream*, la Letteratura come una sorta di grande corrente del golfo, legittimata da un complesso equilibrio tra le classi sociali, rispetto alla quale – per un periodo lungo – la paraletteratura è stata intesa come una parodia destituita di senso.

Questo sistema di giudizio entra in crisi per l’effetto di ciò che chiamiamo post-moderno, termine su cui è ancora innescato un aspro conflitto. Il termine nasce in architettura e si trasferisce rapidamente negli altri territori dei saperi umanistici. Se ne occupano in tantissimi, da Lyotard a Jameson ad Harvey, riflettendo sullo spirito di un tempo storico che si “accartoccia” su se stesso. Perché se vogliamo dare una spiegazione molto semplificata ma efficace del termine postmoderno, possiamo dire che esso indica un’epoca in cui la percezione del tempo diventa una sorta di fisarmonica. Tutto comincia a diventare compresente: la memoria riproduce se stessa, si riconosce (si specchia) in se stessa. Così abbiamo uno spirito del tempo in cui non reperiamo più uno spirito, ma una frantumazione, una molteplicità di spiriti che coesistono e si contaminano reciprocamente. E tutto questo arriva fino all’11 settembre in cui giungiamo, come diceva qualche tempo fa Alberto Abruzzese, ad un “tempo senza spirito”, in cui è la brutta materia che impatta su se stessa. È stato questo, in qualche modo, l’evento delle Twin Towers. Ed ha ragione Gino Frezza quando, proprio in questo convegno, ha affermato che l’attentato ai simboli di New York, alla metropoli-macchina della modernità novecentesca, è stato la realizzazione analogica di tutto quello che il cinema digitale aveva, fino ad allora, prodotto sul piano dell’immaginario. Dopo l’11

settembre nessuno più potrà dire di un film “è un’americanata”, perché quel termine dispregiativo – teso a sottolineare le tendenze all’iperbole dell’industria culturale statunitense – ha acquisito un ben più tragico valore semantico.

Ma torniamo un attimo indietro e riprendiamo il discorso sui bisogni sottesi ad un determinato linguaggio. Il cinema nasce come risposta ad un’esigenza: quella di comunicare attraverso le immagini. E qual è la radice profonda di tale esigenza? Forse il bisogno di tornare indietro rispetto alla cultura alfabetica, all’astrazione della gabbia tipografica, recuperando altri piani costitutivi dell’esperienza umana. Facciamo un esempio.

Nel film *Matrix*, l’umano “traditore” osserva sui monitor l’enorme quantità di pacchetti numerici che costruisce la realtà virtuale del mondo futuro dominato dalle I. A. A un certo punto dice a Neo, il personaggio messianico interpretato da Keanu Reeves: “Vedi? Io sto leggendo. Tu vedi dei numeri, ma io vedo donne, vedo macchine, vedo palazzi”. E l’informatica è proprio questo. Prendiamo una forma di scrittura e torniamo a comunicare per immagini: in fondo, il digitale è questo “tradimento”. Ma qual è la radice della comunicazione delle immagini? Perché, in Occidente, quando sembrerebbe ormai definitivamente e irreversibilmente consolidata l’egemonia assoluta della cultura della stampa (quella che Florence Dupont definisce l’“dittatura del testo”⁵), quando, di fatto, inizia la diffusione di massa dei testi scritti e per la quale non a caso McLuhan parla di “uomo tipografico”⁶, ebbene perché proprio in questo periodo si afferma, in maniera eversiva, la comunicazione per immagini? Prendete i giornali dell’Ottocento, i supporti cartacei della “grande comunicazione” che nasce proprio allora, rivolti a questo nuovo soggetto storico, questo grande pubblico che inizia a definirsi, anche da un punto di vista identitario, come espressione dell’ascesa storica della borghesia.

Un pubblico sempre più vasto per il quale questi giornali vengono prodotti. Ma perché in questi giornali un ruolo sempre più forte viene assunto dalle vignette satiriche di Honoré Dumier, di Grandville, di Doré, e poi via via di Töpffer, di Busch e dei loro innumerevoli e più o meno noti epigoni? Come mai, nello stesso periodo, il romanzo d’appendice segna la sua grande diffusione presso un pubblico esteso e non benestante? E perché, in questi romanzi popolari e destinati a una vita in apparenza breve, sempre più fitto è il corredo iconografico, le pagine in cui sono presentate, in belle o approssimative illustrazioni, le scene salienti del racconto? In teoria la “dittatura del testo” non dovrebbe contemplare la necessità di un corredo di immagini. Eppure, contemporaneamente, lo stesso processo si riscontra negli scenari urbani: pensate alla grande *affiche* pubblicitaria, alla Parigi in cui Toulouse-Lautrec disegna manifesti pubblicitari, una cartellonistica sempre più grande, invadente e grazie alla quale le strade ed i muri delle città diventano luoghi in cui lo sguardo metropolitano si riorganizza seguendo i segni e i sogni della merce. E perché, sempre in questo periodo, c’è il travolgente successo della fotografia (che è, tra l’altro, la base tecnologica del cine-

ma), travolgente al punto da sconvolgere la vita a quei poveri cristi che si guadagnavano la pagnotta praticando la forma di pittura più diffusa, cioè la ritrattistica?

Il primo motivo con cui possiamo spiegare questo insieme di fenomeni è di tipo strategico. Infatti, pensiamo alla stampa del XIX secolo: a fronte di un pubblico scarsamente alfabetizzato, l'editoria doveva trovare il modo di "incunarsi" nei consumi. Però, a un fruitore che non sa leggere (e che quindi si farà leggere il testo da qualcun altro, più competente di lui) si dovrà pur dare qualcosa in termini di comunicazione immediata. E la sintesi estrema del linguaggio per immagini, in questo senso, funziona benissimo. Ciò spiega il successo della grande illustrazione popolare, un aspetto della cultura moderna che non molti hanno studiato con la necessaria attenzione. Eppure, senza la comprensione della grande illustrazione popolare non si comprende il cinema. Non si comprende, ad esempio, perché negli anni '80 del XX secolo, al fine di rifondare un certo immaginario, si ricorra a Jean Giraud, in arte Gir, in arte ancora Moebius, uno dei più grandi autori del fumetto di tutti i tempi, che ha disegnato le macchine, i vestiti e gli ambienti di film quali *Alien*, *Blade Runner*, *Dune*. Moebius non ha condotto soltanto un'opera di *design* di alcuni film, ma ha letteralmente ridisegnato l'immaginario del cinema. E come lui, prima di lui, questo lavoro è stato fatto dai grandi illustratori popolari come Albert Robida, che sperimentavano a basso costo le forme visive del nuovo, le estetiche delle visioni tecnologicamente più attrezzate. Non si può capire il cinema se non si capisce che prima c'è stata la storia della grande illustrazione popolare, c'è stata la storia del fumetto, c'è stata la storia della fotografia. Non si capiscono il cinema ed i suoi sviluppi se non si capiscono i *comics* e viceversa. Per un motivo molto semplice: perché i *media* parlano tra loro. A differenza dei loro specialisti, per lo più amanti di un rassicurante purismo, i linguaggi della comunicazione sono delle gran puttane, si contaminano tra loro e si danno piacere a vicenda. Ma anche questa non è una novità. C'è un passaggio molto bello ne *Il nome della rosa* di Umberto Eco, in cui il personaggio di Adso, entrato nella biblioteca segreta dell'abbazia benedettina con Guglielmo da Baskerville, comincia a leggere questi meravigliosi manoscritti miniati e si rende subito conto di come i filosofi cristiani rimandino ad Averroè, di come Averroè rimandi alla filosofia classica e così via, fino a quando il giovane apprendista dice a Guglielmo: "Maestro, i libri parlano tra loro". È proprio così. I libri parlano tra loro perché gli uomini parlano tra loro. E, quindi, i *media*, che sono una forma di contrattazione e di costruzione della realtà, parlano tra loro.

Ma se è vero questo, si apre un altro problema. Non si può mettere mano a nessuna storia del cinema che esuli da una storia sociale dei *media*, che non tenga conto della storia dell'industria culturale. Ed è questa la risposta che vi propongo ai quesiti finora posti. Torniamo, allora, alla questione del tempo così come ce la pone il post-moderno. Che cosa succede quando si assiste ad una moltiplicazione dei pubblici, ma anche dei linguaggi che questi pubblici consumano e su cui vanno ad operare? Poiché

anche i pubblici sono, come i *media*, promiscui, composti da soggetti in movimento che percorrono diversi linguaggi, contaminandoli tra loro. Dov'è che i *media* si contaminano e ci contaminano? Nei nostri corpi, nelle nostre pratiche, nelle nostre menti. Allora, che cosa succede quando si ha una moltiplicazione esponenziale dei testi disponibili, quando tutto è sempre più disponibile per effetto della crescita geometrica dell'industria culturale? Per molto tempo, la risposta a questi interrogativi è stata prioritariamente di tipo apocalittico. In tanti hanno attaccato i processi di industrializzazione della cultura, leggendola come una forma di imbarbarimento e di annichilimento dell'uomo nella logica psicopatologica del dominio della tecnica, a partire da Adorno e Horkheimer nel famoso saggio degli anni '40 sulla *Dialettica dell'Illuminismo*, in cui i due studiosi francofortesi mostrano un atteggiamento addirittura sprezzante nei riguardi di cose come la "paraletteratura", il cinema o la radio.

Ma l'industria culturale è qualcosa di molto più complesso che un dispositivo di dominio unidirezionale sulla società. Essa è piuttosto la risposta di un sistema sociale ad un fenomeno inedito ed eclatante: la democratizzazione dei consumi culturali. Il fatto che le forme culturali non siano più appannaggio di una ristretta *élite* – la chiesa, le aristocrazie, i tecnocrati – comporta la necessità dell'industria culturale come elemento essenziale di una pratica interna alle logiche del moderno capitale: il divertimento. Termine che nasce da "divergere", il divergere funzionale dal tempo produttivo del lavoro, e che sta a significare la necessità tipicamente moderna di riorganizzare il tempo della vita soggettiva per rendere possibile alla forza lavoro il sostenimento dei ritmi della produzione. Un problema fisiologico, se si vuole, ma soprattutto un problema sociale. Nelle società premetropolitane, prima cioè della rivoluzione industriale, c'era un'idea diversa del tempo e della produzione. Si era determinato un diverso sistema di valori che funzionava, comunque, su dei punti di equilibrio in cui si teneva conto non solo del lavoro, ma anche del simbolico. E il simbolico serve a dare agli individui il senso della propria appartenenza alla comunità, il senso della propria identità rispetto all'altro. Nella nuova vorticoso fase di organizzazione del moderno capitale, questi legami si allentano poiché sembra non ci si renda conto che l'uomo non è assimilabile *ex abrupto* all'ideologia della macchina, esso ha sempre bisogno di riti e di miti.

È proprio per questo che nascono le strategie del tempo libero. E la cultura di massa ha proprio il compito di dare una risposta a queste esigenze interne alla logica del capitale. Allora i prodotti di tale cultura non saranno idiozie per idioti, o stratagemmi per la manipolazione delle masse – teorie che nel campo delle scienze della comunicazione sono risolte già negli anni '20/'30 – ma invece l'espressione sensibile di un processo atto ad introdurre il rito e le pratiche del simbolico nella modernità. Uno degli effetti della modernità è la rimozione progressiva della morte, perché sempre meno integrabile nella vita, nell'idea di esistenza propria della modernità fortemente individualizzante. Processo, questo, che il sociologo americano Vance Packard defi-

niva in un suo libro, *Una nazione di estranei*, come l'effetto dell'alienazione, ripescando la categoria marxiana e applicandola con decisione al piano dei vissuti. Per Packard, gli uomini moderni hanno sempre meno rapporti con gli altri. E dove, allora, si ristabiliscono i rapporti con la dimensione comunitaria? La risposta che vi propongo è che ciò avvenga nelle forme della cultura di massa.

È nella cultura di massa, nei suoi racconti e nelle sue rappresentazioni a forte impronta rituale, che si recupera – ad esempio – quel rapporto con la morte che viene quasi integralmente rimosso con la nascita degli ospedali moderni, che tendono a confinare la malattia e la morte oltre i confini del corpo sociale. In una civiltà che persegue le strade dell'astrazione e della razionalità spinta dall'economico all'antropologico, dove viene recuperato il rapporto con il corpo, con il sangue, con il disordine sociale, con l'elemento dionisiaco della vita? Nella cultura di massa.

So che questa tesi può apparire estrema, ma sapete qual è stata la prima forma di consumo letterario di massa? I bollettini giudiziari, in Inghilterra e poi in Francia. È una storia interessante: qualcuno inizia a stampare questi strumenti di lavoro per gli avvocati, in cui sono riportati i resoconti degli interrogatori su fatti di cronaca, anche efferati, crimini di sangue e di sesso. Ben presto, tuttavia, questi testi hanno cominciato a circolare anche presso un pubblico non professionale, evidentemente interessato a racconti per palati forti, e con notevole successo. A partire dai bollettini giudiziari, il punto di accensione dell'industria culturale è l'immaginario criminale. E perché il poliziesco – un genere ancor oggi “riscritto” di continuo – ha un successo così grande? Perché risponde ad un'esigenza di fondo: il recupero del rapporto con la morte, col delitto, con la trasgressione. Perché ogni civiltà ordinata, non può non contemplare al suo interno il disordine, e la storia della metropoli come dispositivo ordinativo del mondo lo dimostra: una storia che ci racconta un fallimento, perché la metropoli si è rivelata ingovernabile. Proprio qui, in questo contesto di trasformazione, di queste strategie in atto, nasce il cinema.

La vita ha davvero a che vedere con la morte. Sapete che cosa si faceva all'inizio con la fotografia, con questa tecnica che pretende di fissare finalmente l'immagine della vita, se non l'essenza della vita stessa? A che cosa cioè si deve la diffusione della fotografia? Espropriando il lavoro ai pittori, i fotografi ritraevano le persone per consentire alle famiglie di conservarne il ricordo: essi operavano in direzione di quel “complesso della mummia” di cui parla – a proposito del cinema – André Bazin in *Che cosa è il cinema*. E quando T. A. Edison brevettò il fonografo, lo fa proprio per registrare e conservare le voci delle persone che un giorno dovranno morire. C'è, in questi dispositivi, una spiccata tendenza alla necrofilia. E qui arriviamo al punto: la tecnologia moderna segna una sorta di risarcimento del rapporto con la morte e con altre esperienze rimosse. Attraverso le tecnologie di rappresentazione recuperiamo il rapporto con ciò che “l'ordine del discorso” (Foucault) estromette dall'esperienza contemporanea. Il sesso, ad esempio: sapete qual è la seconda cosa che hanno fatto

con la fotografia (e poi con il cinema)? Se il ritratto del nonno o dei comignoli di Parigi era la prima, la seconda è stata probabilmente molto meno familiare ed edificante. Non vorrei tirare in ballo la banalità di Eros e Thanatos, ma alla fine è proprio così.

L'industria culturale intuisce la centralità nevralgica di questi aspetti e produce merci atte a recuperare un tessuto connettivo tra individui alienati delle società moderne attraverso quei dispositivi tecnoculturali⁷ che Adorno e Horkheimer vedevano con tanto sospetto: attraverso, cioè, i generi che organizzavano le forme del consumo nel quadro sistemico dei *media* di massa. Tornando al grande successo dell'immaginario criminale, è evidente che lì si recuperano quegli elementi che altrove sono indicibili, sottoposti a interdetto anche nella letteratura cosiddetta *mainstream* (il sesso, il corpo del cadavere...). Se vogliamo usare i testi della letteratura per farci un'idea della società industriale nelle sue fasi di strutturazione, allora non dobbiamo considerare soltanto quegli scrittori pedagogicamente corretti, non scandalosi, ma piuttosto un Hawthorne (che ne *La lettera scarlatta* recupera proprio quei temi) e, ancor più, Edgar Allan Poe, forse lo scrittore che a tutt'oggi ci affascina di più in merito alla definizione di campo della letteratura industriale. Per noi, in quest'ottica, la letteratura americana (o meglio, la letteratura contemporanea) nasce con Poe. Ma Poe è colui che ha inventato i generi, o che ha indicato le loro condizioni germinali. E allora è uno scrittore serio o – per tornare alla *querelle* di prima – è un idiota che scrive per altri idioti? C'è qualcosa che evidentemente non funziona nel termine “paraletteratura”, che vi invito a smettere perché non spiega niente. La stessa forma settaria e approssimativa di giudizio legata al termine “paraletteratura” si applica anche al cinema. Purtroppo molti studiosi di cinema si ostinano ad analizzare il *medium* utilizzando atteggiamenti ed attrezzature teoriche maturati in altri ambiti espressivi. Così il cinema diventa un'arte (termine che da molto tempo non spiega più niente, come in fondo avevano già capito i Romantici) che, a fianco alle altre arti – la letteratura, il teatro, la pittura... – va letta attraverso le categorie estetiche ed interpretative proprie di questi altri ambiti. Il risultato? Quello di non capire il cinema. Perché il cinema è altro.

Uno studioso di origini pugliesi ben presto trasferitosi in Francia, Ricciotto Canudo, già tra il 1904 e il 1908 individuava, in libri importanti quali *L'officina delle immagini*, un preciso valore espressivo nella tecnologia. Un concetto innovativo e lungimirante che, tuttavia, ancor oggi trova resistenze tra chi, nel solco di un'ideologia antimodernista del sapere, distingue il cinema dalla tecnologia. Ma il cinema è la sua tecnologia. La sua dimensione linguistica nasce sulla base di una tecnologia ottico-meccanica ed è impossibile rimuovere quest'assunto. Canudo lo capisce subito, così come capisce che il cinema è una forma espressiva inedita e paragonabile all'idea wagneriana di “opera d'arte totale”. Lo stesso postmoderno è incomprensibile se non lo inquadrano nella trasformazione antropologica che ha luogo tra '800 e '900 in virtù della moltiplicazione delle fonti, degli strumenti del comunicare che allarga-

no lo spazio della rappresentazione visiva intorno a noi: l'Ottocento costituisce l'era delle immagini riprodotte tecnologicamente, magari realizzate con una resa scadente, ma che tuttavia aprono un mondo nuovo all'esperienza individuale e collettiva del mondo. Benjamin parlava di "perdita dell'aura", ma è una perdita che frutta, pur sempre, la possibilità a chiunque di mettere alle pareti della propria casa una riproduzione della *Gioconda* e stare lì a contemplarla quando e quanto vuole. Sarà pure riprodotto male, quel quadro, ma il fatto di appenderla in casa, di tenerla per sé, risponderà pur sempre ad un bisogno. E quel pubblico che ha iniziato a leggere fumetti nel 1895 sui giornali americani, perché lo ha fatto? Perché i fumetti rispondevano ad un bisogno, lo stesso bisogno fondamentale. Un bisogno di comunicazione.

Il cinema nasce in questo contesto come la tecnologia del "raddoppiamento della realtà". Costruisce se stesso su quest'istanza positivista delle scienze ad esso coeve⁸. La fotografia è riuscita a fissare lo spazio, il cinema ha realizzato l'ipotesi di un dispositivo che fissasse lo spazio nel tempo. Ipotesi in cui diversi ricercatori, più o meno attendibili, si sono cimentati. C'è il kinoscopio di Edison, ad esempio. Ma non funziona del tutto. Perché? Prevede una fruizione individuale. E perché si afferma, al contrario, il cinematografo dei Lumière? Perché prevede una fruizione collettiva, lo stare insieme, cioè quello di cui abbiamo parlato prima: il rito.

Sul piano di una fotocinematica, con la sua capacità di raddoppiare il mondo, il cinematografo dà una risposta radicale all'esigenza della cultura contemporanea: quella di trovare un piano di mediazione con il problema della morte. Ma il cinema è anche il luogo in cui una società si autorappresenta. La domanda qui è: perché al cinema vediamo certe cose e non altre? La città, per esempio. Pensate a che cosa mette in scena, prioritariamente, il cinema americano: la metropoli, cioè il modello di organizzazione dei rapporti sociali e produttivi del mondo contemporaneo. Ciò avviene non per caso, ma perché il cinema è un *medium* e per esistere deve trovare senso come forma comunicativa, una forma che rende condivisibili e riconoscibili le esperienze che producono le identità. Il cinema ha la forza, nella prima metà del Novecento, di realizzare questo processo. Per questo l'uomo novecentesco smette di essere il McLuhaniano uomo tipografico e diventa essenzialmente un uomo cinematografico.

Su questo assunto ci conforta la riflessione di Marcel Mauss, uno studioso ancora una volta non di cinema, ma di antropologia, che forse non a caso s'è occupato di riti magici. In uno dei suoi libri sulla magia, Mauss racconta una cosa interessante: negli anni '30, di ritorno a Parigi dopo un lungo soggiorno negli Stati Uniti (dove, tra le altre cose, aveva visto una gran quantità di film), un giorno gli capita di andare all'ospedale. E qui vede delle infermiere. Ora, in ospedale non è affatto strano che ti capiti d'incontrare un sacco d'infermiere, ma Mauss racconta di come quelle donne lo avessero colpito per qualcosa che, sulle prime, non riusciva a capire. Qualcosa nella loro andatura, nella postura dei loro corpi, gli tornava come un *déjà-vu*. Dove aveva visto camminare così le donne? Ci rifletté su un bel pezzo per poi risponderci: al cine-

ma, ecco dove aveva visto le donne camminare con quella stessa, identica andatura. Nei film! Da bravo antropologo, Mauss si rese conto che il cinema è una grande macchina etogenetica, cioè che produce modelli di comportamento. Anche ad un livello minimale, magari, come macchina di "fisioterapia" sul corpo, ma pur sempre capace di influenzare i comportamenti. Perché? Perché il cinema è il luogo di maggiore visibilità del mondo. La sua evidenza profonda.

Proprio perché fa parte di questo processo di moltiplicazione delle zone in cui il mondo si rende visibile, il cinema produce un aumento esponenziale della memoria. Ma, in effetti, è tutta l'industria culturale preposta alla "conservazione" dell'esperienza, e alla sua condivisione allargata. Attraverso quest'accumulo di memoria abbiamo una trasformazione profonda del soggetto novecentesco rispetto al passato. Diventa sempre meno ciclica e meno riconoscibile la sua identità epocale, producendo i propri segni ora e qui, ma confrontandosi perennemente con i segni prodotti da altre generazioni. E qui arriviamo al postmoderno come compresenza di stili che, in qualche modo, annulla l'idea stessa di stile. E ciò di cui parla Robert Venturi quando analizza Las Vegas come modello di città postmoderna con la sua presenza parossistica di stili. Avviene in architettura, ma anche nel cinema.

Qual è la differenza tra i processi autocitativi – che ci sono sempre stati – ed il postmoderno? L'autore postmoderno non insegue più l'originalità, ma crea rapporti inferenziali con lo spettatore, il quale riconoscerà la citazione. È qui l'idea del postmoderno come massimalizzazione del gioco. D'altra parte, è Jorge Luis Borges a insegnarci come non possa più esserci originalità dal momento che tutto è stato già detto, e non adesso, ma nel momento stesso in cui è stato inventato il "racconto". Cos'è il racconto? Il racconto è il mito, la prima macchina testuale, ed a differenza di quanto taluni credano il mito non è nel racconto, ma il racconto è nel mito. Il mito è l'archetipo, il punto di accensione delle strategie del racconto, ovvero di quella macchina che ordina il mondo, sottraendolo al caos. E tutto questo risponde ad una delle domande poste all'inizio: perché continuiamo a leggere o ad andare al cinema? Perché abbiamo bisogno di dare ordine al nostro mondo. O, almeno, è anche così che proviamo a dare ordine al nostro mondo. Ma la natura complessa del *medium* complica le cose. Perché l'ordine da dare al mondo, nel cinema, ovvero in un sistema sincretico, passa attraverso più linguaggi (la musica, le immagini, la *performance*...). È per questo che, per leggere il cinema, è necessaria un'attrezzatura teorica diversificata, capace di far fronte alla riconsiderazione delle origini del *medium* così come ai suoi esiti attuali, sempre più collegati all'evoluzione complessiva del sistema dei *media* verso un modello di comunicazione individualizzata. Nell'era del personal computer, infatti, passiamo dal modello piramidale delle comunicazioni di massa ad un modello di comunicazione a vigneto, punto a punto. Ed è proprio questo spostamento che racchiude, probabilmente, il nuovo spirito del tempo.

Con questo penso di aver ampiamente giustificato la prima parte del titolo che ho

scelto per questo mio intervento. Non mi resta che affrontare la seconda che recita “morte e rinascita del cinema”. Lo dico subito: io non credo affatto che il cinema sia morto. Da Hegel in avanti, ogni tanto si tira fuori il necrologio di qualcosa: la morte dell’arte, la morte della poesia, la morte della pittura, la morte del teatro. Ed ora la “morte del cinema”, ucciso dalla televisione. E poi “la morte della televisione”, uccisa da internet. C’è, si deduce, un certo tipo di intellettuali – che potremmo irriverentemente definire la “confraternita del 2 novembre” – alquanto refrattari ad accogliere e analizzare i cambiamenti del sistema culturale. È il problema della cultura della resistenza. Non certo quella con la erre maiuscola, la Resistenza, cioè, al nazifascismo. Uso questa definizione per definire provocatoriamente una cultura della resistenza alla contemporaneità, un atteggiamento conservatore a oltranza che genera sovente, negli studiosi di cinema come nei critici cinematografici, un bel po’ di paradossi. Come quando si oppongono agli effetti speciali del cinema americano, segno più evidente ma non unico di una chiara superiorità tecnoculturale di sistema, i cosiddetti “affetti speciali” del nuovo cinema italiano. Credo che mai, neanche in passato, il rifiuto di confrontarsi con la questione tecnologica abbia prodotto dei risultati tanto patetici e intellettualmente sconcertanti. Cosa sarebbero questi affetti speciali? La capacità – nel cinema italiano attuale alquanto latitante – di suscitare emozioni? Oppure la riproposta di categorie metafisiche ed essenzialiste per l’ermeneutica filmica? Si tornerà a parlare di anima o magari di pneuma per analizzare i film di Lynch o Tarantino? E come spiegare a costoro che gli effetti speciali, cioè il problema della tecnologia, non sono affatto accessori al cinema, perché il cinema è tecnologia e, in quanto tale, suo proprio effetto speciale?

Il cinema è un linguaggio industriale e presuppone non solo una tecnologia ma anche un’industria che la sostenga e ne faccia un sistema equilibrato. Caso anomalo in tal senso è l’Italia – come ha bene investigato nei suoi studi Gino Frezza –, paese in cui assistiamo fino agli anni ‘70 ad un’ottima capacità produttiva in un contesto ancora semi-industriale, seppure di grande artigianato. Ma quel lungo ciclo termina con lo spiaggiamento del cinema italiano, una sorta di tragico cetaceo, un ibrido fra tradizione e innovazione, vittima irrisolta di un ricambio generazionale che non c’è stato e dell’attenzione politica che si sposta, miope e culturalmente non sostanziata, dal cinema alla televisione. Due, in quest’ottica, i film epitaffio del nostro cinema: *C’eravamo tanto amati* di Scola e *Amici miei* di Monicelli, due opere crepuscolari. Soprattutto la prima, perfetto resoconto di una stagione finita che ripercorre la storia dalla Resistenza (stavolta quella vera) fino agli anni del post ‘68, ovvero di quel periodo in cui le trasformazioni del sistema delle comunicazioni portano al dissolvimento del sistema di produzione e distribuzione della nostra cinematografia. Quella italiana è ormai una società diversa che il cinema non riesce più a rappresentare (cosa che fino ad allora, con figure anche discutibili come Alberto Sordi, aveva fatto in maniera se non adeguata almeno plausibile). Ma la riflessione sul cinema italiano richiederebbe

un intervento a parte.

Torniamo allora al nostro argomento per arrivare a una possibile, seppur parziale, conclusione. Il cinema è una tecnologia che diventa linguaggio. Il pubblico si impossessa del suo corpo, plasmandolo e orientandone gli sviluppi, svolgendo un ruolo da “director’s cut” collettivo – non sulle singole opere, è chiaro, ma sulla catena seriale della produzione. Edgar Morin coglie il passaggio dal cinematografo come opzione tecnologica, al cinema come linguaggio, in un primo momento con i lavori di Georges Méliès – con il quale abbiamo per la prima volta l’intuizione di affiancare alle capacità documentaristiche del mezzo, quella di reinvenzione della realtà – e poi con David W. Griffith che incomincia a mettere a punto gli elementi linguistici del *medium* (il montaggio), consentendo di drammatizzare il linguaggio delle immagini’.

Tuttavia, il cinema si è sempre trasformato. E continua a dialogare con gli altri *media* anche nei momenti di crisi. L’ha fatto anche negli anni ‘70, momento planetario di crisi. Ed è questa la sua vitalità. Il cinema americano esce dalla crisi, a differenza di quello italiano, proprio negli anni ‘70, mettendosi letteralmente in gioco: George Lucas impegna la sua casa e quella della moglie per raccogliere i fondi necessari per girare un film. Il film si chiama *Guerre stellari*. Nei libri di storia del cinema, qui da noi, questo titolo lo trovate sbrigato in poche righe o non lo trovate affatto, esempio evidente dell’inadeguatezza delle attrezzature teoriche di questi nostri studiosi, completamente impreparati ad affrontare la complessità del contemporaneo. Prima di *Guerre stellari*, il cinema americano si era impantanato nel cosiddetto genere catastrofico (*Terremoto*, *L’inferno di cristallo*, in un certo senso *Lo squalo*...), incarnazione di un sentire comunitario che avvertiva drammaticamente le trasformazioni storiche (non è un caso che il catastrofico venga immediatamente prima dei *Nam-movie* alla *Rambo*) di una cultura che fa i conti con una catastrofe valoriale. Ma il cinema della catastrofe è anche la perifrasi della catastrofe di un cinema che, dopo aver funzionato splendidamente per decenni, ad un certo punto non funziona più. Si imponeva un cambiamento, per il quale era indispensabile ragionare sulla tecnologia, poiché nello stesso periodo aveva inizio quel processo di democratizzazione dell’informatica che avrebbe portato al nuovo regime comunicazionale. È appunto quello che fa Lucas, e non a caso *Guerre stellari* è un film di fantascienza, ovvero del genere in cui si sono sempre raccontate le mutazioni dell’immaginario tecnologico. Il film si basa sulla consapevolezza che la trasformazione tecnologica vive nel corpo del consumo, in quel pubblico che, nel 1977, è già oltre la televisione. Con *Guerre stellari* il cinema dimostra non solo che è duro a morire, ma addirittura che è ancora capace di essere avanguardia espressiva. Un esempio? Oggi il cinema è il segmento dell’industria culturale americana più avanzato. È tornato ad essere il luogo in cui si sperimentano le forme della comunicazione. E ci sarà un motivo per cui Hollywood, negli ultimi anni, ha superato per fatturato l’industria dell’automobile (altro grande mito della modernità). La ragione è che il cinema americano costituisce il luogo in cui si

sta tornando a sperimentare la costruzione sociale della realtà.

Non è un caso che tutti noi, dopo l'11 settembre, quando il secondo aereo sventra in diretta tv la seconda torre abbiamo pensato: "non può essere vero, è un film". La cosa dovrebbe farci riflettere. E dovrebbe indurci a chiedere, se l'11 settembre ci è sembrato un film, di "quale film" si trattasse. È indubbio che quelle immagini riportavano alla mente un certo tipo di produzione popolare, ad esempio i film di Arnold Schwarzenegger, in cui, a dispetto dell'assenza di esigenze autorali, sono leggibilissimi, in filigrana, i conflitti della contemporaneità. Ma se i film popolari hanno dimostrato di avere questa capacità ermeneutica del presente, allora dobbiamo concludere una volta per tutte che essi sono oggetti meritevoli di studio! Ed è questo il compito della nostra generazione: ripensare l'idea di cinema, consci che esso è capace di trasformazioni radicali. Al punto da diventare qualcosa di non immediatamente riconoscibile. E dunque lo specialismo non ci aiuta: il cinema ha senso solo se lo consideriamo assieme a tutti gli altri linguaggi che pratichiamo. Per finire, non è detto che il cinema – così come lo riconosciamo – debba durare per sempre. Le tendenze attuali, ad esempio, ci fanno prevedere un consumo di film sempre più privato, e produzioni filmiche che potrebbero essere completamente digitali. Il cinema cambia, come la vita. Anche il modello generalista della tv sta tramontando, ma – ricordiamocelo – ogni tramonto come corrispettivo ha anche un'alba. L'importante è capire che i nuovi processi della comunicazione acquisteranno consistenza solo nel momento in cui determineranno nuove pratiche sociali, perché i *media* trovano un senso solo quando incontrano un pubblico che si impadronisca di loro, smontandoli e rimontandoli secondo bisogni e desideri non sempre prevedibili.

Note

1. Ma tale limite, ovviamente, ha una natura transnazionale e generazionale.
2. Si usa l'espressione "spirito del tempo" nel senso di valorizzazione dell'industrializzazione culturale di cui parla Edgar Morin nel suo ormai classico saggio, noto in Italia appunto come "L'industria culturale".
3. E qui un grosso problema è, ad esempio, il fatto che gli studenti delle discipline cinematografiche attive nelle nostre università spesso dichiarano di non aver visto *Ombre rosse*. Come si può parlare di cinema ad un individuo che non conosce John Ford? È come pretendere di tenere un corso di letteratura per una platea che ignori l'esistenza di Omero, poiché per molti aspetti Ford è l'Omero del cinema.
4. Vittorio De Sica, *Lettere dal set*, Milano, SugarCo, 1987, p. 56.
5. Florence Dupont, *Da Omero a Dallas*, Roma, Donzelli, 1993.
6. Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, Roma, Armando Editore, 1991.

7. Per usare una categoria di Alberto Abruzzese.

8. Cfr. Sergio Brancato, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2001.

9. Cfr. Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982.

**Prigionieri dell'Oceania
Il riscatto postmoderno
del cinema degli Antipodi**

Rosario Gallone

Introduzione

Può una cinematografia nascere postmoderna? Sembrerebbe di no, se teniamo conto che tra la convenzionale data di nascita del cinema¹ ed il battesimo dell'aggettivo/sostantivo postmoderno² intercorrono, all'incirca, ottant'anni. Il postmoderno, quindi, è figlio degli anni '60 e della contestazione. Non a caso, si concretizza sostanzialmente in una presa di distanza (o in una rottura, nelle forme più dirompenti ed iconoclaste³) dal moderno, presa di distanza implicante quell'autoreferenzialità e quell'ironia che ne costituiscono le caratteristiche predominanti. Una *cinegenesi* postmoderna sarebbe, pertanto, possibile solo a determinate (due) condizioni: un ventaglio di "oggetti" culturali (arti visive, architettura, letteratura, cinema, teatro e via via fino al fumetto ed al *videogame*) frui(ti)bili indiscriminatamente da una comunità di individui *patientes* e, di contro, un'assoluta verginità nell'*actio*.

Date queste premesse, il "sembrerebbe di no" diventerebbe un no definitivo⁴. Proviamo, però, a relativizzare l'assunto. La storia del cinema, in fondo, è fatta di tante piccole storie: "dei sistemi di produzione? dello spettacolo in se stesso? di come lo percepiscono gli spettatori?"⁵. Una tra le tante potrebbe essere la storia del cinema mondiale dal punto di vista dello spettatore occidentale. Ecco allora che la produzione di Honk Kong, ad esempio, nonostante una tradizione risalente ai primi del '900 (il primo lungometraggio è *Zhang Zi Shi*, diretto da Li Minwei nel 1912), parrebbe nascere solo nel 1971, grazie a Bruce Lee (un pioniere nella trasformazione delle arti marziali in *entertainment* per l'Occidente), con *Il furore della Cina colpisce ancora* di Lo Wei, per poi riesplodere, dopo tre lustri di letargo distributivo, nei '90, con i vari John Woo, Ringo Lam, Tsui Hark, Kirk Wong, Wong Kar Wai, autori postmoderni per eccellenza⁶. Analogamente l'India, "secondo produttore mondiale (dopo gli Stati Uniti) con una media annua di 250-300 lungometraggi, dalla metà degli anni quaranta all'inizio degli anni sessanta"⁷ e poi "principale produttore mondiale di film sin dagli anni settanta, con oltre 900 titoli annui nel 1985"⁸, è, di fatto, tuttora cinematograficamente invisibile fuori dai confini nazionali.

Quella che segue è proprio una delle infinite storie di cui si compone la storia del cinema. Ed è la storia di un sequestro.

L'antefatto

La prima "nascita di una nazione" cinematografica non è quella romanzata di Griffith, ma quella autentica (ripresa, dal Salvation Army's Limelight Department, nel 1901) dello Stato federale indipendente dell'Australia, facente parte del

Commonwealth britannico. La crescita è rapida così come la formazione di una propria identità filmica e l'allontanamento da ingombranti figure paterne (la Gran Bretagna colonialista e l'industria cinematografica americana). Del 1906 è *The Story of the Kelly Gang* di Charles Tait che, pur con il suo palese debito stilistico nei confronti di *The Great Train Robbery*, se ne distacca sia per la durata⁹, sia per la controversa operazione mitopoietica ad esso sottesa (Ned Kelly, sorta di Robin Hood *aussie* realmente vissuto nel XIX secolo, si diede al banditismo per reagire ai soprusi e difendere i più deboli), la quale operazione ha poco a che fare con il proverbiale moralismo (il delitto non paga) del breve film di Edwin S. Porter. Intanto, nella vicina Nuova Zelanda (teatro, già nel 1896, delle prime proiezioni del Kinematograph Edison), si persegue, analogamente, l'obiettivo di narrare, attraverso le immagini, un paese, sebbene in una scontata ottica colonialista che fa, dell'esotismo dei paesaggi e della rappresentazione romantica (ma priva di spessore) dei nativi, imprescindibili presupposti del racconto¹⁰. A bloccare il processo evolutivo ci pensano, in successione, il primo conflitto mondiale (che devia gli sforzi produttivi interni verso la cinepropaganda), l'avvento del sonoro e la "grande guerra". Delle contingenze approfitta (manco a dirlo!) Hollywood che, nel periodo compreso tra il 1915 ed il 1918, avvia, con l'insediamento territoriale degli uffici della Paramount, della MGM, della Fox e della First National, l'azione di sequestro, complice "la celebre 'Combine', l'associazione che riuniva il maggior proprietario di sale cinematografiche, la Union Theatres, alla più grande compagnia di produzione e distribuzione australiana, l'Australasian Films"¹¹.

La cattività

Operiamo un po' di controlli incrociati. Nel 1911 l'Australia produce 52 pellicole che diventano 90 se consideriamo il periodo 1910-1912. Nei primi anni '20, però, risulta prima nella classifica dei paesi importatori di pellicole americane¹² e dal 1930, per ben quarant'anni, si realizzano circa 140 lungometraggi per una media annua di 3,5 film¹³. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, poi, l'emanazione di una legge inglese, particolarmente restrittiva, blocca l'importazione di opere australiane nel Regno Unito, ma non impedisce alla Ealing Production di invadere l'ex colonia. Gli anni più duri della prigionia culturale sono i '50, con soli tredici film conclusi, e l'intervallo 1963-1966: il nulla assoluto. In Nuova Zelanda, la cattività costringe alcuni talenti ad emigrare (come il pioniere dell'animazione Len Lye) ed il governo a ricorrere al solito *deus ex machina* britannico (nel caso specifico, il documentarista John Grierson) per suggerire le metodologie da adottare per una buona politica cinematografica. Quali che siano queste metodologie, resta il fatto che "tra il 1940 ed il 1970 vengono realizzati solo tre lungometraggi da produttori locali e sono tutti diretti da John O'Shea per conto della Pacific Film di Wellington [...] Nel 1951-1952 O'Shea dirige *Broken Barrier*, nel 1964 *Runaway* e nel 1966 *Don't Let It Get You*"¹⁴.

La liberazione

Il pagamento del riscatto viene effettuato dai governi locali. Dalla fondazione dell'Australian Council for the Arts (contemplante una sezione cinematografica), ad opera del primo ministro Harold Holt (1967), si arriva, attraverso una serie di passaggi intermedi (tra cui l'inaugurazione, sotto la guida di Jerzy Toepliz, della prima scuola di cinema del Paese, l'AFTS), alla creazione dell'Australian Film Commission (1975), organo incaricato dell'assegnazione dei sussidi governativi. Tre anni dopo, tocca alla New Zealand Film Commission l'onere di incoraggiare una produzione locale che consenta di "vedere sullo schermo delle storie ambientate nel paese, oltre a quelle di origine straniera"¹⁵. La nuova ricerca di un'identità nazionale passa, relativamente all'Australia, per la satira socioantropologica dell'*ocker movie*, un genere destinato a vita breve, nonostante il grande successo commerciale, in quanto rappresentativo di un'"australianità" poco esportabile. Opere come *The Adventures of Barry McKenzie* e *Barry McKenzie Hold His Own* di Bruce Beresford, *Stork* e *Alvin Purple* di Tim Burstall (affiancabili, per una certa carica anarcoide presente nelle storie, ai lavori dei "giovani arrabbiati" del *Free Cinema*) descrivono un *Aussie* volgare, ignorante, amante della birra e delle donne, poco avvezzo alle buone maniere. Insomma, non è l'immagine migliore che un governo vorrebbe dare dei propri governati. Già in questi film, tuttavia, si avvertono (così come per la produzione *seventies* della Nuova Zelanda) i sintomi di quella patologia molto diffusa tra le vittime di sequestri.

La sindrome di Stoccolma

"La questione è il modo stesso in cui siamo cresciuti; la nostra crescita, infatti, non si è necessariamente basata soltanto sulla nostra cultura, anzi, essa si è basata altrettanto, se non di più, sulla cultura inglese e quella americana [...] Anche se non siamo né inglesi né americani, la loro cultura è parte di noi, proprio come parte di noi l'essere australiani"¹⁶. Un ibridismo, quello condiviso dalle produzioni australiana e neozelandese, dai '70 in poi, che, in qualche modo, richiama la fine del rapporto dialettico tra cultura alta (o elitaria: cinema inglese/europeo) e bassa (o di massa: cinema hollywoodiano), indicata da Fredric Jameson tra i fattori generanti il postmoderno. E se, inizialmente, le due ascendenze sono tenute ben distinte in Australia¹⁷, in Nuova Zelanda, invece, fin dall'avvento della *New Wave*, si predilige un cinema di rottura¹⁸ fortemente influenzato dalle filmografie dei vari Martin Scorsese, Terrence Malick, Francis Ford Coppola, Bob Rafelson (*Sleeping Dogs*, esordio, datato '77, di Roger Donaldson), a volte mascherato da gioco goliardico (*Goodbye, Pork Pie*, 1981, di Geoff Murphy) o da racconto gotico (*La quarta vittima*, 1982, di Sam Pillsbury).

Il capovolgimento dei ruoli

Da vittime a carnefici. È un fatto incontrovertibile che australiani e neozelandesi abbiano, in qualche modo, influenzato le forme filmiche del postmoderno. Il *western*

urbano di *Interceptor* suggerisce qualcosa al Carpenter di *1997: Fuga da New York*; *A Wong Foo, grazie di tutto Julie Newman*, di Beeban Kidron, non sarebbe stato realizzato senza *Priscilla, la regina del deserto* di Stephan Elliott. Televisione, varietà, musica pop (gli Abba rispolverati proprio da *Priscilla* e da *Le nozze di Muriel* di P.J. Hogan), fumetto e fantasy, cinema hollywoodiano e *nouvelles vagues* europee, fosche atmosfere gotiche e *splatter, noir e thriller* d'azione: l'intertestualità è la cifra cine-stilistica del continente oceanico, ben prima di Quentin Tarantino. Nuova aggressione c'è stata, ma questa volta in direzione opposta¹⁹ e, a dimostrazione di quanto detto, basti elencare quanti siano stati, dal 1970 ad oggi, i neocolonizzatori di Hollywood (tra registi, attori e sceneggiatori): Peter Weir, Bruce Beresford, Fred Schepisi, Nadia Tass, Gillian Armstrong, Jocelyn Moorhouse, John Duigan, Baz Luhrmann, Andrew Niccol, Alison Maclean, P. J. Hogan, Stephan Elliott, Peter Jackson, Philip Noyce, Alex Proyas, Scott Hicks, Martin Campbell, Lee Tamahori, Jane Campion, Jim Sharman, Russell Mulcahy, i due George Miller, Sam Pillsbury, Richard Franklin, Simon Wincer, Vincent Ward, Philippe Mora, Roger Donaldson, Russell Crowe, Hugh Jackman, Sam Neill, Geoffrey Rush, Anthony LaPaglia, Nicole Kidman, Toni Collette, Mel Gibson, Rachel Griffiths, Noah Taylor, Cate Blanchett, Olivia Newton-John, Bryan Brown, Judy Davis, Guy Pearce. Chi con maggior fortuna e personalità, chi con più arrendevolezza alla *medietas* hollywoodiana, tutti son passati per l'industria/fabbrica dei sogni per antonomasia, contribuendo alla creazione di nuovi miti: Jim Sharman è l'artefice del *cult movie* *The Rocky Horror Picture Show*; Peter Weir realizza *L'attimo fuggente* e (da un copione di Andrew Niccol) *The Truman Show*; il George Miller di *Interceptor* produce *Babe, maialino coraggioso* e ne dirige il sequel; Baz Luhrmann rielabora *Romeo e Giulietta* in un'ipercinetica versione *action-western*; *Lezioni di piano* di Jane Campion vince tre Oscar; Russell Crowe si aggiudica la statuetta, come migliore attore protagonista, per *Il gladiatore* e Geoffrey Rush per l'interpretazione di David Helfgott adulto in *Shine*; P. J. Hogan rilancia Julia Roberts e Rupert Everett con *Il matrimonio del mio miglior amico*; Sam Neill è un volto ricorrente sia del *mainstream* sia della produzione di nicchia; Peter Jackson traspone la saga *tolkieniana* de *Il signore degli anelli*. Inoltre (e non solo per l'indubbio vantaggio economico), sono sempre più numerose le pellicole girate sul *set* del Quinto Continente. A parte le coproduzioni (*Dark City* di Alex Proyas, *Sospesi nel tempo* ed il già citato *Il signore degli anelli* di Peter Jackson, *Un grido nella notte* di Fred Schepisi, *Lezioni di piano* e *Holy Smoke* di Jane Campion), bisogna tener conto, infatti, di quei film, interamente americani, che sfruttano i suggestivi paesaggi degli Antipodi (*Matrix*, *Mission Impossible: 2*, *Three Kings*, *Pianeta rosso*, *Pitch Black*).

Epitaffio

Non poteva che essere un "oceanico" a firmare il *de profundis* del postmoderno cinematografico: *Moulin Rouge!*. Baz Luhrmann riesce a collassare l'intero immagi-

nario del XX secolo, provocando, allo spettatore, una forma di bulimia scopica (ed acustica) e mostrando quale possa essere, una volta superato il limite, la deriva degenerativa di un citazionismo e di un enciclopedismo senza freni. Dal "postmodern al postmortem", appunto.

Note

1. Il 28 dicembre 1895 ebbe luogo a Parigi, nel Salon Indien del Grand Café di Boulevard des Capucines, la prima proiezione del *cinématographe* Lumière.

2. La prima ampia trattazione dell'argomento è in Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, traduzione italiana, *La condizione post-moderna*, Milano, Feltrinelli, 2002.

3. "[...] processi che distruggono le forme consolidate del moderno (dalle case di Pruitt-Igoe ai modelli matematici euclidei, dalle catene storiografiche basate su semplici nessi di casualità alle forme retoriche della narrativa ottocentesca) piuttosto che (o prima di) produrre di nuove", Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Milano, Bompiani, 2000, p. 8.

4. Si potrebbe obiettare: e il cinema africano? Qui non mancano esempi di cinematografie nate dai '70 in poi (Rwanda, Angola, Burundi, Etiopia), tuttavia non sussiste la prima condizione *id est* quella di alcuni paesi africani è anche, e soprattutto, una verginità spettatoriale.

5. Jean-Louis Leutrat, *Il cinema in prospettiva: una storia*, Genova, Le Mani, 1997, p. 9.

6. Cfr. Simone Bedetti e Massimo Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente*, Bologna, Puntozero, 1996. I due autori, nella premessa, sostengono che "una storia del cinema di Honk Kong è in fondo un'opera del tutto inutile. Il lettore, probabilmente, non ha mai visto questi film né, forse, li vedrà mai".

7. Alberto Elena, "Cinema indiano. Il periodo del sonoro", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 2001, vol. IV, p. 656.

8. *Ibidem*, p. 681.

9. *The Story of the Kelly Gang* "[...] è stato per anni ritenuto il primo lungometraggio a soggetto della storia del cinema. Oggi si tende ad essere molto cauti con queste considerazioni [...] perché la durata dipendeva dalla velocità di proiezione [...] e la definizione di 'film a soggetto' [...] pare più l'applicazione a posteriori di un concetto odierno che una reale percezione propria del tempo", Alberto Zanetti, "1894-1913: nascita del cinema australiano", in Raffaella Giancristofaro, Simone Simonazzi, Alberto Zanetti (a cura di), *Mille volte Australia - Cento anni di cinema australiano*, Parma, Edicta, 2001, p. 14.

10. Il primo lungometraggio è *Hinemoa*, diretto da George Tarr nel 1914, mentre, tra i pochi film conservati, vanno segnalati gli etnodocumentari di James McDonald.

Afterimage Al di là del cinema, il cinema come Aldilà

Corrado Morra

11. Massimo Capuccini, “La grande guerra: l’epoca d’oro del muto”, in Raffaella Giancristofaro, Simone Simonazzi, Alberto Zanetti (a cura di), *op. cit.*, p. 21.

12. È da tener presente che, nello stesso intervallo storico, il 94 per cento della produzione extracontinentale, distribuita nelle sale dell’Oceania, è a “stelle e strisce”.

13. I rari successi commerciali (*The Sentimental Bloke*, *On Our Selection*, *The Overlanders*) non escludono l’enorme difficoltà del cinema *aussie*.

14. Brian McDonnell, “Cinema della Nuova Zelanda”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p.1105.

15. *Ibidem*, p.1109.

16. Dichiarazione di Fred Schepisi riportata in Tom O’ Regan, “Profilo storico e nuove tendenze del cinema australiano”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 1050.

17. Da un lato film “inglesi”, come *Picnic ad Hanging Rock* di Peter Weir, *The Devil’s Playground* e *The Chant of Jimmie Blacksmith* di Fred Schepisi, *La mia brillante carriera* di Gillian Armstrong e *Breaker Morant* di Bruce Beresford, hanno l’onore, ad esempio, di sfilare sulla Croisette (e l’ultimo, in particolare, ottiene un riconoscimento ulteriore con la Palma d’oro 1980, per la migliore interpretazione, a Jack Thompson), dall’altro, la trilogia di *Mad Max* di George Miller, *L’uomo del fiume nevoso* di un altro George Miller, *Mr. Crocodile Dundee* di Peter Faiman, hanno il merito di lottare alla pari con i *blockbuster yankee*, pur, a volte, giocando fuori casa (*Mr. Crocodile Dundee*, aggiornamento ripulito, per motivi di esportazione, dell’*ocker movie*, arriva secondo, nella stagione ‘86-’87, al *box-office* americano, dopo *Top Gun*).

18. O “del disagio” come è intitolato il documentario della serie *The Century of Cinema*, diretto nel 1995 da Sam Neill.

19. Finanche l’ultimo arrivato, Robert Luketic, regista de *La rivincita delle bionde*, vero e proprio *sleeper* negli USA, sente di dover dire la sua sull’“invasione australiana” ai danni di Hollywood, in un’intervista a Oscar Cosulich su “Il Mattino”, Napoli, 8 marzo 2002.

Il cliente si sedette di fronte alla bara fumante nel suo involucro congelato; premette un auricolare contro un lato della testa e parlò a voce alta nel microfono.

“Flora, cara, puoi sentirmi? Credo di sentire già la tua voce. Flora?”

Philip K. Dick, *Ubik*

Il futuro si avvera sempre.

Martin Amis, *La freccia del tempo*

Buio in sala

Fine del XIX secolo. Il panico nel Salon Indien del Grand Café di Boulevard des Capucines dovette far maledire l’anima del progresso a più di una signora, impettita nei corsetti strozzati dell’epoca, quando quella locomotiva mosse ruggine e vapori che sembravano veri nella prima mitica proiezione pubblica del cinematografo dei fratelli Lumière. Era il 1895 e Parigi, teatro dell’evento, era il cuore del mondo.

Sei anni prima, per l’Esposizione, la città aveva ornato l’imperiale Champ-de-Mars con la Tour Eiffel, un traliccio di ferro alto trecento metri con una base di cento metri per cento. Un enorme fallo di travi e bulloni, punto esclamativo di materia pesante che cantava la potenza dell’uomo che, ancora una volta, dopo Dedalo, sfidava le vette del cielo; ma anche gigantesca “antenna” che restava in attesa di ricevere tutti i segnali dal futuro; e pure pietoso parafulmine perché non dimentica era la colera divina per qualsiasi *hybris*. Progettata come esempio transitorio delle potenzialità ingegneristiche dei nuovi materiali industriali, la Tour diventa tra i primi e più potenti simboli stabili del progresso tecnologico, tanto da indurre qualcuno a proporre di trasformarla, appena pochi anni più tardi, in occasione dell’Esposizione universale del 1900, nel “Palazzo dell’Elettricità e della luce”, sorta di vero e proprio monumento alla modernità. Modernità che è fatta ancora di acciaio e di strutture gigantesche e del potere della cinetica meccanica.

Fatto filmico e resurrezione

“Non è morte se tu la rifiuti”.

James O’Barr, *Il Corvo*

Il cinema nasce con la forza di un dio. Ispira timore, la riverenza verso il mecca-

nismo iniziatico che sostituisce lo scienziato al sacerdote. Meglio del teatro di Artaud, la sala cinematografica – scrollatasi di dosso l’equivoco d’intrattenimento fieristico grazie all’organizzazione industriale dello spettacolo hollywoodiano – si declina davvero sugli spazi liturgici: il buio che aiuta la concentrazione verso l’ufficio, un altare-palcoscenico (la superficie polita dello schermo) dove il rito si sgrana attraverso il ragionamento *sulla e della* luce e, come nel caso della liturgia cristiana, ha la transustanziazione come momento più alto: del pane in carne, del vino in sangue, durante la messa, del “non qui, non ora” del cronotopo nell’immanenza del tempo della proiezione, nel cinema. Rito, quello della “settima arte”, che serba in sé l’ancestrale memoria del teatro antropofago, la messa.

Metafora patente in quell’altare-palcoscenico, ripreso in *oblique* dall’alto, che fa da teatro alla maledizione di Vlad nel *Dracula di Bram Stoker* (1992) di Francis Ford Coppola dove tra l’altro, in uno dei più lampanti tradimenti del romanzo, il cinema diventa il doppio perturbante del *nosferatu*: entrambi “dispositivi” in grado di ridare vita alle ombre (ipotesi che torna con le ombre cinesi nella scena dell’incontro tra il conte e Mina nella sala cinematografica e nel teatrino macabro delle conquiste dell’Impalatore nella sequenza iniziale con la cronaca delle gesta in *over*). Capacità “necromantica” e medianica che è propria delle tecnologie di riproduzione, eppure, del cinema, non è semplicemente la funzione di recupero della morte come, via Foucault, ci ricorda Brancato¹. Perché del cinema è soprattutto il terrifico potere di “risvegliare” i morti², essendo, per sua natura, sempre dispositivo di registrazione dell’atto cinetico di ciò che ha già avuto atto, ed in questo svela la sua capacità di rendere perennemente “non-contemporaneo il contemporaneo”³. Congegno “agostiniano” e vitale se è vero che in *Fanny e Alexander* (1981) di Ingmar Bergman, il valore apotropaico e salvifico della “lanterna magica” (cinema *ante litteram*, e pur sempre diorama di un mondo riprodotto e controllabile contrapposto al tempo “reale” che scorre sciogliendosi solo nell’ineluttabilità del destino umano), è risolta, in maniera estremamente efficace in quella scena in cui è la Morte stessa a scorrere per le stanze dell’appartamento dei due fratellini, rivelandosi al piccolo Alexander e, al contempo, ritraendosi. E, a ben vedere, il materializzarsi e lo sparire furtivo in salotto della Morte in nero (autocitazione, certo, a parte) sono il sistema visivo che l’autore costruisce per afferire allo stesso “apparire e scomparire” dell’immagine della rimembranza e dell’immaginazione, ma sono anche, su una sfera metaforica, il simbolo della magia dell’immagine filmica (e se è vero questo, allora, il suo è palesemente un potere occulto dal momento che Alexander, demiurgo del suo “teatrino di luce”, ha anche poteri paranormali).

Il cinema, allora, ha in sé sempre un rapporto con la morte, ma il cinema, che è anche *fabula*, non può fare a meno di raccontare l’*élan vital* e, quando il suo fine è l’immedesimazione, una storia non può che dipanarsi su tempi vichiani: nascita, giovinezza, vecchiaia e morte. Non sempre di un dato personaggio, se è vero che quei

“cicli” possono essere paragonati, narratologicamente, all’inizio dell’azione, al dispiego, al climax ed allo scioglimento (sull’effetto catartico resta fermo il dato che ogni tempo e luogo assegnerà intenzioni e temi morali differenti).

Il formalismo ci ha proposto tre modelli fondamentali del racconto: lo schema “abc”, che sottende l’idea del tempo cristiano; “acb”, cioè in *flashback*, e “bc”, il racconto *in medias res*⁴.

La storia dell’uomo rivendica, già al suo nascere, l’esigenza di una struttura narrativa complessa. Nella cosmogonia cristiana la coincidenza tra Colpa e complicazione dell’intreccio è abbastanza evidente. Il *Genesi* è un ottimo esempio. Adamo, senza comprimari, si annoia. Chiede, allora, a Dio un bel personaggio femminile e il Signore (narratore – ubiquo com’è – extradiegetico ed intradiegetico) lo accontenta. L’obiettivo di Adamo è vivere felice con Eva. E si sa come va a finire: il serpente vi si frappone, nasce lo “scontro” e con esso la storia. Letteralmente: la Storia. O meglio una concezione “lineare” della storia, tanto è vero che, invece, gli antichi Greci indicavano nel cerchio la figura semplice più vicina alla loro idea del tempo: tutto torna, com’è noto, uguale a se stesso all’infinito. Una concezione lineare ed una ciclica, ma, allora, nel caso dei Greci, come facciamo a stabilire un rapporto diegetico tra causa ed effetto se, temporalmente l’effetto precederà in un dato momento la causa? Cambia la Storia così e anche le storie mutano di senso.

Se nel cinema la ridondanza temporale è stata ampiamente indagata dal Resnais de *L’anno scorso a Marienbad* (1961), è Quentin Tarantino, in *Pulp fiction* (1994), a capirne benissimo le potenzialità paradossali impiegando una struttura temporale ciclica e in un genere come l’*hard-boiled* ancora più di altri irrimediabilmente dipendente dalla congruenza di un tempo lineare.

Film più romantico e melanconico di quanto apparve⁵, baciato da immensa fortuna critica e di pubblico, sulla cui natura di opera che, investigando sulle strutture narratologiche, ragiona sulle possibilità linguistiche di raccontare il cinema come “macchina che riporta in vita”, non ci possono essere dubbi.

Un esempio. In “The Bonnie Situation”, l’ultimo episodio, la cui scena finale completa la sequenza iniziale del film, Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), convinto di essere stato protagonista di un miracolo, scampato com’è ad una crivellata di proiettili, si rivolge a Vincent Vega (John Travolta, che nel frattempo in “The Gold Watch”, episodio che nel *découpage* non lineare lo precede, è stato fatto fuori da Butch Coolidge impersonato da Bruce Willis), dicendogli: “A quest’ora saremmo dovuti essere morti”. Che suona quasi come consapevolezza metatestuale quando, subito dopo, la sbadataggine di Vincent fa saltare la testa ad un giovane nero in automobile, e i due personaggi sono costretti a rifugiarsi da un amico di Jules, tale Jimmie, nella speranza che questi gli possa risolvere il problema (un cadavere da far scomparire e una valigetta che scotta come il fuoco). Ma Jimmie non risolve un bel niente ed è, invece, clamorosamente piccato dalla presenza di quei due. Sembra tutto normale,

soprattutto quando Mr. Wolf (Harvey Keitel) arriva e mette a posto tutto. Ma, allora, questa “consapevolezza metatestuale” dove sarebbe?

Se leggiamo la storia come struttura “abc”, a questo punto, Vincent doveva essere morto (ricordate? è stato ucciso) e Jules sparito (in ellissi recuperiamo, cioè, il fatto che dopo il “miracolo”, giurato a se stesso di chiudere con quella vita, ha deciso di partire). Eppure sono ancora lì, sullo schermo, perfettamente *nella* storia. Un po’ perplessi, a dirla tutta, quasi come se avessero bisogno di spiegazioni sul loro destino. E “pirandellianamente” i due “personaggi in cerca d’autore”, che cosa fanno? Si recano da Jimmie. Ma chi interpreta Jimmie? Guarda caso Quentin Tarantino, il regista del film *Pulp fiction*.

Ecco, allora, la suggestione di un cinema che ha l’arte di far coincidere il *fatto filmico* con un’ipotesi di *vita ulteriore*, una vita che nel “tempo spazio” bachtiniano congettura il suo aldilà.

Ma anche quando l’esistenza (una porzione esemplare dell’esistenza) è recuperata nell’ormai classico *flashback* e, soprattutto, quando il “recupero” del *plot* è fornito da un protagonista che sin dall’inizio del film è morto, come con l’*over* di Joe Gillis nel prototipo *Viale del tramonto* di Billy Wilder, dalla cui grana vocale fuoriesce in dissolvenza la vicenda, il cinema coincide con il *post mortem*. Non con la visione della visione della morte (come in Bergman), ma *dalla* morte. E non nel senso indicato dal *Vampyr* (1932) di Carl Theodor Dreyer dove la ben nota soggettiva del cadavere suggerisce un’idea di visione filmica come *sguardo defunto*, e non il film come ritorno in vita. (In questo senso il peraltro fondamentale film del 1968 *La notte dei morti viventi* di Romero è escluso da quest’analisi. Lì il “ritorno” in vita non coincide col *fatto filmico*, ma è l’espedito narrativo con cui ci si presenta l’antagonista, “esistente” certo perturbante, ma pur sempre *oggetto* dello sguardo intradiegetico. La struttura *in medias res* si chiude con la morte del protagonista, ma è pur sempre una “morte” che classicamente preannuncia di poco la chiusura del film, cioè la morte proprio del racconto). Cosa che, invece, propone in maniera chiara un altro film recente, *Il Corvo*.

Diretto da Alex Proyas nel 1994, *Il Corvo* è tratto dall’omonimo fumetto di James O’Barr, opera, com’è noto, detttagli da una tragedia personale (la morte della fidanzata uccisa da un pirata della strada). Apparsa per la prima volta nel 1989 la storia è profondamente permeata delle suggestioni del mito di Orfeo. Ancor più il film che ne rilegge la vicenda mediandola, si potrebbe supporre, con quel *Poema a fumetti* che Dino Buzzati scrisse e disegnò, con un tratto decisamente pop, alla fine degli anni sessanta, in cui la storia di Euridice e di Orfeo, lì Eura e Orfi, diventava il dramma urbano (era ambientato a Milano) di un chitarrista *rock* che deve fare i conti con la morte dell’amata e colla solitudine.

La pellicola esplicita i numerosi debiti con la musica *rock* raccontando la storia di Eric (Brandon Lee) chitarrista di una *dark band*⁶ massacrato con la sua fidanzata Shelly, da una gang guidata dal satanico Top Dollar, durante la vigilia di Halloween

attraversata da fiumi di sangue e di follia. Ma Eric, che di lì a poco avrebbe dovuto sposare la sua amata, trova il modo, con la complicità di un misterioso corvo con il quale stabilisce un’arcana simpatia, di ritornare dall’aldilà per vendicare i delitti.

Il Corvo – che non risparmia l’ennesima prova di quanto la settima arte poco abbia saputo narrare il potenziale epico della musica *rock* – fu, soprattutto, segnato dal ben noto fatto di cronaca che ne funestò le riprese: la morte sul *set* di Brandon Lee, figlio di Bruce, re del Kung Fu, anch’egli, tra l’altro, misteriosamente morto durante le riprese di un film. Una controfigura, un accorto montaggio ed alcuni innesti in digitale, permisero poi a Proyas di finire la produzione di cui (come per l’altro recente *horror* tratto da Anne Rice, *The Queen of the Damned*, che ha tra i protagonisti Aaliyah, la giovane cantante da poco scomparsa in un incidente aereo) è indelebile la tentazione di ricordare il fascino un po’ iettatorio, un po’ *resuscitatorio*.

Pellicola, comunque, irrimediabilmente necrofila che, attraverso una classica struttura di racconto “abc”, presenta pur sempre una storia animata da un inanimato protagonista il quale, solo una volta che è tornato in vita (letteralmente, vista la fine di Lee e il potere medianico di preservazione del tempo che ha il cinema), può risolvere il *plot*. Come? Proprio facendo coincidere resurrezione e *fatto filmico*. *Il Corvo*, poi, recupera la drammaticità delle violenze perpetrate su Eric e sulla sua amata in un *assodato flashback*, quando il protagonista, ormai trasformatosi nel Corvo, si ritroverà negli ambienti che avevano fornito le *location* alle immani violenze (non solo l’uccisione, ma anche lo scherno, lo stupro, la tortura). Attraverso il *flashback*, espedito linguistico principe per investigare filmicamente ciò che è stato⁷ (e il prototipo resta *Quarto potere*), si rinnova il dolore, recuperandolo in dettagli e particolari, ma è la storia stessa de *Il Corvo* ad essere retta sulla suggestione che, in effetti, la vendetta, parte centrale dello *script*, si regga su un protagonista che gli eventi hanno visto morire e, sebbene in maniera coerente al cronotopo, tuttavia, hanno *cronologicamente* escluso.

È il fascino che il cinema ha fatto suo del *nosferatu* e dello *zombie*, una cui lettura psicanalitica interessante è in *Miriam si sveglia a mezzanotte* (1983), esordio insospettabilmente brillante (e ampiamente sottovalutato) di Tony Scott che, citando i “semi-vivi” dell’*Ubik* dickiano, proporrà una perturbante semi-morte⁸ dei vampiriamanti della mantide Miriam (Catherine Deneuve), i quali, invecchiando in eterno, senza forze ed *élan* in tetri e polverosi feretri, sono da lei riposti letteralmente in soffitta. La scena è terribile quando, posato il suo ultimo uomo (David Bowie), Miriam resta un attimo, che sembra un’eternità, nella soffitta ad ascoltare il respiro degli amanti del passato, *quasi morti* in eterno: ansimo sottile che è la voce fuori campo della memoria che non muore. Ma la memoria che non muore è il cinema.

E con un *plot* che sembra ricalcato su *Il Corvo*, proprio sul meccanismo mnemonico dell’immagine si interroga anche il recente *Memento*⁹ (2000) di Christopher Nolan. Tratto da un racconto di Jonathan Nolan, fratello del regista, il film, parecchio in debi-

to con il Martin Amis di *La freccia del tempo* e, chiaramente, con la coppia Robbe-Grillet - Resnais del capitale *L'anno scorso a Marienbad*, racconta la vicenda di Leonard Shelby (Guy Pearce), ex investigatore assicurativo che in seguito ad una colluttazione nel tentativo di salvare Catherine, la moglie aggredita, violentata ed uccisa da due (uno, nessuno?) rapinatori, subisce un forte trauma cranico che gli procura un raro disturbo cerebrale, l'assenza totale della memoria a breve termine: perfettamente in grado di ricordare qualsiasi evento occorsogli prima dell'incidente, Leonard non riesce a tenere a mente nulla di quello che fa o gli accade nel presente. Dramma nel dramma cui tenta di supplire scattando di continuo Polaroid, scrivendo appunti febbrili e tatuandosi il corpo delle notizie che egli ritiene fondamentali per permettergli di vendicare la morte di Catherine. Schema simile a *Il Corvo* (ma, soprattutto, alla dialettica tra "revenge" e "delay" amletica), seppure lì la discesa negli inferi era rappresentata dal ritorno in vita (allora l'Ade è l'*aldiqua* in un preciso *à rebous* del viaggio orfico), l'inferno di Leonard è la scomposizione frattale del tempo: è il vivere in un tempo fatto di ellissi e di ipotesi narrative e dove la reiterazione nietzschiana dell'eterno ritorno è un falso *loop* sempre aperto all'inaspettato. Ma non è così la vita vera? Eppure questo Averno è tinto sempre dalla follia di una mancanza di coerenza narrativa, e la storia è quella in cui un personaggio (ancora) pirandelliano è lasciato allo sciatto canovaccio di un destino demente. Straordinario nel finale a più ipotesi (è vera la storia dei rapinatori che hanno assassinato la moglie o è Leonard a credere di ricordarlo? O, invece, è stato egli stesso ad ucciderla iniettandole, già smemorato, tre volte l'insulina?), *Memento* è opera che s'aggroviglia a spirale, sempre inquietante, raccontandoci della tragedia della morte cui, ad unico argine, poter far fronte solo nell'*exemplum* dell'arte, sottraendole il potere della storica "ultima parola" (che nella *fabula* – come ci insegna Sherazad – è il sempre temibile "The End")¹⁰. In che modo? Attraverso la reitarazione dell'"attimo prima" come rifiuto di qualsiasi elaborazione del lutto (e fino alle estreme conseguenze psichiche, come nell'*ancora* dell'*ancora* necrofilo dell'imprescindibile *La donna che visse due volte* di Hitchcock).

Che tutto questo nasca da una critica cosciente all'autoreferenza autistica del contemporaneo o che riveli, al fondo – declinandosi supinamente proprio sull'io schizofrenico della postmodernità – uno schema consolatorio e conservatore, resta il dato che molto cinema contemporaneo (e molto cinema contemporaneo di grande successo e d'ingenti produzioni) propone la sua macchina culturale come strumento della messinscena della resurrezione e, quindi, quando gli riconosciamo strategie d'identificazione e di catarsi, dell'esperienza della vita ultraterrena proprio dello spettatore. E, in questo senso, il cinema diventerebbe lo strumento attraverso cui esperire l'epicureo inespriabile.

Ne *Il Gladiatore* (2000) di Ridley Scott, la sequenza in cui il generale Massimo (Russell Crowe) scopre che Commodo gli ha massacrato la famiglia, viene interrotta dalla dissolvenza sul dettaglio della sulla mano che sfiora il grano dei Campi Elisi.

In effetti, ferito e creduto morto dai soldati romani, viene raccolto in fin di vita da una carovana di schiavi e letteralmente riportato in vita da un medicamento che, sull'ampia ferita alla spalla, gli sparge lo schiavo Juba (l'attore del Benin Djimon Hounsou). Il rimedio di Juba lo tiene in vita. Ma il generale che poi diventerà il *mori-turus* per eccellenza, un gladiatore, sarà sullo schermo solo per portare a termine la sua vendetta e ricongiungersi, attraverso la vicenda lineare della *fabula*, alla moglie e al figlio nell'aldilà (e non a caso il *découpage*, una volta morto Massimo, ritorna sulla stessa inquadratura del dettaglio sulla mano sul grano).

E poco prima di Scott era stato Sam Mendes con *American Beauty* (1999) – come *Il Gladiatore* anch'esso vincitore dell'Oscar –, citando esplicitamente *Viale del tramonto*, a mostrarci una vicenda filmica che era la storia di un morto. Stratagemma narrativo impiegato metatestualmente (in quanto l'espedito di Wilder è ormai diventato *topos*) anche da Martin Scorsese quando la vicenda di *Casinò* (1995) fingerà la narrazione dall'*over post mortem* di Sam "Ace" Rothstein (Robert De Niro) che lo spettatore aveva lasciato saltato per aria nella sequenza dell'attentato nella sua macchina, ma che scopre alla fine essere vivo e vegeto (e quindi l'*over* era puro *élan vital*).

E ancora, pochi anni dopo, è il *Titanic* (1997) di James Cameron (altro successo straordinario agli Academy Awards) a ridare vita alle ombre incagliate nel relitto del transatlantico facendo coincidere la storia del film con la rianimazione dei morti (e la dissolvenza dal relitto vero alla vita sulla nave – quasi un'assolvenza dagli abissi del lutto – è pura didascalia ancor più se viene fuori da un regista che – via H. G. Welles e P. K. Dick – nel doppio *Terminator* ha raccontato del passato che può rivivere grazie al futuro).

E a veder bene, seppure attraverso una narrazione piana interrotta dal *flashback*, pur sempre opera che fa coincidere, ancora una volta, il corpo della *fabula* col corpo favoloso della favolosa defunta (Nicole Kidman) è anche *Moulin Rouge!* (2001) di Baz Luhrmann dove è la macchina da scrivere, ancor più nel patente anacronismo (essendo quella una Underwood degli anni venti, modello, tra l'altro, che servirà a George Maciunas, in omaggio a Duchamp, per l'ultimo dei *ready made* possibili, e impiegata da Luhrmann quasi a dirci della necessità di abbandonare ogni tentazione appropriazionistica e di usare di nuovo gli strumenti, i *media*, per raccontare, di nuovo, qualcosa al di fuori dei *media*) a ridare corpo e respiro, seppure maculato del sangue della tisi pucciniana, all'eterea protagonista.

E come dimenticare che il fortunato *Il Sesto senso* (1999) di M. Night Shyamalan proponeva giusto un *plot* che non era altro che il sogno di un morto? Come del resto la storia del protagonista, più Cervantes che non Calderón de la Barca, di Alejandro Amenábar e Mateo Gil in quel *Abre Los Ojos* che nel 2001 sarà ripreso da Cameron Crowe con *Vanilla Sky*¹¹.

E come ignorare che una delle suggestioni più forti di *Matrix* (1999) di Andy e Larry Wachowski sta pur sempre nel gioco di presentare tutta la realtà (che è già di

per sé rappresentazione filmica) come una rappresentazione “altra” e virtuale indotta agli “uomini pila” sorta di semi-vivi (e torna Dick), ma che, in effetti, sono anche “semi-morti”?

Eppure *Matrix* concede tutt’altri spunti di riflessione dal momento che sin dal titolo si presenta come *vulgata* dell’esperienza psicotropa e dell’utopia della Frisco degli anni sessanta che ha pur sempre avviato l’epopea della rivoluzione *cyber*. E bastino questi indizi: il 13 agosto 1965, vede la luce, al 3138 Fillmore nel Marina District, il primo “folk night club” di San Francisco. Il nome? The Matrix. L’artefice è tale Marty Balin che di lì a poco formerà una band, i Jefferson Airplane che due anni più tardi daranno alle stampe il loro primo album, *Surrealistic Pillow*, titolo suggerito da Jerry Garcia chitarrista e leader dei Grateful Dead. Il disco contiene una mezza dozzina d’inni generazionali, e basti solo citare *Somebody to Love*. Ma è un’altra canzone, anch’essa celeberrima che ora ci serve. Il titolo? *White Rabbit*. Canzone giustamente letta, sulla scorta delle metafore carrolliane, come inno all’esperienza lisergica e che soprattutto nei versi “And the ones [le pillole] that mother gives you/ Don’t do anything at all” sembra rispondere con lo sberleffo che solo la rivoluzione sa fare, al pacificatorio *Mary Poppins* disneyano del ‘64 (“Basta un poco di zucchero e la pillola va giù”...). Mi pare evidente che più che Carroll, i Wachowski citino allora i Jefferson Airplane e quel mondo quando nella scena iniziale il computer intima a Neo (Keanu Reeves) di “seguire il coniglio bianco”. E il riferimento ci serve ancor più per leggere nella giusta luce la vicenda delle pillole rosse e blu che Morpheus (Laurence Fishburne) offre a Neo. Sono veri e propri acidi, insomma, che lo condurranno alla “consapevolezza”, oltre cioè i confini delle “porte della percezione”. Tra l’altro, tornando alla mitologia, visto che diverse fonti indicano Morfeo come padre di Orfeo, e che in questo film Morpheus è, di fatto, il padre putativo del risvegliato Neo (nome-prefisso che già nel *nomen* indica la valenza iniziatica), anche in *Matrix* si fa chiaro il collegamento, già de *Il Corvo*, col mito orfico. E anche qui la discesa nell’Ade coincide, a differenza del mito, col mondo vero, e non con l’aldilà.

Estendendo la dimostrazione che René Prédal forniva sull’ascendenza dei personaggi di Resnais dall’“eroe alla Lazzaro”, espressione con la quale Cayrol definiva l’essenza del *nouveau roman*, molto cinema contemporaneo si presenta come soggettiva di un personaggio-ombra, passato “attraverso una morte clinica, [...] nato da una morte apparente, [ritornato] dai morti”¹², ed in questo, inesorabilmente, si palesa come cinema dell’ombra: come “grana visiva”.

Tassidermia della narrazione

Il cinema è occhio che mostra a degli occhi. E il regista è pur sempre uno che guarda da un buco.

È così che in *Psycho* (1998) di Gus Van Sant, *remake* dell’omonimo film del 1960 di Hitchcock, con l’occhio incollato all’umbratile pertugio e pupilla e vasi sanguigni

dilatati alla nudità, rubata nella camera n. 1, della bionda ospite, il signor Norman Bates (o “Bate” così che la “s” torni ad essere patronimico e segno eloquente dell’Edipo?), nascosto nel suo ufficio, si masturba. È questo quello che – seppure intuito da un bel pacco di generazioni precedenti che all’altare del maestro del *suspense* qualche ora di sonno hanno, nel tempo, sacrificato – il calligrafico Gus Van Sant aggiunge al capolavoro di Hitchcock, *Psycho* (non solo questo a dirla tutta, ma anche: un piano sequenza invece delle dissolvenze con le quali ci avviciniamo alle persiane della stanza d’albergo per la prima scena; una donna nuda e una bestia nera quando Bates uccide sulle scale l’investigatore Balsam, una mosca sul *sandwich* e un ragno sulla mummia materna; ma sottolinea anche l’inflazione galoppante dal 1960 e, così, i denari sporchi passano da 40mila a 400mila dollari).

La vicenda è nota: l’insania di un bambino geloso, compromessa definitivamente da una fottuta autostrada che non passa più per un motel (*mot... her*), mandando a puttane l’investimento della madre vedova e del suo nuovo amante, si intreccia al furto di un bel malloppo da parte di Marion, un’impiegata di un’agenzia immobiliare. I soldi servivano “a tenere lontano l’infelicità” ci dice il compratore della casa, dono di nozze per la giovane figlia (*home vs house*). In seguito, Norman (“normal”, e qui sta il genio di Hitch intuito da Van Sant che per ricalcare l’*Everyman* del giovane sostituisce nel finale l’*Eroica* di Beethoven con una canzone popolare) Bates, il bambino cui non vanno più i vestiti del pupo, ma tale è rimasto, uccide nel *bat(es)hroom* una donna che è sotto la doccia – *shower* – il tutto raccontato dal regista, che è sempre colui che mostra – *shower* – con stile da referto medico. Ma quello di Van Sant, più che *remake*, calco, dove il *découpage*, acquistato da tempo l’aura d’arte e la scientificità della linguistica, diventa addirittura agiografia e reliquia, che, come ogni pezzo di santità, è soltanto *veneranda*. Eppure, se gesto onanistico il dannato Gus aggiunge, che nulla di più di Hitchcock ci dice di Edipo, è invece il segno che indica il senso stesso dell’operazione poiché l’unico approccio possibile al corpo del capolavoro è l’edonismo infantile e – come Freud ci ha insegnato – l’unico possesso del corpo genitore è la sublimazione. E anche l’*imitatio*.

Ma per ricalcare la vicenda estetica, irripetibile, dell’originale *Psycho* (film a basso costo, da un romanzo minore, ispirato ad un fatto di cronaca, dell’immenso Bloch, in b/n per pararsi il culo dalle censure emetiche della doccia ematica e il buco della vasca come gli abissi dell’an(o)ima e il *plot* che sembra volerti tenere incollato sul bottino, come un qualsiasi *Jackie Brown* e poi, scopri che, no, i soldi rubati non fregano niente a nessuno in quella storia, e la storia è altrove. Per non parlare della funzione dell’investigatore privato/spettatore, corpo alieno dalla verità del film che per la sua boria – peccato mortale anticipare le trame! – ci lascia le penne...), per farne rivivere movenze, tempi, istanze e malattia, Van Sant intuisce che l’unica cosa possibile è impadronirsi del corpo filmico di Hitchcock, come Bates fa con quello della madre. Generare è solo possibile attraverso l’unione dell’etero, ma “tenere in vita”, implica

tutt'altra grammatica di amore. Film-manuale sulla patologia, allora, ancor più dell'originale, che ci consegna la prima mummificazione al corpo (che è storia) della settima arte. Tassidermia della narrazione in Van Sant che, allora, è un'ulteriore declinazione di una volontà che tenta di preservare dalla morte proprio attraverso la rappresentazione. Metacinema, certo, e in questo senso è ad un altro film che spetta, pur non raccontando di una morte fisica, ma di una "morte sociale", il posto d'onore. Ed è il recente *Cast Away* (2000) di Robert Zemeckis. Il quale, dopo averci raccontato il *just for one life* dell'eroe per caso Forrest Gump alla levità della piuma (la freccia puntrice del *desktop* del fato), spoglia Tom Hanks delle Nike e gli fa calzare il fisico adamitico e ascetico del naufrago/abbandonato per raccontare un cinema "nell'altrove" che si racconta esso stesso come aldilà. In *Cast Away*, *Genesi à rebours* che, dal caos del mondo, arriva alla solitudine edenica, l'uomo non corre più, a differenza dell'Idiota Gump (il primo personaggio mercuriale senza cervello). Sono le cose a farlo. Sono le merci, anzi, che impadronitesi della postura biologica (i pacchi della FedEx, ditta di spedizioni per cui Chuck Noland – Tom Hanks – lavora, hanno le ali, e non gli uccelli, il pallone di volley il volto espressivo, non certo gli amici...) vivono come scimmie tutta la vita al posto degli uomini. E l'uomo, non più nella "ing form" del suo fare, esiste solo come participio passato: *fatto* ("cast away": abbandonato, ma la cui natura ontologica è nella valenza di "castaway", naufrago). Il film è qui: nella vita sull'isola del protagonista che diventa un *set* da costruire (poco si è insistito sulla radice di "cast" che è il verbo "to cast" che rivela a partire dall'idea di *casting* la natura metatestuale del film). E poi, in questo film, c'è pur sempre la più grande scena di addio tra un protagonista e uno sponsor che la storia del cinema ricordi: Wilson, il pallone di pallavolo meglio pettinato del mondo, perso nei marosi è destinato alla morte (il pallone è "cast away", e quindi, qui, essere abbandonati equivale a morire) e Chuck che s'abbandona al pianto, così come l'intera platea. Ma la morte di Wilson, pur sempre "golem" animato dal sangue del protagonista ed allora suo doppio, è la rinuncia amarissima alla possibilità di qualsiasi altra vita se non quella della rappresentazione.

Cinema della reincarnazione (e il digitale come brevuario)¹³

"Tutti quante 'amma muri."

Michelino, il giornalista "sferzante"
de *L'amico del cuore*

"Mmo m'ò segno."

Massimo Troisi, *Non ci resta che piangere*

Salem, nell'Oregon, è la città delle streghe. Un paio di tonnellate di libri, fumetti, film e telefilm, sono pronti a testimoniare in qualsiasi tribunale. Non ultimo *Chinga*,

un episodio del 1998 del fortunato *X-Files*, che il produttore e scrittore della serie tv Chris Carter ha buttato giù col "re dell'horror" Stephen King. *Script* che non si discostava molto dal canovaccio tipo del racconto kinghiano, per la verità: cose inanimate che prendono vita e si ritorcono contro coloro che le hanno costruite – gli esseri umani –, cose che cambiano il loro valore d'uso, insomma (qui era una bambola, altrove sono le automobili – *Christine* –, altre ancora sono gli animali domestici a tornare dall'aldilà – *Pet Semetery* –, altre, infine, un cane paciocco a coniugare una sfilza mica da ridere di esercizi di idrofobia, e vedi *Cujo*). È una declinazione tipica dell'horror: lo slittamento verso l'antropomorfo dell'inanimato, che nasconde la paura della reificazione¹⁴ dell'umano (e la salma è la reificazione per eccellenza) e che, al fondo, serba la diffidenza borghese nei confronti del progresso e della merce, svelando, più in fondo ancora, la cattiva coscienza di assegnare un valore solo a quelle "cose" che abbiano una funzione pacificatrice ed educativa (la bambola "allena" ad essere buone madri; il cane – come oggetto "casualmente animato" di un patrimonio – abitua al comando e, perché no, è un ottimo sostituto di effusioni affettive che gli uomini, sovente, non hanno il tempo di dare ai loro simili).

Digressioni a parte, Salem, è stata una sorta di *barbecue* ipertrofico per ostie muliebri. Certo, oggi, non è che esista il pericolo che l'esemplare spettacolo punitivo – tipo Roma antica – torni di cogente attualità (ma le implicazioni metaforiche dei roghi inquisitori, in questi anni, hanno trovato in Valerio Evangelisti uno strepitoso narratore). Eppure, il rogo delle streghe non ha, forse, una funzione simile allo spettacolo del cinema? Come? Nell'esemplarità morale, nell'uso della luce nella messinscena – il fuoco nel rogo, il fascio di luce del proiettore della sala cinematografica – e, soprattutto, pur senza scomodare Agamben e le ragioni esiziali dell'arte, nel discorso sul "tempo" e sulla "morte": nel "sacrificio" apotropico come momento catartico per tutta la comunità. Che monda i peccati del mondo *vedendo*. Sacrificio, nel cinema, chiaramente rituale nella messinscena che, comunque, presuppone un "vedere" come "memento" e un "memento" come "memento mori".

Ma la dialettica del rito prevede che la Verità rivelata sia mediata dall'iniziato alla comunità e, fuori da questo schema, la "visione soggettiva" ha sempre i caratteri diabolici della *hybris* (ad esempio, lo stesso Abramo è *testimone auricolare* del Signore se Dio, indicatogli il luogo del sacrificio "nella terra di Visione", si manifesta come voce, cfr. *Genesi*, XXI-XXII) quando, cioè, al valore testimoniale dell'esperienza viva personale, si sostituisce, dai Vangeli in poi (il Verbo sarà anche Carne, ma è, prima di tutto, grana vocale), la mediazione (e l'occhio che troppo vede diviene "malocchio", untore di sventura). Gli *exempla* dei testimoni e poi dei custodi di quelle testimonianze sostituiscono il momento dell'esperienza dei *nostri occhi*. Eppure, nel suo spettro semantico, "exemplum" – ad esempio in Catone – ha anche il significato di "ritratto", di "immagine". Se è così, il cinema è nostro sacerdote, poiché è esso che vede l'altrove per noi. Ma, oggi, questa mediazione verticale è ancora possibile?

Salemme (il lettore ora capirà e perdonerà l'*incipit* su Salem di questo paragrafo) è il nome di un ottimo autore teatrale, Vincenzo, che pochi anni or sono ha firmato un film, *L'amico del cuore*, che ha sbancato al botteghino. Commedia amarognola, che trovava un protagonista malato di cuore, così come lasciammo l'eterno Troisi nella vita vera, alle prese con gli amici, l'ultimo desiderio e il Desiderio stesso. Riflessione sulla morte, comunque. E, certamente, sul tempo. (Anche una certa fisiognomica ricorda in Salemme lo scomparso attore di San Giorgio a Cremano. Ed allora se questi, ne *L'amico del cuore*, alla fine scampa alla morte, forse pure Troisi non morirà...). Cinema e morte. Tempo collettivo e riflessione sul mistero. Ma ufficio molto oneroso, a dirla tutta, perché il cinema costa un sacco di soldi.

Eppure, abbiamo cercato di dire che il cinema, proprio perché è il mezzo che parla *sempre* di tempo e di morte, è, di fatto, l'espressione artistica più ecumenica. Ma per gli alti *budget* di realizzazione, anche la meno "rivoluzionaria" e praticabile. Breviario necessario e *memento mori*, la produzione di immagine cinematografica tornerebbe individualmente necessaria.

Ora, le possibilità linguistiche e, con esse, le accresciute potenzialità comunicative legate agli audiovisivi e alle nuove tecnologie digitali, sono, certamente, uno dei fenomeni culturali più interessanti di questi anni e non solo perché, in maniera geometrica, hanno permesso un numero di autori maggiore di audiovisivo¹⁵.

Ma facciamo un passo indietro e ricordiamo come, quando Gutenberg tira fuori la stampa, la nuova tecnologica diventa propedeutica (se non punto la causa) della rivoluzione protestante: ognuno, potenzialmente, potrà avere la "sua" Bibbia, ognuno, cioè, disporrà del prodotto del mezzo. E il *medium* tecnologico si sostituisce, così, al *medium* sacerdotale del rito. Ma se il cinema è lo strumento simbolico principale del ragionamento sulla morte, il cinema digitale (che ha in sé la potenzialità di una produzione atomizzata) segnerà il campo ad indice di una nuova democratizzazione del culto?

La morte, che di per sé è scostumatamente ecumenica, diventerebbe veramente di tutti nella misura in cui, attraverso un cinema diffuso, non ne saremmo più attanti, ma *autori*.

Che la visione-eutanasia del cinema del futuro nasconda l'*aver cura* heideggeriano?

Intanto il cinema digitale a basso costo è come una preghiera recitata nel buio. Sempre meno rito collettivo e sempre più rapporto individuale con l'escatologico (cfr. in *American Beauty* l'uso che Ricky Fitts – il giovane innamorato della figlia del protagonista, impersonato da Wes Bentley – fa della videocamera digitale). L'effetto di tutto questo? La frantumazione dell'organizzazione verticale del culto. Propedeutica, non all'alienazione, ma all'essere come soggetto cinematografico, e se il cinema è tempo, *autore del tempo*. Ma se "temporalizzandosi l'Esserci, anche un mondo è"¹⁶,

parafrasando Heidegger, come dovrà *essere* il cinema affinché l'Esserci possa esistere come essere-nel-cinema?¹⁷ Forse uno sguardo soggettivo su una messinscena individuale, ma sguardo che lacanianamente *vedendo* ci permetta di rimediare al dato ineluttabile che "tutti quanti dovremo morire".

Luce in sala

Fine del XX - inizio del XXI secolo. Nel 1992, sul corpo dell'Internet, una rete telematica nata nell'ambito di un progetto dello statunitense DARPA (Defense Advanced Research Project Agency) nei primi anni settanta, viene varato il World Wide Web. Tariffe di accesso economiche, interfacce *friendly* dei principali sistemi operativi dei computer e una planetaria operazione di *marketing* decretano una diffusione orizzontale della Rete nei paesi a capitalismo avanzato. Il nuovo Net non ha nulla delle pionieristica rete degli albori.

Ma tutto questo è frutto della rivoluzione decretata dall'invenzione del *microchip*. Le nanotecnologie porteranno all'infinitamente microscopico i *limes* delle conquiste scientifiche, ma la semplice combinazione del codice binario, cioè la digitalizzazione del messaggio, già spalanca le porte alla multimedialità. L'ecumenicità dei *media* basati sul linguaggio macchina è tale che s'incomincia a parlare di realtà virtuale e, finanche, di democrazia digitale.

L'11 settembre 2001 le Torri gemelle di New York, tra i grattacieli più alti del mondo, costruiti negli anni settanta come uno dei simboli dell'imperitura potenza del capitale, vengono colpite ed abbattute da due aerei di linea americani, dirottati da un gruppo di terroristi. Edifici giganteschi e straordinariamente belli piantati sull'*omphalos* dell'universo, che, a guardar bene, sembravano una sola imponente struttura attraversata da uno specchio: forma levigata che, unico referente se stessa, a sé guardava e sé, al di là dello specchio, riproduceva.

Sei mesi più tardi, l'11 marzo 2002, vicino a Ground Zero, l'enorme voragine che il crollo ha aperto nel cuore di Manhattan, per commemorare le vittime dell'attentato, il Tower Trade Center "rivive" virtualmente grazie ad uno spettacolare e commovente gioco di luci: ottantotto enormi fari *proiettano* verso il cielo notturno potenti raggi blu che disegnano la sagoma oblunga dei due grattacieli indelebilmente assenti. Per pochi secondi le Torri gemelle sembrano riprendere vita, in un nuovo corpo fatto della sottile qualità del bagliore. Un doppio umbratile tornato dagli abissi della morte o l'illusione della persistenza oculare della luce quando, ad occhi chiusi, ci sembra di scorgere ancora l'ornato luminescente delle immagini poc'anzi fissate: è l'*élan virtuale* dell'*afterimage* che resiste al "The End" e annuncia già un'ulteriore ipotesi rispetto all'esiziale "luce in sala".

1. Cfr. Sergio Brancato, *Lo spirito del tempo. Morte e rinascita del cinema*, *ivi*, pp. 47-49. Sulla “capacità necromantica” delle tecnologie di registrazione il *Dracula* di Coppola è un esempio fruttuoso dal momento che, lì, è tutta la tecnologia di riproduzione ad essere schierata, non solo il cinematografo: c’è il fonografo edisoniano (nato, soprattutto, per registrare), ma anche il grammofoono con i dischi di Berliner, il primo e più fortunato strumento di diffusione della musica registrata. E che, soprattutto quest’ultimo, porti seco una certa aura oltretombale lo comprova anche l’uso che il *Belfagor* televisivo diretto nel 1965 da Claude Barma, ne fa, dato che il grammofoono acquista lì il valore metaforico del tempo che scorre inesorabile, ma che – magia della tecnica – è anche segno del mistero, in grado di far riaffiorare, nell’oggi, la presenza indelebile delle cose passate.

Per un approfondimento su una lettura “metafisica” delle tecnologie di riproduzione del suono, cfr. Evan Eisenberg, *L’angelo con il fonografo*, Torino, Instar Libri, 1997.

2. Cfr. *I figli del dottor Caligari*, Roma, Editori Riuniti, 1994.

3. Invertiamo i termini così come ce li fornisce Franco Moretti nel suo *Opere Mondo*, Torino, Einaudi, 1997, cfr. p. 37 sgg.

4. Cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981, p. 16.

5. “[...] Knucklehead walks in a bank with a telephone, not a pistol, not a shotgun, but a fuckin’ phone, cleans the place out, and they don’t lift a fuckin’ finger.”, dice il giovane rapinatore nella scena iniziale. E sembra voler dire: ma come è mai possibile una vita (ed un cinema!) in cui i nuovi mezzi di comunicazione si sostituiscono alle dinamiche epiche del fuorigioco e della pistola? Come si assalirà mai un treno, oggi giorno? Con un cellulare in pugno?

6. *Il Corvo* è pregno di numerosi riferimenti all’opera dei Joy Division, ma O’Barr ha sempre affermato che, per il suo personaggio, aveva a modello Peter Murphy, *frontman* dei Bauhaus; eppure il *make up* agli occhi cita esplicitamente Alice Cooper e diverse tavole rendono chiaro che un altro importante modello, niente affatto inconscio, è, in effetti, Iggy Pop, e lo testimonia in particolare una tavola che è un preciso calco della foto di copertina di un suo Lp, *New Values*, cfr. “The Atrocity Exhibition: One Year Ago”, in *Il Corvo*, Pavona, General Press, novembre 1994, n. 2, p. 43.

7. A proposito del racconto d’investigazione, è interessante l’analisi fornita da Alberto Abruzzese che nota come a “monte del detective vi è il poeta travestito baudelairiano”, figura nella quale si intravederebbe “l’ultima proiezione dell’intervento individuale tauturgico [che nel racconto] riorganizza la realtà, regola il flusso delle immagini, esige, se necessario, il *flash back*, ricompono come un regista, l’infinità delle azioni ‘presumibili’”. Tutto ciò lo porta a concludere che il “meccanismo del cinema è [...] già tutto dentro alla letteratura”, se si inquadra il loro rapporto nel senso di un “salto tecnologico [delle] forme di trasmissione letteraria”, cfr. Alberto Abruzzese, *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 154-155.

8. L’equazione, in Dick, è rivelata, in maniera patente, non tanto nel romanzo quanto nella sceneggiatura che egli stesso ne trasse nel 1974, quando un *lapsus* di Chip, il protagonista, svela l’illusoria natura vitale di quella semioscienza indotta in ibernazione. Cfr. Philip K. Dick, *Ubik - Il romanzo e la sceneggiatura inedita*, Roma, Fanucci, 1998, p. 93. Inoltre, la rilettura che lo scrittore americano dà, attraverso lo *script*, della sua storia porta a galla anche altre suggestioni. Ad esempio, l’intuizione che in Jory, demone adolescente e sorta di vampiro di anime purgatoriali della “semi-vita”, si possa celare la capacità fagocitante della realtà virtuale dei futuri *media* digitali. Non è un caso che Jory “costruisca” il mondo fittizio intorno a Chip con la stessa logica della reiterazione d’informazioni tipica dell’animazione digitale (“Faccio riapparire le stesse persone, le stesse auto, anche gli stessi edifici; così è più facile.”, *Ibidem*, p. 218). Il suo è un *modus operandi* che si declina sul calcolo vettoriale e il mondo che Jory fornisce ai suoi personaggi è una gigantesca *texture*. In questo senso la doppia stesura di *Ubik* – fuori da qualsiasi agiografia – è testo di anticipazione capitale, fatto provato dalle numerose influenze che, in molta produzione contemporanea, possiamo facilmente riscontrare, non ultimo nel pretesto di un film come *The Truman Show* (1998) di Peter Weir scritto da Andrew Niccol, già in debito con la produzione dickiana della fine degli anni cinquanta; in tal senso si confronti, nella sceneggiatura di *Ubik* del ‘74, quel passo in cui Jury ammonisce Chip dicendogli: “Non andare troppo lontano. Non tengo in piedi un’area molto grande. Se poi volessi salire su una di quelle auto e guidare per molti chilometri... alla fine incontreresti un punto dove tutto finisce. E non ti piacerebbe affatto.”, *Ibidem*, pp. 220-221. Ma sull’angoscia dei paesaggi virtuali dati dalla reiterazione, si confronti anche l’onnipresenza alienante ed omologante dei *fast-food* della catena McDonald’s così come lo stesso Dick li racconta in *Un oscuro scrutare*, Roma, Fanucci, 1998, p. 38.

9. È bene notare come Deleuze, analizzando l’opera di Resnais, giunga ad affermare che “l’immagine non ha più come caratteri primi lo spazio e il movimento, ma la topologia e il tempo”, Gilles Deleuze, *L’immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, p. 142. È proprio in quest’ottica che è da leggere anche *Memento*.

10. E non è un caso che il romanzo *Ubik* si chiuda con la frase “Questo era soltanto l’inizio.”, Philip K. Dick, *op. cit.*, p. 491. Ma sulla resistenza intradiegetica al “The End” che coinciderebbe con la paura della morte, si confronti anche la scena finale di un’opera di tutt’altro genere come il *Sogni d’oro* (1981) di Nanni Moretti, quando il personaggio Michele Apicella, trasformato ormai, nel piano onirico della narrazione, in lupo mannaro, grida l’ultima battuta della pellicola “Non voglio morire!”, fuggendo dal totale del bar verso un impossibile (e liberatorio) campo lungo, appena prima dei titoli di coda. Non assistiamo, anche qui, alla sofferenza di una “coscienza metatestuale”?

Invece, sulla complicazione della *fabula* come portatrice di valori esiziali cfr. Luca Bandirali, *La verità, vi prego, sulla morte*, in “Segno Cinema”, settembre-ottobre 2001, n. 111, pp. 14-16, che, ancora una volta, ci ricorda il valore metaforico fornitoci dalla narratrice de *Le mille e una notte*.

11. Particolarmente esplicativa, in questo senso, è la coincidenza, anche in un film come *Carlito's Way* (1993) di Brian De Palma tra l'agonia di Carlito (Al Pacino) ferito a morte e la *fabula* in *flashback*. Coincidenza ancor più significativa visto che, metaforicamente, qui assistiamo anche ad una coincidenza tra l'altrove agognato (l'isola esotica dove ritirarsi per sempre) e l'agonia precedente al definitivo Altrove. E su un altro piano che, di certo, segna un'ulteriore tendenza del cinema *mainstream*, va sottolineato il recente ritorno a produzioni di *ghost stories*, di cui un esempio fortunato è il programmatico *Ghost* (1990) di Jerry Zucker. Tendenza attualissima se si pensa al successo di una pellicola quale *The Others* (2001) scritta e diretta da Alejandro Amenábar, e a film recentissimi tra cui *Il segno della libellula - Dragonfly* di Tom Shadyac e *The Mothman Prophecies* di Mark Pellington. Ma cinema "fantasmatico" era, senza dubbio, anche *The Blair Witch Project...* Che Hollywood – già prima dell'11 settembre – stesse somatizzando le nuove angosce millenariste, dando rinnovata voce ai fantasmi collettivi?

12. Citato in Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 229-230.

13. Alcune delle considerazioni qui esposte sono state discusse nel dibattito "Nuove tecnologie, nuove possibilità espressive?" svoltosi, nell'ambito del convegno "Cinema 2001. E dopo l'Odissea?", il 18 dicembre 2001 presso Lo Spazio Feltrinelli di Napoli. Durante l'incontro, a cui hanno preso parte i critici Fernaldo Di Giammatteo e Giuseppe Cozzolino ed il regista Antonio Capuano, uno dei temi proposti da chi scrive è stato quello della dicotomia interna alle tecnologie audiovisive digitali che, attraverso un unico formato (il codice binario), certamente permettono, a costi produttivi altissimi, una narrazione filmica inedita del sublime e dell'inimmaginabile, ma anche, a basso *budget* e per la prima volta, una narrazione della quotidianità perfettamente *broadcast*. È il caso del cinema *à la* Dogma, il cui rischio, però, resta la "deiezione" heideggeriana. Ma l'ipotesi che qui vorremmo aggiungere è che il digitale sia "il luogo" nel quale si realizzi quella sorta di "ubiquità" ontologica così come anticipata dall'*Ubik* dickiano.

14. Estremamente interessante, a questo proposito, è *Terminator 2 - Il giorno del Giudizio* (1991) di James Cameron, dove la figura del *villain* T-1000, la macchina a struttura cangiante deputata ad eliminare il giovane John Connor, è uno dei primi e più validi esempi delle potenzialità dell'animazione digitale, ma in controluce – essendo nel film quello del T-1000 un corpo tecnologico perfettamente flessibile e piegato alle esigenze del programmatore –, lascia scorgere una soffocante metafora di un possibile uomo del futuro asservito e "flessibile" alla volontà del capitale. Il T-1000 è capace di trasformarsi in qualunque essere umano: macchina eccezionale, viene sì dal futuro, ma resta, pur sempre, semplice merce. Ma, qui, assistiamo ad un prodotto industriale che dà forma al soma, e non viceversa, un prodotto, cioè, che non fornisce soltanto informazioni, ma *informa ed agisce* (come certi "corpi" contemporanei tra i quali, certamente, un'icona tardo-capitalistica come la bambola Barbie, perfetta donna dei desideri in scala, i cui piedini sono modellati giusto sulla forma delle scarpe: una prima ipotesi di corpo asservito alla merce e, da essa, ontologicamente dipendente?). Il corpo *cyber* è, così, campo di prova privile-

giato della reificazione dell'umano. E su questo, nella fantascienza coeva, sono numerosi gli esempi, tra i quali, particolarmente esplicativi, ci sembrano gli straordinari "moldie" del romanzo *Freeware* di Rudy Rucker, macchine biologiche (identiche ai Barbapapà!), in cui è proprio l'ipotetica evoluzione di un soma futuro a coincidere con la merce.

15. Immagino l'appunto: *ma la parola autore, qui, che cosa presupporrebbe? Un semplice computo dei messaggi o, invece, un rapporto più complesso tra produzione del testo e contesto culturale?* Certamente la seconda. Ma come negare che i *media* digitali hanno reso, di fatto, rizomatica la distribuzione del messaggio, precedentemente gerarchica? Come non essere tentati, tralasciando per un attimo il nodo della produzione culturale come lavoro, dall'idea di un *autore Peer-to-peer?*

16. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 438.

17. Il periodo originale recita "come dev'essere il mondo affinché l'Esserci possa esistere come essere-nel-mondo?", *Ibidem*, p. 437.

Filmografia

*Luca Errico
Giacomo Fabbrocino*

I 50 film che seguono, senza pretendere di essere un elenco esauriente, sono stati da noi scelti come esemplari del cinema postmoderno. Si tratta, è facile notarlo, di opere provenienti quasi esclusivamente da quella parte di mondo che, senza sufficienza berlusconiana, generalmente si definisce Occidente.

La cosa, va da sé, è ovvia se si pensa, con Lyotard, che la condizione postmoderna sia precipua delle società postindustriali, tardocapitaliste.

Nello scegliere i titoli non abbiamo deciso di premiare le opere più belle o più significative, quanto piuttosto di segnalare alcuni film rappresentativi delle caratteristiche che si suole ritenere, sul piano culturale e strutturale, fondamentali del postmoderno: l'ibridismo e l'interstualità.

Il cinema postmoderno gioca con se stesso, con le sue regole sintattiche e con i contenuti del cinema del passato (spesso recentissimo) e richiede, anche allo spettatore meno avveduto, un bagaglio culturale cinematografico non indifferente (immaginate di far vedere *Scary Movie* ad un uomo che non sia andato al cinema negli ultimi venti anni: non lo vedrete accennare neanche il più piccolo sorriso. Riprovate poi con un paio di rulli di Buster Keaton...). Non si può, in sintesi, fare a meno di constatare che l'arbitrarietà del segno, nel cinema, è sempre più relativa, ovvero sempre più vincolata alla fitta rete di collegamenti inter(iper)testuali che l'autore postmoderno considera come il territorio sul quale il suo codice è compreso e condiviso.

Con tali premesse appare evidente la connessione tra questa diffusissima modalità di produzione di senso (quella, cioè, che parte dal confronto con il cinema piuttosto che da quello con la realtà) e la necessità, da parte dell'industria dell'audiovisivo, di creare, in perfetto stile postmoderno e postfordista, i consumatori ideali fornendo loro, affinché lo possano utilizzare come sostrato linguistico e strumento interpretativo, tutto il *thesaurus* delle opere cinematografiche collezionabili e consultabili in DVD, VHS ecc...

Nel compilare la lista che segue ci siamo imposti di includere un solo film per regista. Ne è derivata l'esclusione di capolavori quali *Taxi Driver* (che pure si fonda su una felice commistione di iperrealismo tutto americano e tematiche mutate, per ammissione dello sceneggiatore Paul Schrader, da Camus); *Apocalypse Now* (che chiude un cerchio che già partiva dalla grande letteratura del '900: Conrad e T. S. Eliot); o, parlando di Cronenberg, *Videodrome* o *Crash*, a favore di opere degli stessi autori (*Dracula di Bram Stoker*, *Fuori orario*, *eXistenZ*) nelle quali la componente "ludica" è più evidente. Tuttavia, ci teniamo a dirlo, per un film, essere incluso in questa lista, non è necessariamente motivo di vanto; non solo per l'umiltà dei suoi compilatori, quanto per il fatto che chi l'ha redatta non ha tenuto conto del valore artistico intrinseco di ciascun film, ma solo della manifesta ed esemplificatrice presenza, al loro interno, di meccanismi narrativi o produttivi consapevolmente e dichiaratamente postmoderni.

2000 Maniacs (USA 1964) di Herschell G. Lewis, con William Kerwin, Connie Mason, Jeffrey Allen.

Avete presente *Brigadoon*? Ricopritelo di sangue e scemenze ed avrete il più famigerato tra gli *z-movie* di Lewis. Postmoderno *ante litteram*.

L'aereo più pazzo del mondo (USA 1980) di Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, con Robert Stack, Lloyd Bridges, Kareem Abdul Jabbar.

Tutto il cinema demenziale-parodistico americano non ha altro che il cinema come riferimento culturale e narrativo. Postmoderno parassitario.

L'anno scorso a Marienbad (Francia 1961) Di Alain Resnais, con Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff.

Straniato dalla discontinuità narrativa della dis-narrazione grilletiana, privo di un punto di vista unico e chiaro, questo film applica alla cinematografia le teorie del *nouveau roman*, senza rinunciare all'introspezione psicologica che viene delegata totalmente allo spettatore. Incontro perfetto e necessario tra le nuove, consapevoli e teorizzate, istanze letterarie e cinematografiche.

Arizona Dream (USA, Francia 1993) di Emir Kusturica, con Johnny Depp, Jerry Lewis, Vincent Gallo, Faye Dunaway.

Di cosa parla un autore europeo quando parla dell'America? Naturalmente di cinema: le icone di Jerry Lewis e Faye Dunaway, Vincent Gallo che mima la scena dell'aereo di *Intrigo Internazionale*. *God bless* Kusturica.

L'armata delle tenebre (USA

1992) di Sam Raimi, con Bruce Campbell, Embeth Davidtz, Bridget Fonda.

Raimi gira un *fantasy* calderone dentro cui ribolle tutto ed il contrario di tutto. Con ironia e perizia tecnica. Il film si apre in un supermercato. Vorrà pur dire qualcosa. O no?

Assassini nati (USA 1994) di Oliver Stone, con Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tommy Lee Jones.

Un film che miscela come mai si era visto prima, (il montaggio, sulla scia di Pietro Scalia, è dei semiesordienti Hank Corwin e Brian Berdan) immagini ottenute nei più disparati formati video e cinematografici, e che utilizza "momenti" conformati ora alla *sit-com*, ora al *road movie*, ora al *thriller*, in un continuo gioco linguistico che non può che ottenere la complicità dello spettatore.

Batman - Il ritorno (USA 1992) di Tim Burton, con Danny Devito, Michael Keaton, Michelle Pfeiffer.

Wiene + Burton ed il fantasma del dottor Caligari si aggira tra le sghebbe architetture di una fosca Gotham City.

Blade Runner (USA 1982) di Ridley Scott, con Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah.

Il migliore dei *Blade Runner* possibili, uno che includa sia la *voice over* della prima versione, sia il finale, più cupo e duro, del *director's cut*, è quello che lo spettatore può ottenere miscelando, in una sorta di psicomontaggio virtuale, le due versioni in circolazione. Più interstuale di così!

Il cameraman e l'assassino

(Belgio 1992) di Remy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde, con Benoit Poelvoorde, Jacqueline Poelvoorde Pappaert, Nelly Pappaert, Hector Pappaert, Remy Belvaux, André Bonzel.

Riflessione profonda e dolorosa sul cinema che non può limitarsi a riprodurre la realtà (criminale), ma ne diviene comunque complice. Opera forte di un trio di giovani autori belgi anche protagonisti del film. Un finto documentario, un dolente, seppur cinico, atto d'accusa contro l'immoralità di chi lavora con le immagini.

Contenders Serie 7 (USA 2001) di Daniel Minahan, con Brooke Smith, Marylouise Burke, Glenn Fitzgerald, Richard Venture.

Anche se ci avevano già pensato Robert Sheckley ed Elio Petri (*La decima vittima*, 1965), la caccia all'uomo in diretta tv, in epoca di *reality show*, può essere riproposta come geniale e profetica intuizione. Minahan gira in digitale con sopraffino taglio televisivo, parla della televisione, ma usa stilemi tipici del cinema seriale dei vecchi tempi (personaggi che, apparentemente morti, riaprono improvvisamente gli occhi e altre amenità simili) e si concede un divertentissimo *videoclip* apocrifo di *Love Will Tear Us Apart* dei Joy Division.

Cry Baby (USA 1990) di John Waters, con Johnny Depp, Amy Locane, Tracy Lords, Iggy Pop, William Dafoe, Joe Dallessandro, Patricia Hearst.

Sorprendentemente nostalgico, poco o nulla urticante (*Pink Flamingoes* è lontano), Waters si bea nell'omaggiare il *teen*

movie americano con annesse canzonette anni '50. Grande Traci Lords transfuga dal porno.

Cube - Il Cubo (USA 1997) di Vincenzo Natali, con Nicole de Boer, Nicky Guadagni, David Hewlett, Andrew Miller.

Natali raffigura l'eterna lotta per la sopravvivenza in un non luogo, un enorme labirinto cubico che nasconde trappole ad ogni *stage*. Immaginario chiaramente mutuato dai videogame.

Dal tramonto all'alba (USA 1996) di Robert Rodriguez, con George Clooney, Harvey Keitel, Quentin Tarantino, Juliette Lewis.

Da una sceneggiatura prepuberale di Tarantino, Rodriguez tira fuori una poltiglia messicana, dove convivono gangster e vampiri, sangue e tequila, *Hell's Angels* e predicatori. Voglio la testa della contessa Bathory!

Dead man (USA, Germania, Giappone 1995) di Jim Jarmusch, con Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Iggy Pop, Robert Mitchum.

Un *revenant* di nome William Blake, come il poeta e pittore preromantico inglese, percorre a ritroso l'epopea della frontiera. Il suo vaggio verso est, fino alla costa ed, in seguito, su una barca-bara che potrebbe ricondurlo al punto di partenza, è assistito da un indiano chiamato Nessuno. Mitchum è un'icona. L'alba dei *cowboy-zombie*.

Double-Dragon (USA 1993) di James Yukich, con Mark Dacascos, Alyssa Milano.

Merita di essere citato solo per il fatto di essere il primo film tratto da un *video-*

game (della casa giapponese Taito). Seguiranno *Mario Bros*, *Mortal Kombat*, *Street Fighter*, *Wing Commander* (tratto, a sua volta, dal primo videogioco con struttura cinematografica) e *Tomb Raider*.

Dracula di Bram Stoker (USA 1992) di Francis Ford Coppola, con Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Tom Waits.

Dracula-Coppola è il cinema della contemporaneità: vampirizza il passato della settima arte senza ritegno e si firma “Bram Stoker”. Talentuoso come un frullatore di talento.

Duel (USA 1971) di Steven Spielberg, con Dennis Weaver, Jacqueline Scott.

Se il postmoderno è commistione, ibridismo, allora il giovane Spielberg, come molti registi americani suoi coetanei, vi è, all’inizio della carriera, pienamente immerso. Senza compiacimento, ma semplicemente perché nel solco della tradizione hollywoodiana, Spielberg (come farà anche con *Sugarland Express*, con *Incontri*) miscela ingredienti diversi. Qui il *road movie*, l’*horror* ed uno dei romanzi fondanti della letteratura e dell’inconscio collettivo americano, *Moby Dick*.

Eraserhead (USA 1977) Di David Lynch, con Jack Nance, Charlotte Stewart.

Opera prima, indipendente, di un regista non *cinéphile* che, partendo dal gusto per l’arte *tout-court* propone un surrealismo attualizzato e di ambientazione industriale contribuendo, inoltre, alla definizione stessa di *cult movie*.

eXistenZ (USA 1999) di David Cronenberg, con Jude Law, Jennifer

Jason Leigh, William Dafoe.

Una PlayStation organica (come la macchina da scrivere artropode de Il pasto nudo) conduce i protagonisti (*players*) in un’infinita messa in abisso, la quale, poi, altro non è che il classico giochino cinematografico per cui, dopo una serie di *mishaps*, il personaggio e lo spettatore capiscono di aver assistito solo ad un sogno. Un dubbio si solleva: nell’epoca postmoderna l’attività onirica è intima proprietà del pensante, o i sogni, come tutte le informazioni, sono soggetti alle leggi di mercato?

Fantasm da Marte (USA 2001) di John Carpenter, con Natasha Henstridge, Ice Cube, Pam Grier.

Carpenter muore dalla voglia di rifare ancora Un dollaro d’onore di Hawks. Il mercato non ha spazio per un *western*? Who cares? Carpenter lo realizza lo stesso, mascherandolo (la moda lo favorisce) da film di fantascienza.

Final Fantasy (USA 2001) di Hironobu Sakaguchi e Motonori Sakakibara.

La definitiva rinuncia al profilmico o semplicemente un evolutissimo film d’animazione? Il *marketing* ha sollevato il dubbio. Fatto sta che l’operazione contava su un tappeto di utenti già affezionati alla saga videoludica targata Square. *Post-marketing*, anche se gli incassi sono stati magri.

Fino all’ultimo respiro (Francia 1960) di Jean-Luc Godard, con Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Jean-Pierre Melville.

“La scienza che definiamo moderna si legittima attraverso un metadiscorso”

dice Lyotard (in *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2002, “Introduzione”, pp. 5-8). Godard inizia da questo film il più lungo metadiscorso mai pronunciato sul cinema con scopi ben diversi dal legittimare.

Forgotten Silver (Nuova Zelanda 1996) di Peter Jackson e Costa Botes, con Harvey Weinstein, Leonard Maltin, Sam Neil, Johnny Morris.

Come non individuare una delle più evidenti manifestazioni della volontà di potenza postmoderna in un film che immagina, non per sciovinismo kiwi, ma a causa del desiderio di ricondurre un intero universo culturale a denominatore comune, che un unico regista neozelandese abbia inventato *tutte* le regole sintattiche e le tecnologie del cinema moderno, che abbia già girato, prima di Eisentein e Pastrone, la scena della scalinata di Odessa e *Cabiria*, che, per amore e solo per amore abbia per primo pensato al primo piano, al colore, al carrello, alla *candid camera*, ecc...

Fratelli (USA 1996) di Abel Ferrara, con Christopher Walken, Chris Penn, Vincent Gallo, Annabella Sciorra.

Un’intensissima opera strutturata come una tragedia greca, ma che si vende per *gangster movie*. Prima inquadratura: in una sala cinematografica Vincent Gallo (nella vita, oltre che attore, docente di cinema) giovane gangster destinato ad essere crudelmente ammazzato, sta guardando *La foresta pietrificata*. All’uscita morirà come Dillinger. Una sua frase: “La vita non ha molto senso, se non fosse per i film”.

Fuori Orario (USA 1985) di Martin

Scorsese, con Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Verna Bloom, Linda Fiorentino.

La condizione postmoderna vista come inferno e tormento. Troppi *input*, l’arte contemporanea è orribile, la comunicazione è impossibile. Kafkiano. Scorsese, rivelando il meccanismo che permette al regista di giocare con i suoi personaggi, parla di come i padroni dell’informazione (in senso lyotardiano) possano giocare con le persone.

Guerre stellari (USA 1977) di George Lucas, con Mark Hamill, Carrie Fisher, Alec Guinness, Harrison Ford.

Guerre Stellari sopperisce alla necessità della *community* mondiale dei cine spettatori di avere una mitologia comune che travalichi le culture ed i miti preesistenti. Più del *western* la *space opera* lucasiana e le sue filiazioni (altri film simili, ma anche tutto il *merchandising*, gli *spin off* e i *tie in*) si propongono come nuovo mito fondante che dia l’illusione, a chiunque sia raggiunto dalla distribuzione cinematografica, di avere un sentire comune, un unico spirito. Epopea della frontiera, cultura Zen, spiritualità orientale, miti cristiani, psicoanalisi e molto altro ancora, tutto condensato. È inoltre il primo film che, sfidando le leggi della filologia audiovisiva, si ripresenta, vent’anni dopo la prima uscita, in una nuova versione “migliorata”. “Come le *release* dei *software* (V2.0, 2.1, ecc...)” obietterà, sardonicamente, qualcuno. In realtà si tratta di un primo passo verso la possibilità per gli autori cinematografici di correggere e rivedere le proprie opere, così come è sempre stato permesso agli scrit-

tori ed ai pittori.

Io ballo da sola (Francia, Italia, GB 1996) di Bernardo Bertolucci, con Liv Tyler, Jeremy Irons, Joseph Fiennes, Stefania Sandrelli, Carlo Cecchi.

Raffinatissimo esempio di metacinema non esplicito. Il tema è la ricerca del bello, il campo di ricerca spazia dalla bellezza umana (Liv Tyler: la scelta del profilmico come cifra indispensabile) all'esperienza artistica (lo scultore). Alcuni movimenti di macchina, con felice intuizione poetica, sono, rispetto alle esigenze diegetiche, completamente arbitrari ed esclusivamente finalizzati a cogliere particolari visivi che, altrimenti, resterebbero fuori campo.

Un lupo mannaro americano a Londra (USA 1981) di John Landis, con David Naughton, Jenny Agutter, Griffin Dunne.

Tra la brughiera gotica e una Londra iperrealista si dipana la storia di un giovanotto che diviene lupo mannaro suo malgrado e dolorosamente. Il gioco di Landis è scoperto. Dopo la scena più toccante e lirica del film, quella della morte del mostro, partono le scanzonate note di *Blue Moon*. Ridere o Piangere?

Magnolia (USA 1999) di Paul Thomas Anderson, con Tom Cruise, Julianne Moore, John C. Reilly.

Una suite. Nove *subplots* si intersecano e ognuno deriva il suo stile da testi filmici noti: le opere di De Palma, laddove è necessario il virtuosismo del piano sequenza; di Cassavetes e Altman, se si tratta di descrivere i rapporti umani ed i loro intrecci; di Capra e di tutto il cinema del *New Deal* (il personaggio di William

H. Macy è un John Doe caduto in disgrazia) per raccontare la disillusione di un Paese. Ma anche la Bibbia, i Supertramp, il *musical*. Tutto in un film mosso da forti istanze deontiche che, più che cercare un'idea di cinema, la trova e la propone con orgoglio. La metafora dell'America in un'opera d'arte che è anche metafora del cinema.

Memento (USA 2000) di Christopher Nolan, con Guy Pearce, Carrie Ann Moss, Joe Pantoliano.

Potreste trovare il protagonista Leonard "Lenny" Shelby al cinema che guarda *Rollerball* di McTiernan e lo crede un film originale. Memoria corta: più postmoderno di così.

Il meraviglioso mondo di Amélie (Francia 2001) Di Jean-Pierre Jeunet, con Audrey Tatou, Mathieu Kassovitz.

Se, come asserisce Fredric Jameson, una delle caratteristiche del postmoderno è la rinuncia a "livelli profondi di lettura" (la linguistica parla di *significante* e *significato*, la psicoanalisi di *conscio* ed *inconscio*, l'ermeneutica di *forma* e *contenuto*...), questo film entra di diritto nella nostra piccola ed incompleta filmografia. Di diritto perché trattasi di un film che si spaccia per commedia sentimentale (fantastica), ma che è, in realtà, solo una serie di tipiche inquadrature da commedia sentimentale (fantastica). Nessuna, per quanto trita o becera, morale di fondo, nessuna motivazione alla base dei comportamenti degli attanti. Lo spettatore postmoderno si commuoverà?

L'Odio (Francia 1995) di Mathieu Kassovitz, con Vincent Cassel, Hubert

Kounde, Said Taghmaoui.

"Quel che colpisce dei nuovi agglomerati urbani attorno a Parigi, ad esempio, è che non c'è assolutamente la minima prospettiva, non solo sono scomparse le strade, ma sono scomparsi anche tutti i profili" (Fredric Jameson, *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989. p. 7 sgg. Citato in Gianni Canova, *L'alieno ed il pipistrello*, Milano, Bompiani, 2000, p. 12). Nessuna prospettiva né per per la m.d.p., né per i personaggi che si aggirano per la *banlieu* parigina di Kassovitz.

Ombre e nebbia (USA 1991) di Woody Allen, con Woody Allen, Mia Farrow, Madonna, John Malkovich.

Allen, ovvero il postmoderno d'essai: Kafka + Bergman + *Der Sturm* + Woody Allen.

Le onde del destino (Danimarca, Svezia, Francia, Olanda, Norvegia 1996) di Lars Von Trier con Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Udo Kier.

Il prototipo dell'avanguardia millenarista *Dogma 95* è un'opera struggente e densa che filtra attraverso la schizofrenia della protagonista (nevrosi chiave del soggetto postmoderno) l'immaginario di molti. Il rock '70, il libero pensiero religioso, Dreyer, l'*amour fou* ed il sacrificio: strumenti di lotta, armi contro la negazione del pensiero postilluminista.

Paura e delirio a Las Vegas (USA 1998) di Terry Gilliam, con Johnny Depp, Benicio del Toro.

Dal romanzo di Hunter S. Thompson (spesso definito impossibile da filmare)

un turbine lisergico sempre e solo mostrato da un punto di vista allucinato. La condizione percettiva come sineddoche assoluta della narrazione in opposizione alla quasi completa assenza di un *plot* riassumibile.

Il Paziente inglese (USA 1996) di Anthony Minghella, con Ralph Fiennes, Juliette Binoche.

Signori, ecco a voi il melodramma. O meglio, tutto ciò che dovrete vedere e sentire quando andate a vedere un melodramma. Peccato che manchi il melodramma. Viene da chiedersi: "sono le opere che hanno permesso ai teorici di individuare serie di segni e stilemi specifici, o questi preesistono alle opere e attendono solo di essere combinati tra loro?"

Per un pugno di dollari (Italia, Spagna, RFT 1964) di Sergio Leone, con Clint Eastwood, Gian Maria Volonté, Mario Brega.

Riuscito archetipo di un genere tutto italiano come lo *spaghetti western*. Postmoderno tutto, in fondo. Leone trae le mosse da Kurosawa e Goldoni per arrivare al *B-western* hollywoodiano. Con polvere e sudore italoispanoli.

Pulp Fiction (USA 1994) di Quentin Tarantino, con John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis, Harvey Keitel.

Giochi linguistici disinvolti, ma riuscitissimi, sono alla base di questo impianto narrativo che annulla i concetti di *flashback* e *flashforward* in una laicissima *coincidentia oppositorum*. Il punto di partenza è Godard; la parte centrale del percorso è una fornitissima videoteca

blockbuster; la meta è un cinema disperatamente alla ricerca dell'originalità. La trova, ma poi?

I racconti del cuscino (Francia, GB, Olanda 1996) di Peter Greenaway, con Ewan McGregor, Vivian Wu, Yoshi Oida.

Tratto dal romanzo (che in realtà è solo un elenco, un *database*, di piaceri e oggetti) della giapponese Sei Shonagon scritto durante l'ultima decade del X secolo, accompagnato da canzoni in francese, ambientato nella Kyoto degli anni settanta e ad Hong Kong, girato sperimentando il più possibile con il digitale. Il cinema è l'impero dei segni.

Ritorno al futuro 3 (USA 1991) di Robert Zemeckis, con Michael J. Fox, Christopher Lloyd.

Se vi trovate catapultati nel selvaggio *West* (naturalmente in uno *spaghetti western*) e qualcuno vi chiede come vi chiamate non potete che rispondere: "Eastwood, Clint Eastwood". Proprio come James Bond.

Romeo+Giulietta (USA 1996) di Baz Luhrmann, con Leonardo Di Caprio, Claire Danes.

Shakespeare + *videoclip* + *queer culture* + *rave party*. Un film, non eccezionale, che esce in un periodo in cui si sprecano le trasposizioni shakespeariane, ma che esaudisce meglio di tutti gli altri una forte domanda di mercato. Di Caprio, l'idolo delle *teenager*, è finalmente un Romeo per tutte, e Shakespeare, in fondo, è un poeta come l'autore dei testi dei Backstreet Boys. Puro prodotto determinato dalla domanda, puro frutto tardo capitalista. Puro postmoderno.

Sacco a pelo a tre piazze (USA 1985) di Rob Reiner, con John Cusak, Daphne Zuniga.

Reinventare la commedia miscelando *sophisticated comedy* (*Accadde una notte*) e *college-movie*? Perché no?

Scream (USA 1996) di Wes Craven, con Neve Campbell, Courteney Cox, Skeet Ulrich.

Wes Craven sputa nel piatto in cui ha mangiato per anni e svela le meccaniche narrative (stupidissime) del *thrilling*. Insomma, il solito cinema che non sa fare altro che raccontare se stesso.

Starship Troopers (USA 1997) di Paul Verhoeven, con Casper Van Dien, Denise Richards, Dina Meyer.

Insettoni-pellerossa assediano un Fort Alamo marziano. Verhoeven cita, dissacrandolo, anche Frank Capra ed i suoi *Why We Fight*. Tra il 1940 ed il 3000 non c'è alcuna differenza.

Tetsuo (Giappone 1989) di Shinya Tsukamoto, con Tomoroh Taguchi, Kei Fujiwara, Nobu Kanaoka, Shinya Tsukamoto.

Il desiderio cronenbergiano di un corpo metallico e sensibile al piacere è qui estremizzato e filtrato da un anacronistico bianco e nero e dalla visionarietà di illustratori occidentali come H. R. Giger.

La tigre ed il drago (Cina, Hong Kong, Taiwan, USA 2000) di Ang Lee, con Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh.

Il *wu-xia-pian* ad uso e consumo del pubblico occidentale. In USA i sottotitoli contribuiscono a dare al tutto un sapore esotico. Prima di questo film Ang-Lee aveva diretto, nell'ordine: un adattamen-

to da Jane Austen, un *kammerpiel* che miscelava Strindberg alla *soap opera*, un *western*. Ora si appresta a dirigere *The Incredible Hulk*. Tsk, tsk...

Trainspotting (GB 1996) di Danny Boyle, con Ewan Mc Gregor, Robert Carlyle.

Che cosa c'è di più postmoderno di un film che pretende di essere *Arancia Meccanica* solo perché usa obiettivi grandangolari, perché parla di ragazzi che assumono droghe e perché il regista dichiara alla stampa di essersi ispirato al capolavoro di Kubrick/Burgess? Nessuna riflessione sul libero arbitrio, nessuna iconografia ispirata, per contrasto costruttivo, all'arte contemporanea. Ma allora non è *Arancia Meccanica*.

L'Uomo che non c'era (USA 2001) di Joel Coen, con Billy Bob Thornton, Frances McDormand.

I Coen non sono più neanche postmoderni, ormai vivono, ragionano e fanno film come artisti degli anni '40. Li potreste trovare a bere un whisky al "Rick's Bar", se non avessero da fare ogni anno un nuovo (e bel) film.

Vestito per uccidere (USA 1980) di Brian De Palma, con Nancy Allen, Michael Caine, Angie Dickinson.

De Palma è un *medium* (in entrambi i sensi) attraverso cui continuano ad esprimersi i più disparati registi del passato, da Hitchcock a Carmineo (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*).

Lo zio di Brooklyn (Italia 1995) di Daniele Cipri e Franco Maresco, con Pippo Agusta, Francesco Arnao, Antonino Bruno.

Il film d'esordio dei siciliani Cipri e Maresco presenta il degrado della loro terra attraverso un'iconografia ed un'estetica che sembrano, di fatto, il prodotto di un lavoro onirico che attinga ad un inconscio (quello della Sicilia?) serbatoio di secoli di cultura rimossa. Mentre il direttore della fotografia Luca Bigazzi ricostruisce in un bianco e nero affilatisimo prodezze luministiche che, sicuramente, gli studiosi di Storia dell'arte non faticerebbero a ricondurre ora a questo ora a quel maestro del passato, il film si dipana attraverso una folta schiera di citazioni che spaziano da Bergman a Buñuel, sputi in faccia agli spettatori e rimandi alla cultura religiosa. Cinema estremo e necessario.