

CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica Anno I - N. 3/4 - maggio/giugno 1985



L'universo televisivo sul set di Fellini

Zanussi «spara» su Godard

Il programma del Centro Sperimentale

Vizi e virtù del Festival di Cannes

Il cinema indiano a Bologna



Manuali, profili e saggi critici

Dal «Dizionario Universale» al «New British Cinema», da Antonioni a Saint-Pol-Roux

FERNALDO DI GIAMMATTEO: **Dizionario Universale del Cinema. 1. I Film**, Editori Riuniti, Roma, 1984.

Il *Dizionario Universale*, di cui *I Film* costituisce il primo volume, si compone di cinque sezioni: *I Film*, appunto, e poi, non ancora pubblicati, *Gli Autori*; *La Tecnica e il Linguaggio*; *I Generi e le Correnti*; *Le Istituzioni*. Come si vede, il progetto è molto ambizioso: e proprio per questo, forse, prima di stilare bilanci, converrà attendere il completamento dell'opera, anche perché la sua struttura stessa prevede interferenze frequenti («interconnessioni» le definisce Di Giammatteo nella sua Nota introduttiva) tra una sezione e l'altra.

Su questo progetto naturalmente si può discutere all'infinito. Da una parte infatti si deplorerà la fatale inadeguatezza di opere del genere, che, tradendo l'aspirazione alla totalità del sapere cinematografico, non fanno che servire l'approssimativo e il frammentario, mentre dall'altra si sottolineerà l'impossibilità di tale aspirazione all'onniscienza, mettendo in luce piuttosto la necessità e le ragioni delle scelte effettuate. E per parte nostra crediamo che sia proprio di questo che si dovrà eventualmente discutere, concordando con Di Giammatteo quando dichiara che, «trattandosi di un dizionario di limitate dimensioni (tali, ossia, da garantire maneggevolezza, praticità di consultazione, un uso il più possibile largo), "tutto il notevole" non è tutta la storia del cinema».

Per il momento si può affermare che, nonostante talune esclusioni e inclusioni che lasciano francamente perplessi, questo Dizionario Universale rischia di diventare, se manterrà le promesse accennate fin dal primo volume; uno dei più preziosi e indispensabili strumenti di lavoro a disposizione non solo dell'appassionato di cinema, ma anche degli «addetti ai lavori» (s.t.).

ROBERT C. TOLL: **The Entertainment Machine. American Show Business in the Twentieth Century**, Oxford UP, 1982, pp. 284, dollari 12,95.

Dopo un paio di capitoli generali su teatro, cinema, televisione ed altri media, il libro affronta diversi generi, dal musical al western, in chiave mediologica. In realtà si tratta di piccole storie d'ogni specifico genere cine-televisivo, fitte di nomi e date, ma senza uno spessore critico, una qualche intenzione teorica.

Quella di Toll è quindi più un'opera di piacevole consultazione che uno studio formale, linguistico o retorico. Non vi è nulla in esso che non sia già rintracciabile in precedenti volumi divulgativi sul tema. Il vantaggio di *The Entertainment Machine* è quello di riassumere diversi generi e argomenti (compresi la sessualità e la musica popolare) in un unico volume. Ma poco di più (f.l.p.).

JAMES PARK: **Learning to Dream. The New British Cinema**, Faber & Faber, London, 1984, pp. 138, sterline 3, 25.

Aureo libretto sul recente cinema britannico, diviso in due parti: la prima dedicata soprattutto

alle strutture finanziarie e largamente sociologiche, la seconda ai contenuti e alle forme veri e propri dei prodotti della nuova cinematografia inglese degli anni '80. Vi si parla dell'imposizione del realismo documentario da parte della televisione (forte produttrice di film), ma anche della rivolta da parte dei cineasti verso un mondo fantastico più articolato e affascinante. Imparare a sognare, dunque, come recita il titolo dello studio di Park, ma non nel modo superficiale di tanta fantascienza odierna, bensì come diversa via d'espressione. Autori come Peter Greenaway, Chris Petit, Terence Davies, Richard Eyre ed altri ancora emergono dalle dense paginette come rappresentativi, questa volta, non di un movimento, ma di una comune intenzione di ribellarsi al cinema dei «padri». È davvero ammirevole come un libretto dalle ridotte misure riesca a contenere non solo informazioni concrete (date, cifre, ecc.) ma anche serie e precise riflessioni sulle condizioni e sulle modalità del cinema britannico contemporaneo. Un'opera seriamente informativa che non trasalca il *côté* critico: la raccomandiamo caldamente (f.l.p.).

CESARE BIARESE e ALDO TASSONE: **I film di Michelangelo Antonioni**, Gremese ed., Roma, 1985.

Nono volume di «Effetto cinema», la bella collana di monografie diretta per Gremese da Orio Caliron e Claudio G. Fava, *I film di Michelangelo Antonioni* si distingue per la sottile intelligenza critica e la vivace acutezza interpretativa, l'attenta cura filologica e la ricchezza d'informazioni con cui gli autori, Aldo Tassone e Cesare Biarese, vi esaminano sia la figura umana ed artistica del «più europeo dei registi italiani», sia le opere nelle quali si è venuta esprimendo la sua genialità creativa, dai documentari degli anni giovanili

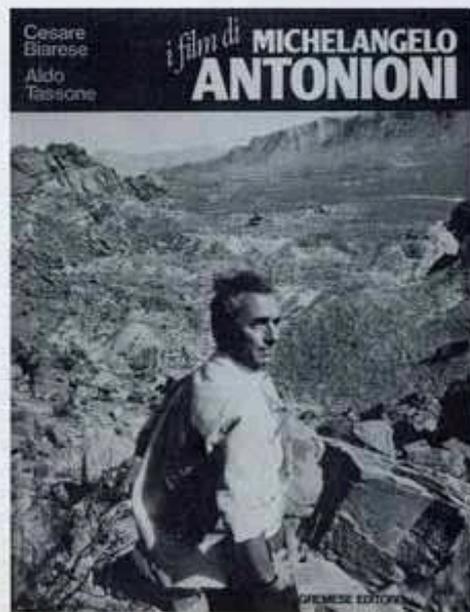
ai lungometraggi dell'età matura, senza dimenticare i saggi letterari e pittorici.

Mentre il 2° capitolo del libro, «Un uomo senza compromessi», ricostruisce con scrupolo la biografia di questo personaggio tanto rigoroso quanto riservato, svelandone episodi poco noti, il capitolo di apertura, «L'occhio cinematografico di Antonioni», analizza lucidamente i valori della sua arte, sforzandosi di liberarli dai luoghi comuni che ne hanno spesso alterato l'interpretazione. Rivendicato il carattere essenzialmente figurativo del regista ferrarese, «dotato di un'immaginazione visiva incomparabile», il libro passa a confutare la presunta «freddezza» e «monotonia» dei suoi film. «Chiusa con *Deserto rosso* la ricerca sull'evoluzione e la malattia dei sentimenti nel mondo moderno, — scrive Tassone — Antonioni si è spinto in zone inesplorate: la conoscenza della realtà (*Blow up*), il problema dell'identità (*Professione reporter*), il rapporto uomo-natura (*Tecnica dolce*, rimasto purtroppo allo stadio di progetto), il mondo dell'elettronica (*Il mistero di Oberwald*)».

Sceltissimo e dovizioso insieme è l'apparato fotografico che correa il volume: splendide le inquadrature dei singoli film, ma curiosamente antonioniane, talvolta, perfino le istantanee che ci riportano il giovane Michelangelo tennista, sciatore, ciclista, attore con baffi e cilindro, sottufficiale telegrafista, o addirittura figurante a cavallo in costume rinascimentale, per il Palio di Ferrara (d.z.).

SAINT-POL-ROUX: **Cinema Vivente**, Il Cavaliere Azzurro, Bologna, 1984.

In una città culturalmente depressa come la nostra, non ci saremmo mai aspettati la nascita di un editore così originale e raffinato come il Cavaliere Azzurro. Dopo la pubblicazione di diversi libri di raro interesse (citiamo su tutti la riscoperta di una grande quanto trascurata poetessa francese, Danielle Sarréra), ecco questo prezioso *Cinema Vivente*. Saint-Pol-Roux, «poeta, drammaturgo vicino al movimento simbolista francese, visse gran parte della sua esistenza in un volontario e doloroso esilio. La sua produzione letteraria, misconosciuta dai contemporanei, cadrà poi nell'oblio»; eppure l'importanza della sua figura era già stata sottolineata da André Breton, che nel 1925 l'aveva definito come «il solo autentico precursore del movimento detto moderno». Perché, allora, sono stati necessari cinquanta anni (*Cinema Vivente* fu scritto in forma di illuminazioni tra il 1925 e il 1930) per far sì che il nome di Saint-Pol-Roux uscisse dall'anonimato? Per chi crede che il cinema non sia mai riuscito a sviluppare pienamente quel patrimonio immenso e temibile che ha sempre posseduto in nuce, *Cinema Vivente* diventerà una sorta di guida, una fonte inesauribile di intuizioni e attrazioni che il cinema raramente è riuscito a trasporre sullo schermo. Un libro che bisogna leggere e meditare, in un'epoca in cui le immagini cinematografiche si stanno spegnendo e la nostra civiltà (per citare Werner Herzog) rischia di estinguersi come l'era dei dinosauri, se non saprà trovare un patrimonio di immagini originali (g.f.).



CINEMA

tecca



Mensile di informazione cinematografica

Anno I - N. 5 - luglio 1985



Cinema estate: dal muto americano a Truffaut

Mrinal Sen e il revival della cultura indiana



Truffaut: la vita, l'amore, la morte. In una parola: il cinema

di Franco La Polla

François Truffaut è morto ormai da un anno e verrebbe da dire che il cinema non è più lo stesso, non mostra più la vitalità, la fantasia, la delicatezza, la finezza, il gusto che lui aveva.

Tuttavia, ben poche volte come in questo caso siamo autorizzati ad affermare che un artista ci ha lasciato un testamento spirituale. Molti indagano il divino, molti l'infimo: Truffaut indagò sempre l'umano, il quotidiano, a tratti addirittura il mediocre, e sempre per scoprirvi tracce di una felicità d'esistere che era tale anche nel dolore. Quali film più dolorosi di *Jules e Jim*, o *Adele H.*, eppure che vitalità, che dinamismo, che «gioia» di calcare il palcoscenico del mondo nel momento stesso della sofferenza trasudano quelle pellicole!

Il cinema di Truffaut si era avviato con gli anni verso una ricerca di fisicità sempre più forte, prorompente. Di *Le due inglesi* (uno dei suoi veri, grandi capolavori) aveva detto lui stesso che era «non un film sull'amore fisico, ma un film fisico sull'amore». Ma la ricerca era continuata, soprattutto in quel gioiello poco visto che è *L'uomo che amava le donne*, una pellicola dove la fisicità si fa coscienza della morte ancor più che in quella di sei anni prima, tratta — come *Jules e Jim* — da un romanzo di Henri-Pierre Roché. *L'uomo che amava le donne* è un'opera dai risvolti imprevedibili, dalle

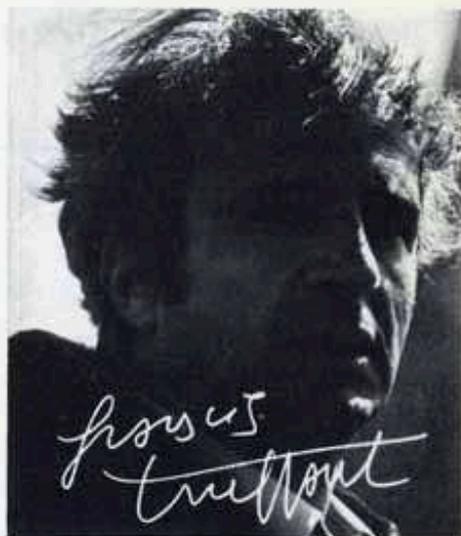
implicazioni complesse, un film — è il caso di dirlo — davvero «al maschile»; non certo perché il suo protagonista è un uomo che corteggia ogni sottana, ma perché, occasione rara nella storia del cinema, vi è studiata ed esemplata la psicologia del seduttore non come semplice, barbaro, sciocco bulletto, ma nell'accezione kierkegaardiana. Con la differenza che in Truffaut la sfera dell'estetica e quella dell'etica non sono i due termini di un *aut-aut*, ma possono al contrario compenetrarsi, divenire due aspetti di un medesimo carattere, di un medesimo approccio col mondo.

Truffaut indagò l'umano. Lo indagò a un punto tale, e con tale passione, da giungere a volte al confine con l'intuizione del trascendente: il bambino che in *Gli anni in tasca* cade dalla finestra e rimane miracolosamente illeso è toccato da una grazia la quale non può essere che divina. Questo è ciò che moralmente al regista aveva insegnato Bresson, anzi un'intera tradizione spiritualistica francese, che va da Alain-Fournier a Claudel.

Truffaut indagò l'umano. Lo indagò tanto da tentare di leggere in esso anche la morte e, una volta letta, sentirsi pronto per tornare alla vita, come in *La camera verde*, un'opera che, fra le altre cose, intende fare piazza pulita del passato personale del regista (si osservino attentamente alcune delle fotografie appese ai muri del «santuario» e le si confrontino con la biografia di Truffaut).

Il cinema di Truffaut ci ha accompagnato per circa un quarto di secolo, ha vissuto con noi periodi di grandi rivolgimenti, revisioni di credenze, rinnovamenti di costume. Un regista come Godard trovò nel '68 materia per film politicamente e teoricamente folgoranti come *La cinese*; un regista come Truffaut vi trovò motivo di impegno personale, certo (anch'egli partecipò agli «Stati Generali del Cinema Francese»), ma — sul piano cinematografico — il terreno per un'esposizione di sensazioni impalpabili, di atmosfere labili, tipiche di una giovinezza che dopotutto non ha età né colore politico. *Baci rubati* è infatti un film che, girato in pieno '68 nei momenti liberi dall'attività politica, ha l'agilità di una farfalla, la sua densa leggerezza, il suo giovanile colore. Memoria, più che riflessione, sull'età della giovinezza, esso ha la stessa tristezza della canzone di Trenet che lo introduce, ed anche uno stupore innocente nei confronti dell'amore come raramente il regista riproporrà in altre opere.

Già, l'amore: davvero un tema centrale in Truffaut. Esso catalizza educazione personale e metafora politica, esso è la discriminante centrale di tutto il suo cinema. Dallo



François Truffaut in un'immagine degli anni felici.

scarto socio-culturale fra lo scrittore e la hostess in *La calda amante* al rapimento feticistico di Louis Mahé per Julie in *La mia droga si chiama Julie*, l'amore muove ogni ruota dell'ingranaggio. La muove così prepotentemente da apparire a volte ribaltato, come in *L'ultimo metrò*, o da ribaltarsi veramente, come in *La signora della porta accanto*: sempre e comunque una follia. Ma una follia che è la miglior via per accedere, esistenzialisticamente, al senso dell'essere. I personaggi di Truffaut sembrano infatti realizzarsi solo nell'amore, che si tratti di quello materiale e iridente di *Mica scema la ragazza* o di quello edipico trasferito di *Adele H.*, o ancora di quello adolescenziale del ciclo relativo a Antoine Doinel.

Ma l'amore è un intrico complesso, un percorso labirintico del quale è necessario recuperare il filo. Di qui il fascino che per Truffaut riveste la struttura del «giallo»: *Non sparate sul pianista*, *La sposa in nero*, *Finalmente domenica* sono — fra gli altri — alcuni dei film nei quali si dispiega il talento «giallo» del regista. Il che non significa, ovviamente, il talento di un costruttore di trame misteriose, di luci ed ombre che avvolgono uno o più delitti, bensì la capacità tipicamente truffautiana di elaborare temi «gialli» in funzione erotico-sentimentale, così da rendere — appunto — il tema dell'amore in termini di mistero, domanda, buio. Comunque lo si guardi, questo cinema risuona non solo della ammirevole tecnica di un cineasta che ha conosciuto e meditato l'intera storia di quest'arte, ma anche della non meno ammirevole capacità di costruire storie attraverso la significatività (significazione) delle immagini, della scenografia, dei dettagli. È quel che ci dice anche *Effetto notte*, un'autobiografia, se mai ce n'è stata una, che è anche un manifesto di cinema, di teoria e prassi cinematografica. Ma soprattutto di amore, passione e devozione per un'arte che in Truffaut ha sempre coinciso con la sua vita.



chiuso il lunedì

è sempre con voi
nei momenti più dolci...

non lo dimenticherete più!

Via S. Stefano, 112
☎ 051/347869 - Bologna

Schede critico-informative sulle acquisizioni più importanti della Cineteca del Comune di Bologna

Capra e la teologia della salvezza

di Franco La Polla

Frank Capra: *It's a Wonderful Life*
(trad. lett.: *È una vita meravigliosa* - tit. it.: *La vita è meravigliosa*) - USA, 1946.

Regia: Frank Capra;

Soggetto e sceneggiatura: Frank Capra, Frances Goodrich, Albert Hackett, Jo Swerling su un motivo di Philip Van Doren Stern;

Fotografia: Joseph Walker e Joseph Birok;

Scenografia: Emil Kuri;

Montaggio: William Hornbeck;

Musica: Dimitri Tiomkin;

Attori: James Stewart (*George*), Donna Reed (*Marj*), Lionel Barrymore (*Potter*), Thomas Mitchell, Henry Travers, Gloria Grahame, Beulah Bondi, H.B. Warner;

Produttore: Frank Capra;

Produzione: Liberty Films;

Distribuzione in Italia: G.D.B.;

Durata: 129 minuti.



James Stewart e Gloria Grahame in un'inquadratura de «*La vita è meravigliosa*» di Frank Capra.

Sulla rappresentatività newdealiana del cinema di Frank Capra nessuno ha mai sollevato obiezioni: pellicole come *Mr. Deeds Goes to Town* («È arrivata la felicità», 1936) e *You Can't Take It with You* («L'eterna illusione», 1938) rimangono fulgidi esempi di come si possa fare ideologia ed insieme splendida commedia.

Ma dopo il New Deal? È facile fare di un autore il portabandiera di valori che trovano radice nella contemporaneità, nel quotidiano. Ma che cosa succede quando quegli stessi valori emergono oltre la cronaca e divengono ideali? Succede quel che successe a Capra, un regista che continuò a fare un cinema rooseveltiano senza doversi ancorare alla quotidianità (una problematica quotidiana) per come essa si era presentata negli anni '30.

Nel 1948 Capra girerà infatti *State of the Union* («Lo stato dell'Unione») che personalmente considero il suo film politicamente più importante, una pellicola audacissima nella quale l'intero sistema politico americano è messo in discussione (e non, come invece nel passato, l'onestà di questo o quell'uomo).

Due anni prima Capra aveva girato *La vita è meravigliosa* («It's a Wonderful Life»), una commedia che apparentemente poteva esprimere, non diversamente da *Mr. Smith Goes to Washington* («Il sig. Smith va a Washington», 1939), istanze newdealiane, ma che a osservarla da vicino mostra un respiro più largo (il che non significa necessariamente più felice o riuscito).

Anche *La vita è meravigliosa* è la celebrazione dell'individuo, del singolo, dell'anonimo, ma questa volta non contro le oscure

trame di un potere disonesto e rapace. Sì, non manca la figura — classica in Capra — del vecchio capitalista (qui Lionel Barrymore), ma la nozione di Capitale è soltanto una componente dell'intero gioco: nel film si ritrovano sullo stesso piano i rapporti individuali, l'amicizia, l'amore, la famiglia, la vita comunitaria.

Per di più, in questa chiave il film rende omaggio alla moda tipicamente quarantaseca della pellicola piacevolmente (a volte addirittura comicamente) soprannaturale: da *Here Comes Mr. Jordan* («L'inafferrabile sig. Jordan», 1941), di Alexander Hall a *A Guy Named Joe* («Joe il pilota», 1943), di Victor Fleming il cinema hollywoodiano di quegli anni ne è pieno.

A parte questo, comunque, quel che importa è che la battaglia combattuta da James Stewart in questo film non è tanto contro un individuo o un'istituzione, bensì contro sé stesso e contro la disperazione. Stewart cede le armi non perché sopraffatto da qualcuno più potente e ricco di lui, ma perché non ha abbastanza fiducia in sé stesso da poter pensare di uscirne vincitore. Una fiducia che apparentemente soltanto gli altri potranno dargli (la colletta finale), ma che in realtà è egli stesso ad essersi costruito lungo una vita fatta di gentilezza, bontà, generosità, dedizione, ecc. Da questo punto di vista *La vita è meravigliosa* è

quasi un film teologico, nel senso che riassume nella vita — usata come *exemplum* — di un individuo una vera e propria teoria della salvezza. Ma si noti quanto protestante è la visione globale di tale concezione, si noti come l'indubbio percorso problematico, drammatico verso Dio e la salvezza sia in realtà una totale identificazione con il sociale. Non con l'Uomo, e meno che mai con l'Uomo Sofferente (caso cattolico), ma con l'Uomo inteso nella sua forma aggregativa, come Sociale.

L'onestà, la giustizia, la dirittura morale dei film capriani degli anni '30 diviene qui ricerca di verità. A dire il vero, in certo modo questo accadeva anche nel decennio precedente, ma allora la ricerca di verità era in sostanza ricerca di identità attraverso l'adesione incondizionata al giusto (che nel caso di Capra è sempre l'interesse della moltitudine: in una parola, la democrazia).

In *La vita è meravigliosa* la democrazia non ha niente a che vedere con le istituzioni politiche osservate e criticate negli altri film (compreso il posteriore *State of the Union*). Essa è piuttosto la visione, la concezione, lo sviluppo della vita comune, cioè *comunitaria*; vale a dire una vita che individualmente non ha senso dal momento che ogni singolo è condizionato dalle azioni degli altri. È davvero una concezione puritana della socialità, questa di Capra. Un passo più in là e giungiamo alle primitive comunità religiose americane, nelle quali il peccato del singolo è di minaccia a tutti.

Questo ovviamente Capra non lo dice, e sicuramente non ci ha nemmeno pensato. Piuttosto, egli fa emergere una dimensione umanissima che caratterizza i suoi personaggi, una dimensione tanto umana da riuscire addirittura commovente quando Stewart espone nella sua drammatica perorazione all'angelo Clarence: «Fammi vivere ancora! Fammi vivere ancora!».

Come che sia, a differenza dai suoi film anni '30, Capra sembra qui abbracciare una tradizione — eminentemente letteraria — del decennio precedente: quello sguardo sulla provincia, sul «villaggio» al quale si erano rivoltati e dal quale erano fuggiti i migliori ingegni degli anni '20-'30, da Sherwood Anderson e Sinclair Lewis, da Thomas Wolfe a H.L. Mencken. Uscito dalle grandi istituzioni politiche urbane (si ricordi il Congresso in *Mr. Smith Goes to Washington*), Capra si incammina — anche se solo per un attimo — verso la «piccola» America, fomentoci una *tranche de vie* indimenticabile prima di passare a quello che sarà il suo vero testamento politico: *State of the Union*.

CINEMA

*live
A+C*

tecca



Mensile di informazione cinematografica Anno V - N. 1/2 - gennaio-febbraio 1989

Incontri italiani

Note e commenti
alla 17^a MICL

Nasce Cinegrafie





577255

Fritz Lang o il cinema della mente

Spgliati delle seduzioni dell'occhio e del cuore, i film del regista tedesco-americano indagano con lucido pessimismo il dramma dell'uomo chiuso nella trappola di un destino senza speranza

di Alberto Morsiani

Noi corriamo spensierati verso il precipizio, dopo esserci messi dinanzi agli occhi qualcosa che c'impedisca di vederlo.
Pascal

La splendida rassegna bolognese dedicata al Fritz Lang «sonoro» (da *M.*, 1931, a *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960, con una qualità delle copie quasi sempre ottimale) ha consentito una ricognizione puntuale dell'evoluzione stilistica del regista tedesco dopo la sua fuga da una Germania ormai soffocata dal nazismo. Nel corso di questo trentennio, Lang rimane un impareggiabile descrittore di pa-

ranioe individuali (e del resto, come ha scritto Andrew Sarris proprio a proposito di lui, «in un secolo che ha prodotto Hitler e Hiroshima, nessun artista può essere considerato paranoico, è lui il primo ad essere perseguitato»), ed è pensabile che le vicende tedesche lo abbiano reso ben conscio dei vizi e dei pericoli connessi agli entusiasmi delle masse... Non a caso, pur nel fondamentale, non conciliabile antagonismo tra uomo e mondo in cui si iscrive l'opera langhiana, nei primi film americani notiamo un'attenzione, passeggera, per forme molto aggressive di affermazio-

ne individuale di fronte a cieche e irrazionali pressioni collettive. Gli eroi degli anni '30 sono personaggi antisociali, vittime e vendicatori assieme dell'ingiustizia del mondo: il Joe Wilson (Spencer Tracy) di *Fury* (*Furia*, 1935), che sfugge a un linciaggio, viene creduto morto e cerca di vendicarsi dei suoi assalitori facendoli condannare a morte; l'Eddie Taylor (Henry Fonda) di *You Only Live Once* (*Sono innocente!*, 1936), che, accusato ingiustamente di una rapina, passa dalla parte del torto proprio quando viene riconosciuta la sua innocenza.

Film, quindi, che, dal periodo tedesco, continuano a scandagliare, con crescenti risvolti ironici, l'identità dialettica tra innocenza e colpa che tanto affascina Lang. Inoltre, è difficile resistere alla convinzione che la stessa presenza «fisica» dell'America urbana degli anni '30-'40 (la medesima rispecchiata nelle desolate solitudini esistenziali e negli squallidi paesaggi notturni di bar, motel e garages dei quadri di Edward Hopper) e la contemplazione dei rilassati e corrotti mores del paese di adozione confermasse l'originaria disperazione e pessimismo del teutonico Lang, un uomo in fondo formatosi su Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche e sui classici tedeschi e austriaci: quella sua personissima *Angst* fatta di senso della precarietà del genere umano, di percezione del male e di onnipotenti forze al lavoro. Lang è e rimarrà sempre un determinista, e i suoi film sono il prodotto di una visione «fredda» dell'universo, dove l'uomo lotta col proprio destino personale, e perde quasi sempre.

Grazie ai metodi americani (Lang è più «sciolto», meno legato ai pittorescismi di un Mumau, ad esempio), grazie ai tempi della macchina hollywoodiana, il regista tedesco si è sottratto poco alla volta al bric-à-brac espressionista, per arrivare a un rigore supremo. «libero — come scrive Jean Domarchi — di tutte le escrescenze e ingenuità che appesantivano un *Siegfrieds Tod* o un *Metropolis*».

Un tale *detachment*, col trascorrere degli anni, è andato di pari passo con una progressiva semplificazione dello stile visivo, dall'espressionismo decorativista del periodo del muto, attraverso la sua contaminazione col realismo hollywoodiano degli anni '50, fino all'assoluto predominio delle geometrie razionali della mise-en-scène negli ultimi film. Se i «pretesti» narrativi rimangono più o meno i soliti (vendette personali — ad esempio i tre western e *The Big Heat*, *Il grande caldo*, 1953 —, punizioni legali, persecuzioni collettive),

L'autore di «Sono innocente!» intervistato da Peter Bogdanovich

Peter Bogdanovich, «Il cinema secondo Fritz Lang», Pratiche Editrice, Parma 1988, pp. 154. Lire 22.000.

Libro molto noto e poco letto, arriva anche da noi la lunga intervista a Fritz Lang curata nel 1967 da Peter Bogdanovich: intervista che copre l'intero periodo in cui il regista tedesco lavorò in America (dove giunse nel 1934) dando al cinema frutti ammirevoli come *Furia*, *Sono innocente!*, *La donna del ritratto*, *Prigioniero del terrore*, *Strada scarlatta*, *Rancho Notorious*, *Il grande caldo*, *Mentre la città dorme* ed altri ancora.

L'impostazione è quella del magistrale questionario truffautiano a Hitchcock, ma solo nella forma generale. Le domande di Bogdanovich sono più generiche e soltanto il genuino interesse di Lang per il cinema consente al lettore di leggere nelle sue parole dati di grande rilevanza sia in relazione al suo lavoro che alla sua personalità.

In altre parole, è Lang che conduce il gioco, e parla di se stesso, delle sue esperienze, del cinema in America, scegliendo argomenti specifici e dettagliati, tralasciando quel che non ama, inseguendo un'idea, un ricordo, una mania. Si resta sorpresi vedendo quali film il regista trascura (*Prigioniero del terrore*, ad esempio, non incontra affatto le sue simpatie), ma forse la sorpresa maggiore è nel trovarsi di fronte a un Lang paziente, comprensivo, tollerante verso i difetti degli altri, compagni o nemici con i quali si è trovato a navigare. Persino nell'indiscrezione Lang ha qualcosa di sereno, distaccato, quasi sorridente.

Chi cerca definitive informazioni critiche sul cinema del Lang americano non avrà sempre le risposte che spera, ma ad ogni pagina incontrerà un artista che ha ben chiara la differenza fra cinema e vita (ciò che, visto il modo in cui procede, non sempre sembra avere l'intervistatore), e che distingue l'umanità dei propri personaggi e l'asseconda persino a scapito della verosimiglianza. E dunque, se proprio è necessaria la comparazione fra il libro di Truffaut su Hitchcock (del resto già pubblicato proprio dalla stessa casa editrice parmense, nel cui catalogo presto comparirà un terzo volume di questo tipo, la non meno nota intervista di Peter Bogdanovich a John Ford) e quello in questione, mentre il primo era stato una grande lezione di cinema questo è una piccola lezione di vita. (Franco La Polla).

CINETECA



Mensile di informazione cinematografica

Anno V - N. 4/5 - maggio-giugno 1989



La Cineteca entra nella FIAF

Comico ebraico-americano

La grandezza di Griffith

I problemi degli esordienti



Quell'irresistibile comicità ebraico-americana

Una vocazione allo spettacolo che potrebbe nascere come valvola di sfogo all'emarginazione della minoranza d'origine israelitica

di Franco La Polla

Nel divertente *Essere o non essere* di Alan Johnston — rifacimento del ben superiore *Vogliamo vivere!* di Ernst Lubitsch — Mel Brooks se ne esce con una battuta, assente dall'originale, la quale suona più o meno: «Ebrei, omosessuali e zingari: che cosa sarebbe il teatro senza di loro?».

Ecco una questione interessante. Tralasciamo pure la seconda categoria, che pertiene alla sfera del personale e la terza, che riguarda soprattutto la scena europea (cui il film di Johnston allude). Di sicuro, però, non possiamo sorvolare sulla prima, che proprio gli ebrei, o meglio, gli americani d'origine ebraica, sono coloro che hanno letteralmente creato l'intrattenimento statunitense. Tralasciando ora i grandi magnati dell'industria cinematografica (Goldwyn, Cohn, ecc.), sulla cui capacità di accumular denaro in quanto ebrei si potrà anche far dello spirito, ma che nondimeno sono stati alla testa del cinema americano, rimangono gli attori. E soprattutto rimangono gli attori comici. Naturalmente non sono mancati ottimi interpreti «seri» di origine ebraica: un paio di nomi per tutti, John Garfield e Shelley Winters. Ma è pur vero che l'autentica, rigogliosa, invidiabile esplosione del professionismo attoriale ebraico-americano avvenne sul terreno del cinema (o meglio, e più largamente, dello spettacolo) comico. Ovviamente, non staremo qui a fare i conti su quanti ebrei immigrati si trovavano in America negli anni '20 o '30 o '40. Non è la proporzione quantitativa che importa, bensì una «vocazione» che, pur avendo evidentemente precise ragioni storiche, ha anche trovato nello spirito ebraico splendido terreno per esercitarsi. Viene spontanea la tentazione di affermare che le minoranze oppresse, emarginate, reiette trovano di regola una magnifica valvola di sfogo nella loro capacità di imbastire l'intrattenimento, cioè di creare un mondo alternativo nel quale i problemi di quello vero o vengono ignorati o, più spesso e traslatamente, vengono risolti nel sorriso o nel riso. Viene spontaneo, insomma, pensare che anche la «vocazione» allo spettacolo delle minoranze negre d'America derivi dalla loro storicamente subordinata posizione sociale. Ma se è vera un'affermazione, essa non è necessariamente tale se formulata all'inverso. Come mai, intendo dire, una minoranza profondamente bistrattata come quella pellerossa ha avuto ben poca incidenza sullo spettacolo americano, cinematografico e non?

Lasciamo aperta la questione, che è di



Un tipico esponente del cinema comico ebraico-americano: Woody Allen (il soldato che non riesce a snudare la sciabola) in *Amore e guerra*, 1975.

non poco interesse, e torniamo al tema di più specifico momento.

Si è detto spesso, e con ragione, che la comicità ebraica emerge nei secoli davanti alle persecuzioni durissime da quel popolo subite e che essa servi da valvola di scarico delle tensioni che ne conseguirono. Ma questo è in fondo il meccanismo sotteso al fenomeno del comico nel suo complesso. Il comico ebraico si organizza secondo direzioni ben precise sia di contenuto, sia, soprattutto, di costruzione della battuta. Più specificamente, attraverso il gioco di parole, la paradossalità cui può essere condotto il filo logico di un ragionamento e, cosa forse più importante, un'anarchia che consegue a questi procedimenti anche sul versante dello spazio, della gestualità, financo dell'ideologia. Da un punto di vista casistico i modelli principali sono due: quello dell'individuo debole, timido, sopraffatto da un mondo che lo disprezza e lo schiaccia (o tenta di farlo) e quello dell'anarchico che porta nel mondo un caos tale da catalizzare ogni sua contraddizione. Naturalmente i due modelli possono trovare modo di contaminazione. Se, cioè, Danny Kaye è un buon esempio del primo caso e i fratelli Marx sono un buon esempio del secondo, Jerry Lewis serve ottimamente da incarnare il terzo.

Sulla base di questa semplice codificazione si muove il cinema comico americano pressoché nella sua interezza. Infatti è molto più facile indicare in esso i comici che non sono di origine ebraica; Laurel e Hardy, Bob Hope e pochissimi altri. Peraltro, il modello iniziale cui si faceva testé riferimento e che, ripeto, è motivato da evidenti ragioni storiche, si sposa stupendamente con un modello non dissimile cui, in un contesto forse meno francamente comico, ricorre spesso la cultura americana, anch'essa — la sua letteratura ce lo testimonia incontrovertibilmente — molto familiare con la figura del reietto e dell'emarginato, schiuma di una società che avendo fatto dell'individualismo e del successo un mito assoluto, si ritrova poi di fronte — e sono tanti — i naufraghi di quest'etica, di quest'ideologia. O magari, soltanto coloro che per qualsiasi ragione non ne fanno parte. Huck Finn, in fondo, non è poi così lontano (come modello, è ovvio, non certo in termini di storia personale) dallo *schlemiel* ebraico. L'incontro fra cultura ebraica e cultura americana, insomma, non poteva non essere fertile occasione: lo dimostra, appunto, un cinema (e limitiamoci pure a quello comico) la cui storia senza l'apporto ebraico avrebbe certamente avuto un differente sviluppo.

CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica

Anno VI - N. 1 - marzo 1990

Ricordando Zavattini

Una scuola per il
restauro di film e foto

Commenti alla XVIII MICL



proccio storico, lasciando conoscenza e riflessione ancora sostanzialmente frammentarie e disordinate. Come dire che, in un modo o nell'altro, il destino continua ad accanirsi contro Semon (ma si pensi che anche il *Tutto Chaplin in ordine cronologico* trasmesso dalla RAI TV non era né tutto, né in ordine cronologico).

L'impressione generale è che Larry Semon, che debutta nel 1916 come soggetto-sceneggiatore e regista, per diventare anche attore l'anno successivo, non tenga conto di quella evoluzione che nel periodo interessa il cinema comico: una evoluzione che è in parte produttiva (con i primi passaggi al lungometraggio), ma soprattutto strutturale. Sia i film di Chaplin che quelli di Keaton, che hanno agito da piloti nel genere, mostrano una tendenza alla narrazione che era praticamente sconosciuta al comico precedente, in cui le storie erano effettivamente nient'altro che dei pretesti per tenere insieme (nemmeno giustificare) i vari gag. La trasformazione si completerà nei primi anni 20 (l'epoca classica del comico nel muto), ma è già presente o quanto meno immanente in quella che può essere definita una fase pre-classica: essa comporta un abbandono della struttura per libera accumulazione della *slapstick*, a favore di una linea strutturale più profonda, in cui gag e maschere rivelino una propria competenza narrativa.

In questo quadro Larry Semon continua a realizzare, anche nei primi anni 20, film come si faceva dieci anni prima, senza potere ovviamente avvalersi, per pure ra-

gioni cronologiche, della portata *rivoluzionaria* di quelle concezioni. La ripetizione dello *stile slapstick*, che in molti casi è anche ripetizione degli stessi gag, diventa inevitabilmente *manierismo*. Questo traspare da un lato nella debole stilizzazione della maschera, che la conservazione dei film permette di riconoscere meno astratta e infarinata di come le ripetute duplicazioni facevano ricordare — e dall'altro lato nella gratuità dei gesti, quando non addirittura delle espressioni. Che Semon interpreti di volta in volta personaggi pressoché rituali nell'universo para-narrativo del comico d'epoca (investigatore, fattorino, persino bandito in un western, e via dicendo) o che sembri capitato per caso nell'azione del film, non cambia molto: la maschera non aspira ad essere personaggio come in Chaplin, il personaggio non si definisce come in Lloyd, l'azione non ha mai la stilizzazione rigorosa del cinema keatoniano. Mimica e gesti denotano frammenti di un rituale di genere, ma non connotano né un personaggio, né un mondo, che non sia quello della vecchia *slapstick*, ma rivisitata senza alcuna tensione metalinguistica. Anche quando passa al mediometraggio e la dilatazione dei tempi sembrerebbe imporre un adeguamento strutturale dei *plot* e dei loro rapporti con i personaggi, il cinema di Semon rimane inchiodato ad una apparente improvvisazione convulsa, certamente indifferenziata, incerta fra il remake e la parodia, in cui potremmo effettivamente spostare sequenze (all'interno dello stesso film o da un film all'altro)

senza che questo nuocia minimamente alla comprensione e alla logica del testo. Invocare in tutto ciò la logica della serialità o un debito verso il mondo dei fumetti (cui lo stesso Semon si è dedicato prima di approdare al cinema) conta ben poco e paradossalmente chiarisce come su di lui non si possano dire altro che cose generiche e ovvie, che valgono per tutto il comico d'epoca e certo non specificamente per Semon. D'altra parte, già nel 1986 Petr Kral sosteneva la scarsa precisione della tesi dell'estrazione fumettistica, che appare più legata ad una contingenza biografica che non ad una effettiva qualità strutturale e che, appunto, è riconoscibile in tutto il comico muto, sia per la stilizzazione della messa in scena, sia per il procedere per quadri staccati della *slapstick*. Se il discorso su Semon non riesce a trovare ancora appigli consistenti e personalizzati, dipende dal fatto che egli è stato comunque un *minore*, un artigiano cui si può chiedere appunto del *mestiere*, ma non la *creazione*, se non occasionale e casuale, quasi dovuta alla combinatoria dei gag. Così non ha più senso parlare, come è stato fatto, di astrazione, ma semmai di vuoto — laddove la prima sarebbe una qualità di stile ed il secondo, per l'appunto, un'assenza. Ma dopotutto scoprire che c'era una volta anche un cinema di routine, negato all'invenzione e proprio per questo legato al successo, fa parte della ricerca storica. Basta non pretendere di scoprire ogni volta un capolavoro o un grande.

Nanni Moretti: l'onestà di Narciso

di Franco La Polla

A parlare di Nanni Moretti si rischia sempre di confondere il suo cinema e il suo personaggio. Probabilmente la colpa è sua: la componente narcisistica della sua opera è innegabile, e del resto Moretti è il primo ad ammetterla. D'altra parte il narcisismo in un autore è cosa addirittura scontata, e dunque, se di colpa si tratta, Moretti la divide con qualunque artista: con Oscar Wilde, con Thomas Wolfe, con James Joyce, con Ernest Hemingway, ecc.

I nomi sembrano troppo grossi? È vero, ma solo se improvvidamente tentassimo una comparazione fra *Ecce Bombo* e *Dedalus*, o fra *La messa è finita* e *Fiesta*. Moretti non è un autore internazionale, non ha la minima pretesa di esserlo, il suo cinema intende funzionare ad uso interno.

Esso non è mirato a un pubblico nostrano, ma nemmeno è pensato per eventuali sfruttamenti all'estero. E proprio per questo ottiene — come ha anche recentemente ottenuto in Francia il suo ultimo, bel film — il plauso degli stranieri. Mi viene alla mente il fiasco clamoroso di un autore coi fiocchi, Michelangelo Antonioni. Il film è *Zabriskie Point*, opera pensata e fatta per porsi come grande film d'essai internazionale, il quale finì per essere la versione intellettualistica degli *youth movies* americani che cominciavano ad andare di moda in quell'epoca. Il cinema italiano non ha — non ha mai avuto — una vocazione internazionale, e quando ha obbedito ai richiami più seri della propria cultura ha regolarmente richiamato l'attenzione e l'apprezzamento di quei critici (e

di quei mercati) che con esso nulla avevano a che fare. Moretti è oggi forse l'unico regista italiano sotto i quarant'anni a fare un cinema nazionale di rispetto. Intendo dire: non tanto tecnicamente perfetto, ma culturalmente onesto, appassionato, intransigente. È questa sua caratteristica che lo rende così caro alle giovani generazioni, unitamente alla sua evidente capacità di umorismo anche e soprattutto nei confronti di se stesso.

In un mondo ormai appiattito dal consenso, dall'esorcizzazione, dalla spettacolarizzazione, in un mondo le cui voci critiche sono ormai ridotte a servile encomio del mediocre, a tronfia celebrazione ufficiale, a salottiera esaltazione della cricca di turno, i film di Moretti denotano un rigore morale che — appunto — solo Antonioni

e pochissimi altri (Pietrangeli, ad esempio) nel nostro cinema potevano vantare. Più che a qualche cineasta l'opera di Moretti ci riporta, con le opportune variazioni e differenze, a personalità come Antonio Baldini, Panzini e forse persino a Palazzeschi: quei protagonisti, insomma, di una fioritissima stagione protonovecentesca all'insegna di un sano senso del buon gusto e dell'opportunità, del decoro e dei sentimenti, ma al tempo stesso della inesausta capacità di umorismo nei confronti di noi stessi e del mondo.

Mi sembra questa la matrice più vera e diretta del cinema di Moretti, e dobbiamo essergliene grati perché in pieno Novecento - ormai - Duemila egli non gioca al falso cosmopolitismo di altri suoi coetanei dietro la macchina da presa (magari ereditata da qualche già discutibile papà), ma affronta i nostri problemi con la cultura che si ritrova ad avere, senza inventarsene una che non è sua, senza pavoneggiarsi dietro piume che non riescono nemmeno a nascondere la nostra nudità (su un altro versante si pensi al «caso» Barbareschi, la

cui sedicente frequentazione dell'Actors' Studio e di personalità del teatro americano odierno come David Mamet egli si affrettava regolarmente a documentare con attestati e persino blande fotografie, ma senza che mai una volta le sue *performances* lascino intravedere per davvero il segno di una qualche lezione appresa e compresa).

L'onestà è anche questo, è soprattutto questo: essere se stessi, e come artisti sfruttare fino in fondo non solo le proprie qualità ma ancor più i propri difetti. Ciò naturalmente può comportare dei rischi. Nel caso di Moretti, bisogna dirlo, alcuni pressapochismi che certo non giovano ai film. Specificamente, la lampante carenza di impostazione recitativa da parte di quasi tutti i suoi attori (lui compreso) nella resa verbale. Non c'è scuola, non c'è disciplina, e questo conferisce anche ai momenti migliori un *côté* amatoriale, improvvisativo, filodrammatico che, a dire il vero, marca il nostro cinema nel suo insieme praticamente da sempre. Nel paese dei mimi, il dicatore non ha tradizione. E

viene in mente Cocteau: «Gli italiani? Tutti grandissimi attori, tranne che sul palcoscenico».

Moretti, fine e sensibile sul versante del costume, della morale, del linguaggio, lo è molto meno su quello (ci perdoni se usiamo qui un termine a lui giustamente invisibile) della professionalità attoriale. Ma dopotutto non è proprio colpa sua: è la tradizione del nostro cinema, non solo a partire dal neorealismo in avanti, ma tutto sommato anche nella produzione di epoca fascista, leggera o celebrativa che fosse. Moretti si è trovato in mano questo cinema. Dobbiamo ringraziarlo se è riuscito a farne qualcosa di originale e sincero, e dobbiamo ammirarlo per come ha saputo rielaborare in modo così personale tecniche e suggerimenti che gli venivano da altre pratiche, cinematografiche e letterarie, dandoci con *Palombella rossa* non solo il miglior film italiano della rassegna veneziana, ma anche un'opera che senza rinunciare di un grammo alla sua «italianità» ha tutto per essere compresa ed ammirata da un pubblico internazionale.

Animathon, maratona dell'animazione

Come settanta giovani tenaci, sotto la guida di André Leduc dell'équipe canadese «Animathon», hanno realizzato in cinque giorni dieci minuti di disegni animati

a cura di Luca-Saraz Budini

Si è conclusa con successo la rassegna bolognese dell'animazione a passo-uno, giunta nel novembre '89 alla seconda edizione: Trick-Film, articolato nelle tre sezioni, spettacolo, studio, didattica, era dedicato quest'anno all'esemplare esperienza del National Film Board of Canada che festeggiava il cinquantesimo anniversario. Figura nodale dell'istituto, quella di Norman McLaren, che per anni ha tenuto viva la ricerca cinematografica nel singolare ed affascinante settore dell'animazione, sperimentando direttamente le più imprevedibili potenzialità di tale linguaggio e raccogliendo intorno a sé uno staff sempre più numeroso di artisti e ricercatori.

Accanto ad un'ampia retrospettiva sulla produzione canadese, e all'incontro con Jacques Drouin, che ha presentato le sue delicate ed evocative filigrane magicamente animate sullo «schermo di spilli», Trick-Film '89 ha offerto a circa un centinaio di giovani la possibilità di realizzare nelle cinque giornate della rassegna un film a disegni animati. Per alcuni giorni la sala superiore del cinema Lumière si è trasformata in atelier: settanta di questi ragazzi, e non solo ragazzi, provenienti in alcuni casi anche da altre province e da altre regioni, si sono raccolti con entusiasmo intorno alla proposta dell'équipe canadese «Animathon». Invitata a Bologna per l'occasione, ed in una corsa contro il tempo, capace di coinvolgere nell'entusiasmo anche osservatori esterni e curiosi, hanno prodotto un film della durata complessiva di circa dieci minuti.

L'eccitazione, a dispetto della stanchezza, è aumentata via via, man mano che si avvicinava la conclusione: terminati i disegni si è passati freneticamente alle riprese, mentre nei bagni veniva montato il laboratorio di sviluppo; i primi nudi di pellicola uscivano già dalla sviluppatrice, che ancora alcuni gruppi armeggiavano intorno alle cineprese; mani convulse davano gli ultimi tocchi di colore ai disegni piazzati per la fretta sotto l'obiettivo non ancora del tutto completati. Qualche momento di ansia si è vissuto quando, mentre già il pubblico attendeva in sala nella serata conclusiva la

proiezione sul grande schermo, ancora André Leduc, conduttore del laboratorio, era impegnato ad assemblare le ultime sequenze appena asciugate. Abbiamo chiesto ad André Leduc di illustrarci taluni aspetti della «maratona».

Animathon è un metodo che permette a singoli e a gruppi di realizzare un film d'animazione in tempi record. Chi si iscrive a questo laboratorio non deve necessariamente avere esperienze precedenti: in poco tempo realizza un film che corrisponde a centinaia di disegni e attraverso questa attività conosce i principi basilari del cinema d'animazione. Il film che ciascun gruppo di ragazzi realizza (poiché questo è un lavoro di gruppo) è un film dai trenta ai quaranta secondi; per far ciò si può lavorare anche da soli, ma normalmente abbiamo qui gruppi di quattro, cinque, dieci persone; il gioco consiste nell'illustrare una colonna sonora; ci sono diverse colonne sonore già analizzate, vale a dire trascritte e visualizzate su un foglio, un diagramma in cui si riconoscono le diverse modulazioni del sonoro: è una specie di partitura musicale fatta a modo nostro che permette ai partecipanti di familiarizzarsi con la struttura stessa della colonna sonora: sul medesimo foglio sono riportate delle cifre, il numero dei disegni richiesti per un preciso allineamento di immagini e suono. Il numero dei disegni esprime

di fatto una durata, in quanto ai disegni corrispondono i fotogrammi del film; dunque alla fine, pellicola e colonna sonora procederanno perfettamente sincronizzati. Una colonna sonora di trenta, quaranta secondi si traduce in 375, 400 disegni da realizzare.

Siamo arrivati con le colonne sonore e le abbiamo fatte ascoltare ai ragazzi raccolti in gruppi. Avevamo undici gruppi e di conseguenza undici colonne sonore diverse trascritte su audiocassetta, che sono state distribuite a caso; dunque ciascun gruppo si è trovato con una colonna sonora e con un foglio di analisi della musica. Sempre in gruppo hanno progettato una sceneggiatura che potesse seguire la musica assegnata. Nel giro di alcune ore, una volta che tutti hanno afferrato il principio dello scorrimento del film, sono venute fuori delle idee e delle vere e proprie sceneggiature, con l'aiuto di fogli per story-board: sono fogli con riquadri bianchi sui quali fissare immagini corrispondenti a momenti importanti, in funzione delle frasi melodiche della colonna sonora. A questo punto c'era una sceneggiatura, una colonna sonora ed elementi di sincronizzazione. Su questa base ci si è divisi il lavoro di realizzazione del film; si è fatto ricorso a procedimenti diversi, come acca-

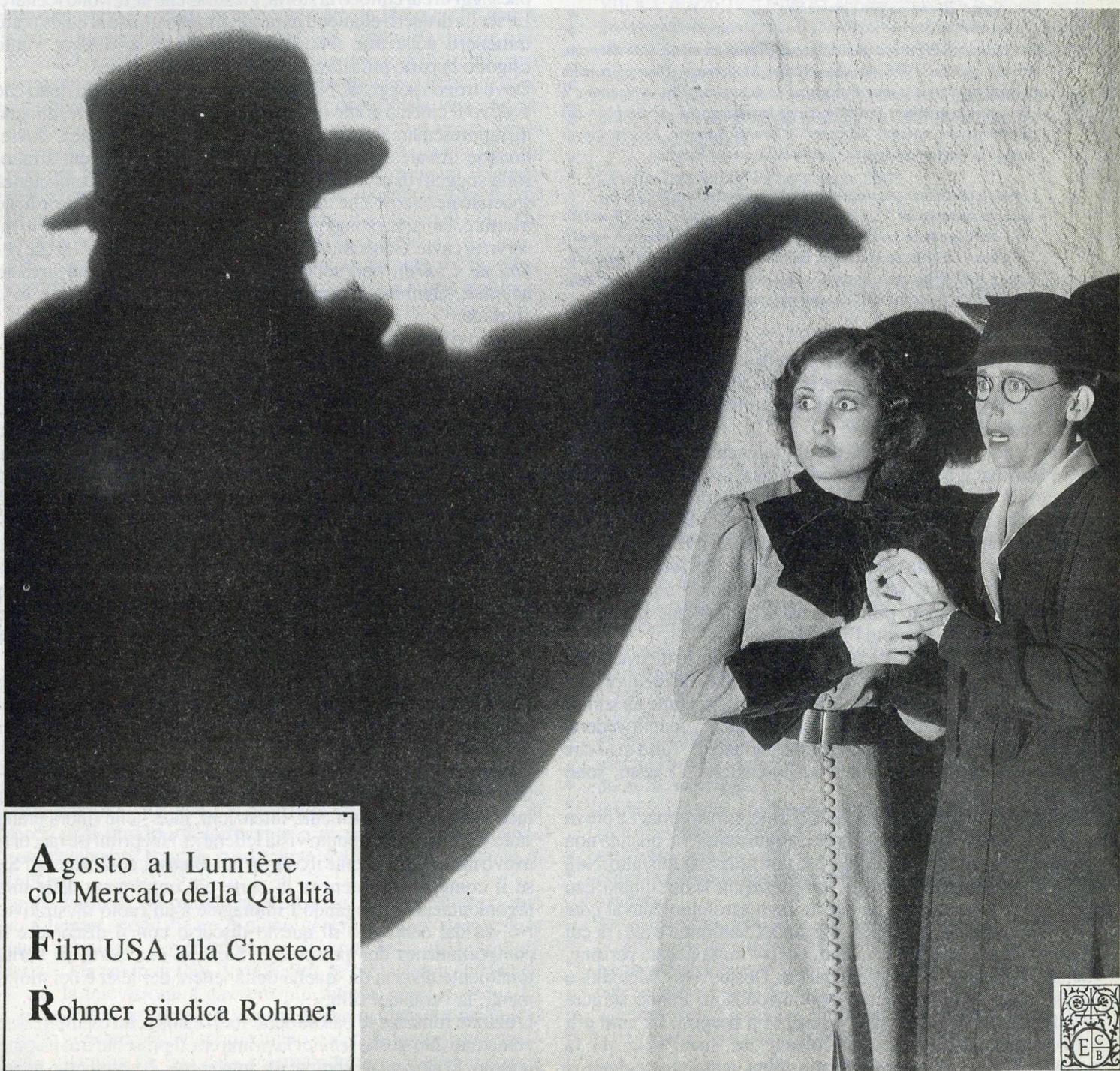
CINETECA

teca



Mensile di informazione cinematografica

Anno VII N.5/6 agosto-settembre 1991



Agosto al Lumière
col Mercato della Qualità

Film USA alla Cineteca

Rohmer giudica Rohmer



Aspettando gli artisti: la Fox negli anni '50

Col Cinemascope la Casa americana abbracciò un rinnovamento che era il segno della fine, più che una strategia di successo

di Franco La Polla

La recente donazione di una ventina di opere prodotte dalla Fox negli anni '50 permette di chiarire meglio il funzionamento di una delle grandi major americane.

In uno tra i più importanti volumi scritti sulla gloriosa era degli studios hollywoodiani, *The Genius of the System* di Thomas Schatz (1988), l'etichetta della Fox non compare una sola volta, esattamente come il nome del suo maggiore artefice, che vi aveva regnato dal 1942 al 1962, Spyros Skouras.

Perché? Difficile a dirsi in poche righe; ma è ben vero che, nonostante l'apparente prestigio della sua marca, la Casa di William Fox non ebbe mai il *glamour* elettrico che era invece stato della Metro e della Paramount: i "valori" delle sue produzioni furono spesso di carattere provinciale o addirittura rurale, in antitesi all'inevitabile urbanizzazione del paese, e in armonia con un ideale jeffersoniano destinato ancora per poco ad aver presa sulla fantasia americana, e comunque non molto oltre il New Deal (sia pure con qualche concessione più recente come l'hippismo). Forse non è un caso che il suo maggiore sforzo in epoca di muto sia stato *Il cavallo d'acciaio* (1924) di John Ford e che uno dei suoi campioni negli anni '30 sia stato Will Rogers. Ma fermiamoci qui. Quel che ora interessa è la Fox degli anni '50; una Casa, cioè nel pieno della bufera finanziaria del dopoguerra, ai ferri corti con la televisione e con un pubblico sempre meno motivato nei confronti di un cinema che sembrava non potesse più elaborare attrattive spettacolari (e comunque non superiori a quelle da tempo collaudate).

In realtà toccherà proprio alla Fox varare l'innovazione tecnica più significativa del periodo, quel Cinemascope che, a sentire Fritz Lang, era buono solo per i serpenti e per i funerali, ma che in ultima analisi si dimostrò la via più feconda di sviluppi per l'intero cinema a venire; la via, intendo dire, di un *ampliamento* della visione. Mentre la Universal aveva cercato di *sfondare* lo spazio in direzione normale allo schermo (il 3-D), la Fox (e quindi la Paramount con il VistaVision) cercò di rendere all'occhio un senso diverso dello spazio, più vasto, più impressionante, onnicomprensivo. Naturalmente il problema era un altro, cioè quello di gestire, amministrare lo spazio intermini tali che ne emergesse una sua particolare dimensione di ampiezza. Da Von Stroheim a Ford non erano mancati geni capaci di compiere il miracolo.

Tuttavia, proprio sulla visione insisterà la tecnologia più avanzata individuando nel suo ampliamento una condizione fondamentale, irrinunciabile di vita per il cinema.

Fu un vero errore, poiché si preparò lo spettatore a un cinema di grandi proporzioni, cosicché, appena questi ne fu ormai condizionato si ritrovò a fare i conti con la radicalmente diversa spazialità televisiva - destinata ad avere la meglio per le ragioni

ben note - e di conseguenza il cinema dovette ricominciare a costringere le proprie immagini in uno spazio che avrebbe permesso ben altra organizzazione e fioritura di esse.

Da questo punto di vista la Fox fu, per così dire, la prima Casa ad abbracciare un rinnovamento che era il segno della fine più che una strategia di successo. *La tunica* fece chiacchierare un po', è vero, ma è sintomatico che per lanciare il famoso processo ottico inventato dal francese Henri Chrétien si sia fatto un kolossal senza alcun valore estetico. E' vero che davanti a una nuova tecnica l'estetica deve subire un momento di rodaggio, ma è anche vero che i buoni film si possono fare anche senza elaborare marchingegni.

Si trattava di un'isteria generale davanti alla concorrenza televisiva, e si trattava anche di una sorta di scarto epistemologico nei modi della visione: da quel momento, poco importa attraverso quali cambiamenti, il nostro modo di fruire il cinema, il film, non sarebbe più stato lo stesso.

Se a questo si aggiungono i perfezionamenti in sede aurale (a cominciare dalla stereofonia) si comprende bene come i semi della fioritura dei *whiz kids* (Lucas, Spielberg, ecc.) siano stati gettati proprio all'inizio dei '50.

E' molto istruttivo a questo proposito osservare con attenzione la produzione Fox (ma non solo quella) del periodo; è molto interessante notare come apparentemente i temi, i soggetti, i modelli su cui sono costruiti i personaggi sono press'a poco gli stessi di sempre. Pure, i loro movimenti nello spazio (sullo schermo, cioè) hanno qualcosa di strano, di diverso, di incomparabile a nulla di quel che abbiamo visto al cinema in precedenza. Le posizioni appaiono talvolta innaturali, e comunque decisamente studiate nella loro simmetria, le azioni si dipanano in tempi percorsi più lunghi di quelli che erano usuali sullo schermo del passato, il senso del panorama e più generalmente dello spazio aperto trova indugio più insistente, più descrittivo in scene inedite per retorica visuale, le ombre più lunghe, le fonti di luce più distanziate, le scene d'azione più esasperate ed enfatizzate.

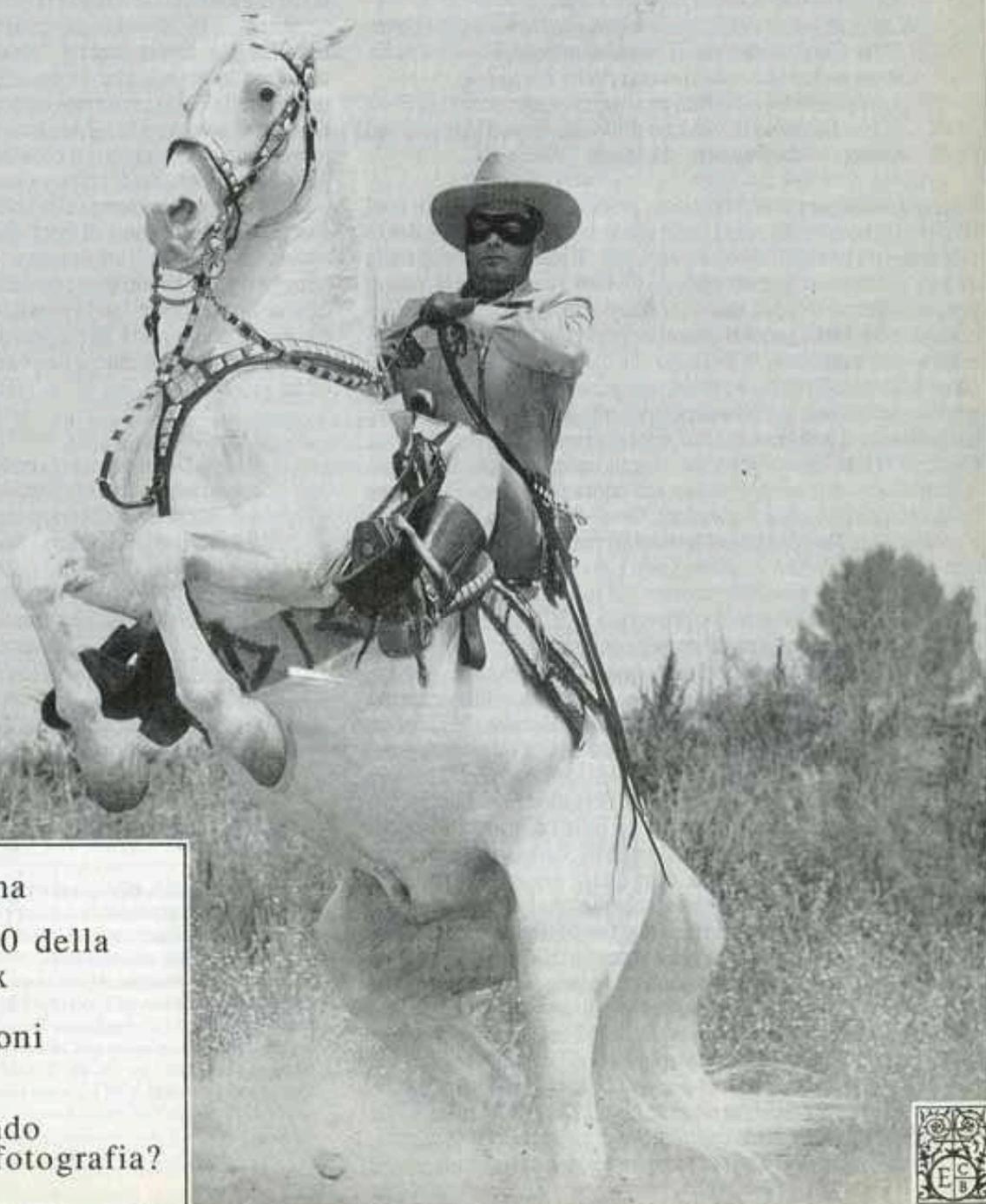
Come sempre, un mutamento tecnico che verte su un ampliamento quantitativo si ritrova a comportare la sensazione che qualcosa è cambiato anche sul versante qualitativo. Non migliore o peggiore ma solo diverso. Una fruizione che non è più quella di prima. Quel semplice atto è lo stesso visto in tanti film del passato, ma in un contesto spaziale ampliato che lo rende un *altro* atto. L'uso di quel contesto, cioè che attorno a quell'atto vive e si muove, è il regno dell'estetica, è lo spazio entro cui l'artista opera trovando un valore e un significato umano alla tecnica. La Fox di quegli anni non ne dette molti esempi, ma fu lei a cominciare tutto, ad aprire la strada, ad inaugurare una *mutazione* della nostra percezione, dei suoi modelli d'esercizio. Era il momento dello spettacolo, poi sarebbe arrivato qualche artista.

CINETECA



Mensile di informazione cinematografica

Anno VIII N.2/3 marzo-aprile 1992



Africa nel cinema

**Quei favolosi '50 della
20th-Century Fox**

**Nuove acquisizioni
in Cineteca**

**Bologna: a quando
un Museo della fotografia?**



Lamenti e ruggiti: la crisi della Fox negli anni '50

di Franco La Polla

Il secondo dopoguerra aveva portato la Fox - come del resto l'intera Hollywood - davanti a grossi problemi finanziari. I costi lievitavano davanti all'inflazione, il cinema attraeva sempre di meno davanti all'incalzare della televisione, e il magnate Zanuck dovette stringer la cinghia e fare film con metà dei budget impiegati qualche anno prima. Per di più, il governo aveva bandito la pratica del pacchetto distributivo, responsabilizzando di conseguenza ogni singola produzione. Come se non bastasse, la legge anti-trust proibì le catene di teatri sino ad allora in possesso degli studios. Insomma, fare cinema era come nuotare sott'acqua. A poco valsero le innovazioni come il Cinemascope, mentre sin troppo spazio ebbero i capricci dei nuovi divi (la Monroe, Brando). A metà dei '50 Zanuck se ne andò, e con lui un'intera era: che peraltro era di fatto svanita da tempo. Persino opere riuscite come *Pinky la negra bianca* e *La fossa dei serpenti* furono indicative di un pericoloso annaspere che non aveva escluso nemmeno controversi temi di impegno sociale.

Forse non è un caso che proprio ora la Fox (e non solo essa) batta il versante del basso profilo a sostegno, o per meglio dire, a sfondo della sua più impegnativa produzione che vede film come *Uomo bianco, tu vivrai!* o *Un cappello pieno di pioggia*, altre opere su soggetti non poco controversi (il razzismo, la droga). La produzione, sia chiaro, è variegata: da *I peccatori di Peyton Place*, ulteriore saggio di notevole apertura verso temi scottanti, a melodrammi esemplari come *Dalla terrazza*, ambedue di Mark Robson. Ma quasi interessano di più i filmetti da poco che la Casa immetteva al tempo sul mercato come iniezioni di calce entro strutture magari anche appariscenti ma forse non tanto solide. Annaspere è davvero un verbo adeguato al periodo: ritroviamo nella produzione Fox persino della (para)fantascienza - genere tanto di basso budget quanto di moda - in una pellicola tanto poco importante quanto molto rivelatrice quale *Gli eroi della stratosfera* (1956) di Robert D.

Webb, o film in un vena di quel *black humour* al quale in passato (sia pure con qualche eccezione americana come *Arsenico e vecchi merletti*, s'intende) ci avevano piuttosto abituato la Ealing e la produzione inglese in genere. Si veda *Una famiglia sottosopra* (1950) di Claude Binyon, che nello stesso anno avrebbe firmato un'altra graziosa e insignificante commediola tenuta in piedi soltanto dalla bravura di Dorothy McGuire, *Una sposa insoddisfatta*. L'asfittica situazione doveva manifestarsi ancor più in zone di genere nelle quali la Casa non aveva mai brillato se non per l'attrazione esercitata da nomi che di per sé facevano spettacolo: Shirley Temple, Alice Faye e magari anche Sonja Henie. Solo che ormai in quell'ambito i grandi nomi li aveva

sotto contratto in pratica solo la MGM. Inventrice - grazie a Darryl Zanuck - dei filmetti paramusicali corroborati da qualche numero estraneo ed estemporaneo (ne farà tesoro la stessa roboante MGM con Xavier Cugat e Co.), la Fox in questo periodo poté contare su Betty Grable e poco altro (chi ricorda più June Haver, Vivian Blaine, ecc.?) per filmini che, come *Un'avventura meravigliosa* (1951), sono peraltro molto indicativi del musical d'ambientazione bellica nel quale la Grable, *pin up girl* per eccellenza, si trovava ad estremo agio. Più solido il *biopic*, la biografia musicale che alla Fox aveva visto trionfare nei '40 proprio Alice Faye.

Anche se il decennio seguente non darà grandi cose, *La felicità non si compera* (1959), di Michael Curtiz è pur sempre un piacevole spettacolo, non foss'altro che per le belle canzoni di Da Sylva, Henderson e Brown, dei quali racconta la storia (in modo, va da sé, non poco romanzato).

Meglio di tutti, e prevedibilmente, i vecchi leoni come il Raoul Walsh de *Gli implacabili* (1955) e lo Henry Hathaway di *I sette ladri* (1960), se non altro a riprova del fatto che il vero, navigato professionista sa lavorare bene anche nella crisi e se può essere vittima della situazione economico-finanziaria, non ne è però mai lamentevole succube.

Note su un piccolo film da riscoprire nella rassegna Fox

Fin dal suo incipit, *Dangerous Crossing* (*Traversata pericolosa*) diretto per la Fox nel 1953 da Joseph M. Newman, mostra di essere uno di quegli sconosciuti *B-movie* per i quali, qualche anno fa, Bertrand Tavernier aveva scritto: "Un cinema ricco di sorprese, di situazioni inattese, di scene inquietanti, con film che possono essere definiti deliranti, affascinanti, allucinanti, surrealisti (nell'introduzione al volume curato da F.D'Angelo e P. Vecchi, *B-movie, cinema americano di serie B e dintorni*, La casa Usher, Firenze 1989, p.14). Una trama non particolarmente originale, con alcune evidenti lacune di sceneggiatura: tuttavia, scelte formali insolite, assolutamente non "trasparenti", anzi, davvero eccessive, vertiginose. Un'organizzazione spaziale che all'interno di una grande nave da crociera ricrea i labirinti di una mente offuscata, tormentata: spazi primari che svolgono molteplici funzioni semantiche, sguardi *off* che continuamente investono gli ambienti caratterizzandoli quale figurativizzazione dello stato mentale ed emotivo dei personaggi, in un sistema oppositivo che oltre ai luoghi deputati dei generi chiamati in causa (melodramma, noir, mystery) e i loro elementi iconografici, determina valenze simboliche ulteriori. Così, per esempio, la stanza dei due protagonisti, all'inizio stigmatizzata come il luogo ovattato e circoscritto dell'idillio amoroso, si trasforma in breve nel luogo della perdita (identità, status sociale e mentale), desiderato e allo stesso tempo temuto, assumendo progressivamente un'iconografia noir (luci artificiali sempre in campo, ombre geometriche e inquietanti che si stagliano sulle pareti facendo da sfondo al discorso interiore della donna, sull'orlo di una presunta pazzia). Allo stesso modo, la sala da ballo, cioè lo spazio della socializzazione, (scenograficamente vicino al musical) rappresenta piuttosto il luogo della finzione sociale, dove si concretizza tutto il gioco di raddoppiamento visivo dei personaggi, realizzato nel film attraverso un'ossessiva presenza di specchi e di superfici riflettenti. Infine, il deposito bagagli situato al fondo della nave, luogo del subconscio più profondo dove hanno sfogo i traumi rimossi della protagonista; e il ponte, unico esterno (si fa per dire) del film, caratterizzato quale spazio di confine (fra incubo e realtà, follia e razionalità, mystery e noir), *borderline* tra costruzione e svelamento dell'enigma. A questo, si aggiunge una macchina da presa che, attraverso un uso sfrenato del Piano Sequenza, si aggira vorticosamente ora nei labirintici corridoi della nave, ora negli spazi più ristretti e claustrofobici, sottolineando e determinando l'eccellente e inattesa forma visiva di questo piccolo grande film. (Alberto Artese)

CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica

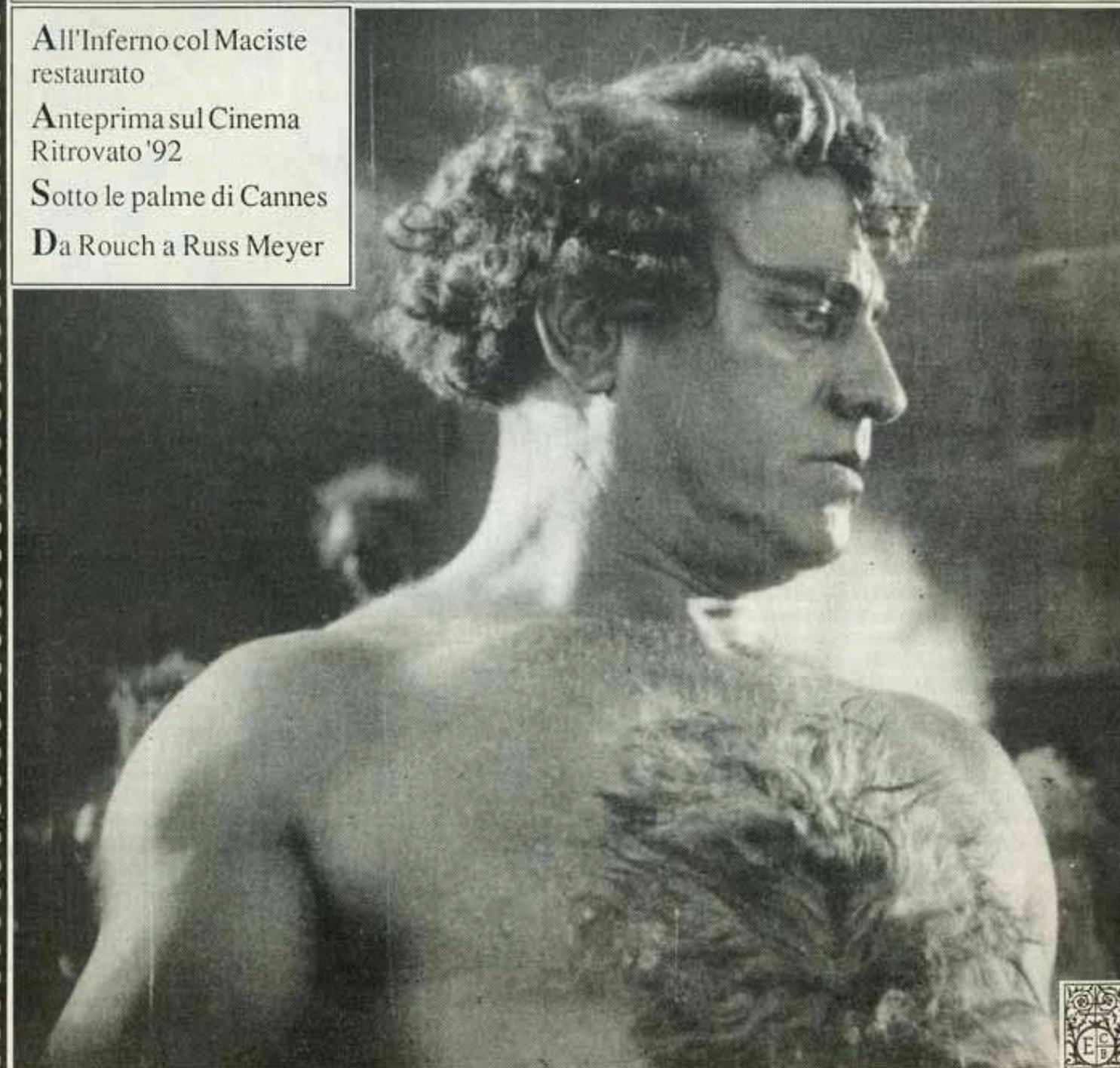
Anno VIII N. 5 agosto-settembre 1992

All'Inferno col Maciste
restaurato

Anteprima sul Cinema
Ritrovato '92

Sotto le palme di Cannes

Da Rouch a Russ Meyer



Le ossessioni del sesso nel cinema di Russ Meyer sono quelle che appartengono a tutti noi

di Franco La Polla

Se la memoria soccorre, quella di Bologna è la prima, ampia retrospettiva di Russ Meyer in terra d'Italia (a parte naturalmente la presentazione fattane in video nel 1990 da Riminocinema). Se si pensa che l'Università di Yale ne organizzò una nel 1970 - più di 20 anni fa - si dovrà pur convenire che i conti non tornano. Con Meyer è successo quel che - *toutes proportions gardées* - era già accaduto con Faulkner: i suoi censori non ne hanno inteso il quoziente straordinariamente etico (per non dire conservatore) e l'hanno etichettato pornografico sulla base della sua *superficie*.

Ora, il cinema di Meyer è indiscutibilmente un cinema di superficie, ma nel senso che da *The Immoral Mr. Teas* a *Beneath the Valley of the Ultravixens* il regista ha sempre privilegiato un immaginario cartellonistico, pubblicitario che regolarmente e programmaticamente si esprime in un'iconografia che non intende diventare iconologia, che è immagine, sì, ma che rifiuta di attribuirsi alcuno spessore di significato che non sia quello fenomenologicamente colto nell'abbagliante sorpresa imposta dall'immagine stessa.

Gli enormi seni delle sue donne statuarie, l'oggettiva provocazione delle loro *mises*, il sesso stesso che si consuma nelle sue pellicole rimanda solo e soltanto a una retorica dello shock che in ultima analisi è la stessa sulla base della quale le agenzie specializzate elaborano manifesti, *shorts*, caroselli e via dicendo.

Con una differenza, naturalmente: Meyer non inventa la sua iconografia a partire dal reale (illusione della teoria pubblicitaria), ma da un ricco, ampio, articolatissimo apparato approntato dalla cultura di massa, fumetti e cinema in primo luogo.

In un certo modo, insomma, il suo cinema è *autoreferenziale*. Solo che esso non si allinea ai vari prodotti della Hollywood commerciale: è commerciale, sì, ma è stato concepito per esserlo *troppo*. Cioè a dire, incommerciale.

Chi negli anni '60 poteva permettersi, in America come in Italia, di programmare in una normale sala cinematografica un film come *Mudhoneyo Lorna*? Oggi che questo è possibile la realtà ha superato la fantasia e il cinema di Russ Meyer può diventare unicamente oggetto di studio, di culto, di curiosità.

In ogni caso rimanendo decisamente superato dalla moda e dalla stessa morale corrente. In realtà - ed è questa una delle più importanti ragioni per presentarlo oggi in una retrospettiva che non voglia essere agiografica e/o archeologica - uno studio attento ci rivela



Un'inquadratura di *Supervixens*, diretto da Russ Meyer nel 1975

immediatamente la tenuta del cinema di Meyer nel suo complesso. Un film come *Supervixens*, al di là del suo facile e datato anticomunismo, mantiene un fondo inquietante nella connessione fra tematica incestuosa e razziale, e un'altra opera come *Up!* ha qualcosa da insegnarci anche e soprattutto oggi che rigurgiti di intransigenza nazista si affacciano alla ribalta della cronaca (e forse purtroppo anche della Storia).

Il cinema di Meyer, in ogni caso, non va osservato col piatto occhio del *bempensante*. Esso è lì per parlarci di ossessioni che non sono solo dell'autore ma, in diverso modo e misura, di tutti noi.

È la sua maniera di esorcizzare uno spauracchio, un tabù. I suoi amplessi hanno una qualità liberatoria di carattere quasi goliardico, sono concepiti come certi giochi meccanici che soltanto un supercilioso bigotto può condannare come immorali od osceni.

E questo non perché - come a più riprese lo stesso autore ha voluto affermare - di coiffe e organi sessuali nella sua opera non se ne vedono mai, ma perché è il valore da attribuire alle immagini (o per meglio dire, quel che le immagini stesse ci comunicano) che supera la dimensione della semplice esibizione.

Cinema che si pasce della curiosità dello sguardo spettatoriale, esso richiede però qualcosa di più che non una risposta naturale, immediata, animale, fisica: esso richiede la capacità di riconoscere nelle immagini - in tutte le sue immagini - la condizione di una sessualità che è in qualunque emblema e prodotto della nostra cultura e che proprio per questo è inutile reprimere, ma che converrà assecondare e razionalizzare. Al cinema come altrove.

CINEMA

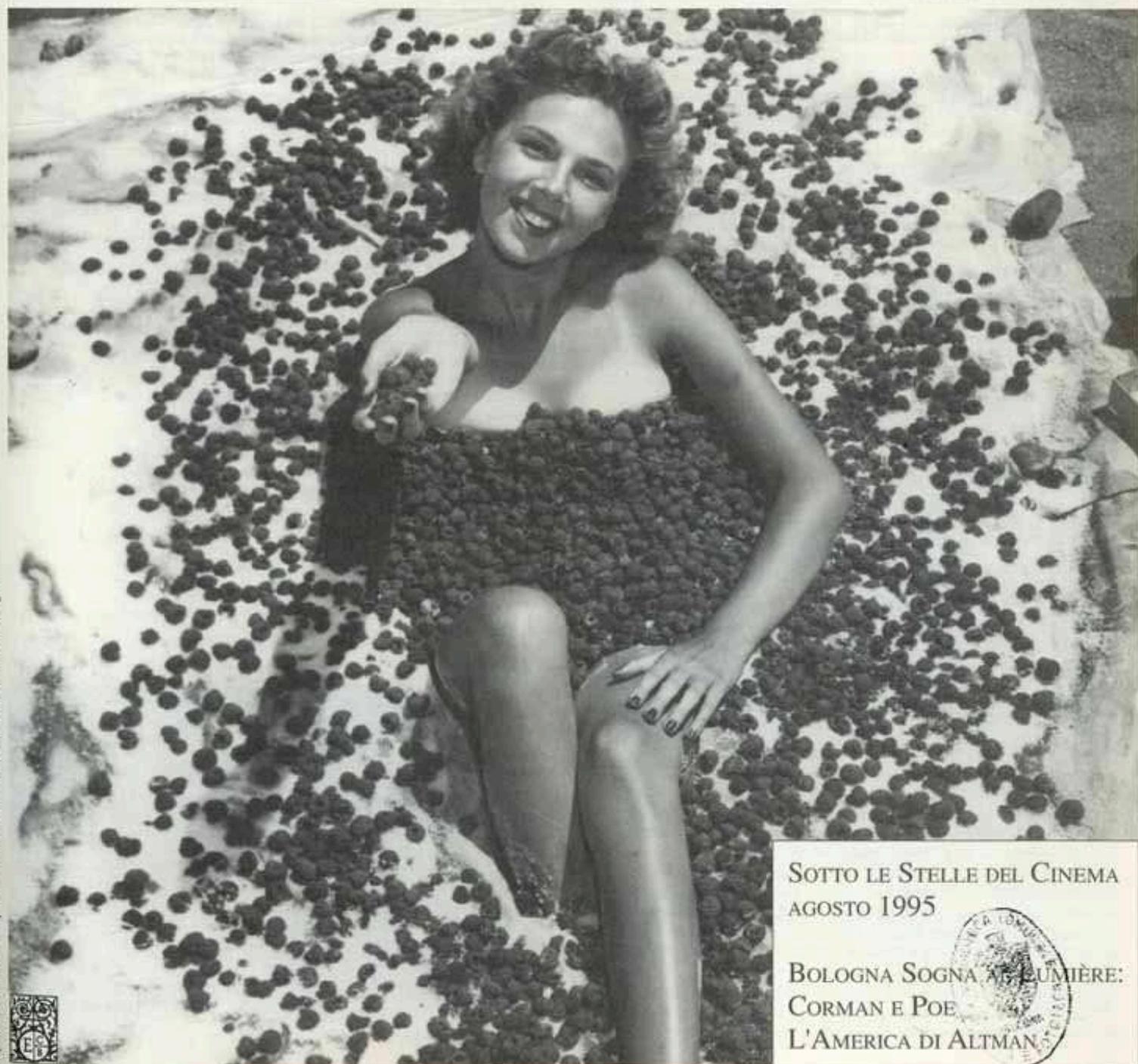
tecca



Mensile di informazione cinematografica

Anno XI N. 5

agosto-settembre 1995



SOTTO LE STELLE DEL CINEMA
AGOSTO 1995

BOLOGNA SOGNA A LUMIÈRE:
CORMAN E POE
L'AMERICA DI ALTMAN



Corman e Poe: cronaca di una liberazione senza seguito

di FRANCO LA POLLA

L'attività cinematografica di Roger Corman ha subito un destino doppiamente ingiusto: in un primo tempo essa fu valutata alla stregua di poco più che spazzatura, in un secondo tempo - grazie anche all'occasione di lavoro offerta dalla sua Factory a giovani autori che sarebbero diventati i maggiori del cinema americano dai '70 in avanti - fu osannata come la vera alternativa alla grande produzione hollywoodiana.

Non entrerà nel merito della sua opera complessiva, che questo esulerebbe dall'argomento in questione. È però vero che la produzione poesca del cinema cormaniano offre comunque molto terreno per discutere e comprendere la vera importanza di Corman, soprattutto come regista.

Non sono pochi coloro che hanno colto nelle pagine di Poe un forte potenziale cinematografico: primo fra tutti D.W. Griffith, e fra i critici italiani Scognamiglio (Giovanni, s'intende) e Turroni. Francamente non so se si possa parlare di un tratto caratterizzante: probabilmente lo stesso vale per Sheridan LeFanu, Montague R. James, Oliver Onions, Arthur Machen, Algernon Blackwood e i tanti altri maestri della letteratura fantastica e soprannaturale che pure hanno goduto di infinitamente minore attenzione da parte dei cineasti. È però vero che la scrittura di Poe è altamente evocativa, per taluni (Turroni) addirittura "realistica". Basta, come al solito, intendersi: se con tale termine vogliamo definire, che so?, l'attenzione certosina con cui il narratore di "Il ritratto ovale" osserva e descrive la camera nella quale si è casualmente trovato a dormire sino al momento in cui appunta il suo sguardo-obiettivo sull'oggetto titolare, allora Poe è indubbiamente un "realista", poco importa se poi quel che nella storia succede non vanta alcuna verosimiglianza e razionalità.

Corman, come Griffith, Epstein ed altri registi, ha subito il fascino di questa ossessiva precisione che forse soltanto Blackwood e talvolta M.R. James avrebbero in seguito esibito, ne ha colto la visività, il potenziale di significazione e d'atmosfera e li ha fatti propri. Vale a dire, non ha certo tentato di "tradurre" fedelmente le pagine di Poe su pellicola (sono ben note le variazioni di storia e struttura che Richard Matheson e gli altri sceneggiatori di cui il regista-produttore si è avvalso hanno apportato agli originali testi poeschi) ma ha provato a mantenerne la forte minacciosità, l'incombente inquietudine del loro apparire, il senso di una fatalità che è nelle cose prima ancora che negli eventi.

Quando Corman inquadra la porta della stanza di un'aristocratica e lugubre magione non è soltanto per creare in noi un'attesa in merito a chi o che cosa entrerà da un momento all'altro attraverso di essa. No, in Corman il rapporto logico di causa ed effetto si diluisce (il che non significa affatto che si allunghi), nel senso che ciò che viene mostrato pare avere vita indipendente, significazione autonoma. Più largamente: è la scenografia a diventare uno dei protagonisti. La cosa è tanto più strana e rimarchevole se si pensa al bassissimo budget che caratterizza di norma le sue produzioni-regie. Il fatto è che proprio attraverso l'essenzialità imposta dalle ristrettezze produttive il regista riesce a caricare gli oggetti di una presenza che va ben oltre la loro stretta funzionalità decorativa quale viene imposta dalla più normale idea di scenografia. In questo senso non è affatto peregrino affermare che il cinema poesca di Corman (il quale, è importante notarlo, si situa fra il 1960 e il 1964) si imparenta con la teoria e la prassi dell'avanguardia pittorica americana ad esso contemporanea. L'oggetto, insomma, non è più soltanto mezzo ma anche "fine per giungere al significato dell'oggetto stesso" (Turroni).

Naturalmente non intendo fare di Corman un teorico dell'arte né un raffinato conoscitore della pittura americana a quel tempo più audacemente impegnata nel prendere le distanze dall'esperienza dell'astrattismo. È però vero che nella sua prassi cinematografica non è difficile cogliere stilemi (ovviamente adeguati al mezzo nel quale egli si esprime: il cinema) che, in linea teorica, si presentano come l'anticamera di una poetica iperrealista.

Bene, si dirà, e Poe? Quanto sopra vale per l'intera sua opera cinematografica, ma in quelle poesche l'operazione riesce più compiutamente, più convincentemente, perché lo scrittore americano fornisce al regista un alveo solido e preciso (poco importa se spesso trasgredito da sceneggiature non fedeli: che cosa di letterario può nel cinema essere fedele?) entro il quale sono certamente più difficili le stravaganze effettivamente strampalante di pellicole come *It Conquered the World* o *Attack of the Crab Monsters*. Non a caso la critica (almeno quella che non ha continuato ad accantonare l'opera di Corman come "spazzatura") è concorde nel vedere nei suoi film poeschi una cura visuale che rasenta a tratti la raffinatezza: i movimenti di macchina combinati in *La città dei mostri* (che a dire il vero è tratto da Lovecraft e di Poe ha ben poco), quelli che si fanno traduzione di impulsi interiori dei personaggi in *La tomba di Ligeia*, il complesso geometrismo di talune inquadrature in *Sepolto vivo*, la fotografia (quasi sempre di Floyd Crosby, Oscar nel 1931) che si pone intenzionalmente in antitesi alle lusinghe - facili, nel cinema gotico - dell'espressionismo, e così via.

Il rapporto che Corman instaurò con Poe fu dunque fondamentale nell'evoluzione e nella maturazione di questo regi-



Barbara Steele, prima musa di Corman

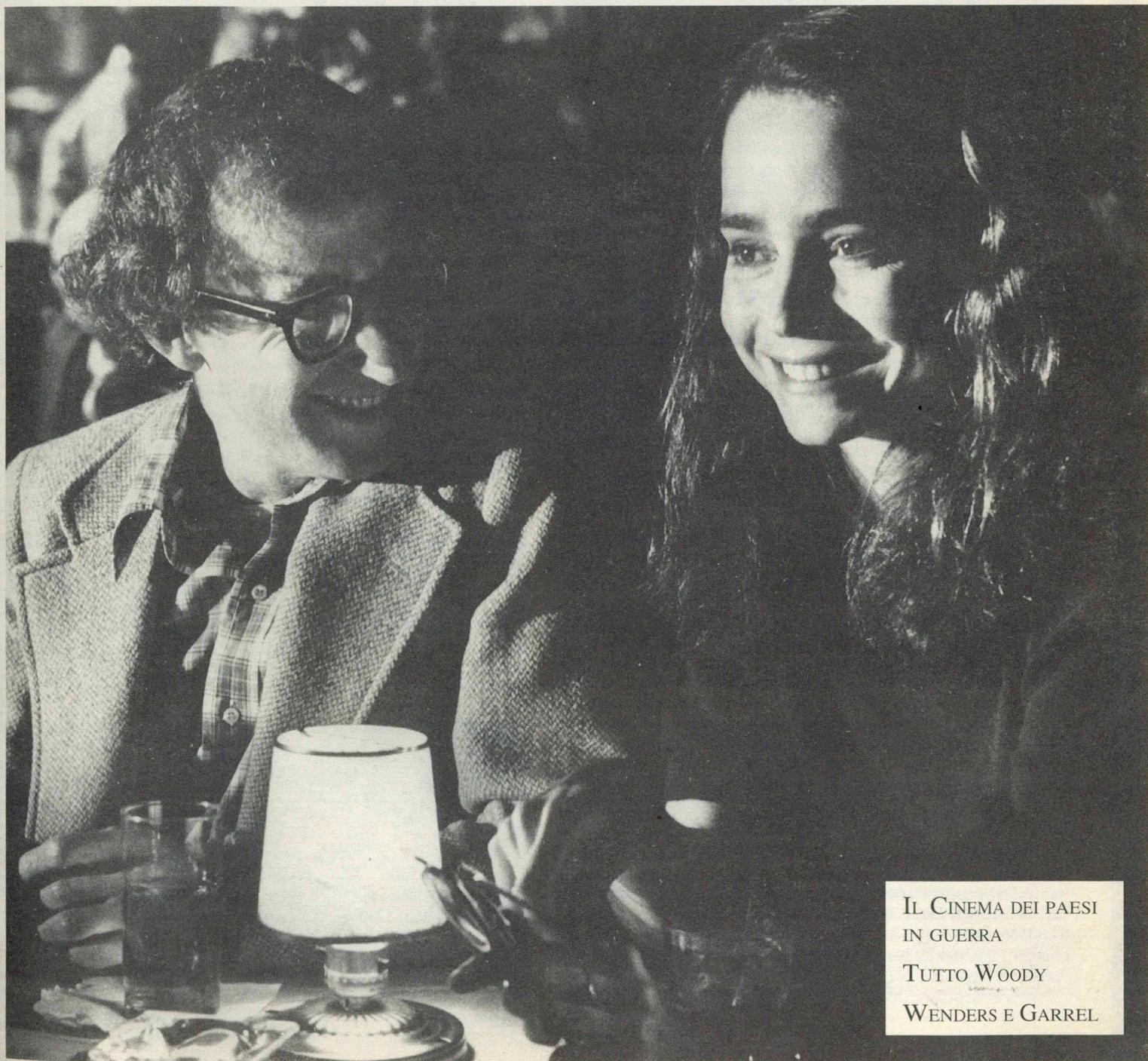
CINEMA

tecca



Mensile di informazione cinematografica

Anno XII N. 1 febbraio-marzo 1996



IL CINEMA DEI PAESI
IN GUERRA

TUTTO WOODY

WENDERS E GARREL

Memorandum per la critica: ringraziare Woody Allen

di FRANCO LA POLLA

Tutti i film in rassegna, da *Tiger Lily* a *Pallottole su Broadway*

Woody Allen è uno di quei cineasti che, amati dal pubblico, la critica - anche la più benevola - non riesce a prendere sul serio. Fino a *Io e Annie* questo è stato in buona misura ovvio. Tutto il suo cinema precedente, in effetti, poteva essere letto come una esercitazione nella chiave cabarettistica (di una cabarettistica americana, s'intende) che aveva reso famoso l'autore sia come stand-up comedian che come scrittore di testi per altri comici. Quella prima parte del suo lavoro, tuttavia, non poteva essere confusa con quella di altri colleghi attori più direttamente e facilmente comici. Essa riposava infatti su una cerebralità di matrice alquanto originale che non permetteva paragoni né con personalità del passato come Jerry Lewis né con altre del presente come Mel Brooks. L'ascendente primario riconosciuto dallo stesso Allen era piuttosto Groucho Marx, ma più per il meccanismo paradossale della battuta che non per un'identica visione del mondo.

È per questa sua componente cerebrale che i primi film di Allen suscitarono in tanta critica una reazione di rigetto fortissima ("un coglione", lo liquido senza mezzi termini quel Goffredo Fofi che negli stessi anni si era - e giustamente - applicato alla rivalutazione di Totò). Era facile, infatti, perdonare i frizzi e i lazzi del primo venuto che scivolava su una buccia di banana, ma come si poteva passar sopra al fatto che Woody Allen faceva ridere ugualmente il pubblico più superficiale e la critica più sofisticata?

Sempre in quegli anni Guido Fink aveva scritto molto bene che la differenza tra un grande come Keaton e Woody Allen stava nel fatto che la comicità di quest'ultimo era raccontabile. In altre parole, Keaton era cinematografico, Allen no. Cosa alquanto vera.

Pure, ridurre il primo Woody Allen a questi termini sarebbe stata operazione parziale. Intanto, perché Woody faceva ridere "con le parole", è vero, ma infilando nelle sue pellicole anche una visione non poco parodistica del cinema e dei suoi generi (il prison film, la fantascienza). Poi, perché sin dall'inizio il suo cinema denunciava alcune componenti che si sarebbero in seguito chiaramente e ottimamente sviluppate e che certo testimoniavano nella direzione non soltanto di una seria cultura cinematografica, ma anche in quella di un universo morale che attendeva soltanto di maturare per poter divenire universo autoriale. Alludo prima di tutto a quella sua mai sopita componente bergmaniana già rintracciabile in *Il dittatore dello stato*

libero di *Bananas*, ma, più largamente, a quell'ossessione nei confronti di temi come l'amore e la morte che avrebbero ispirato persino un suo titolo (in Italia, purtroppo, *Amore e guerra*) che è a mio avviso la sua cosa più bella, sincera e dolente nella produzione del primo periodo.

Con *Io e Annie* e *Manhattan* Allen scopre che può parlare di ciò che gli sta a cuore senza necessariamente contrabbandarlo passando per il sentiero della comicità. Pieni di momenti divertentissimi, i due film si pongono prima di tutto come vivido ritratto della vita newyorkese, e il loro successo presso il pubblico di mezzo mondo ci parla non tanto dell'eccezionale comicità e intelligenza di Allen quanto di come la nostra civiltà abbia di necessità eletto quella metropoli a punto di riferimento della contemporaneità.

Questa componente newyorkese rimarrà da quel momento intatta nel suo cinema, ma vieppiù arricchita dall'inquietudine culturale e morale di Allen: talché pellicole come *Stardust memories*, *Hannah e le sue sorelle*, *Un'altra donna*, *Alice*, *Mariti e mogli*, *Crimini e misfatti* e altre ancora possono essere lette, anche se soltanto in parte, in quella chiave. Allen tuttavia vi ha immesso ben altro: una continua riflessione sulla coppia come istituzione, sui sentimenti e la fedeltà, sul tempo che passa lasciando segni che è bene prepararsi ad accettare in modo serenamente rassegnato, sul cinema stesso come coacervo di splendori e miserie.

Messa così, sembrerebbe di avere di fronte un uomo di sensibilità e intelligenza che un bel giorno ha trovato nel cinema un attrezzo degno del suo pensiero e della sua coscienza. Ed è questa, taciuta o dichiarata, l'opinione della critica nei suoi confronti: dal momento che Allen ha dimostrato di non essere affatto "un coglione", bene, allora si tratta di un intellettuale che gioca col cinema, che lo osserva, lo muove, lo manovra riuscendo sempre a rimanere all'altezza di se stesso. Ma non è così, perché Allen è un cineasta, e basterebbe *Zelig* a dimostrarlo. Altra occasione di cattiva coscienza per la critica, la quale non ha mancato di lodare quel film, ma trattandolo sempre come una felice geniale trovata che fa parte a sé. No, troppo comodo: *Zelig* è la punta di diamante di un modo preciso, ampio e personalissimo di fare cinema da parte del suo autore.

Ogni volta che un suo film arriva alla Mostra di Venezia (prego notare: sempre fuori concorso, perché Allen non ama le passerelle, e del resto non ne ha bisogno) il chiocciare fuori dalla sala è regolare: "Sì, bello, ma fa sempre lo stesso film". Perché, non era così anche con Bergman? La nostra critica proprio non ce la fa a non categorizzare rigidamente sui generi: o uno fa il comico, oppure è drammatico, e va da sé che la persona seria è soltanto questa ultima. Eppure un film come *Ombre e nebbia*, oltre a dimostrare una straordinaria cultura cinematografica, testimonia in modo chiarissimo che dietro al riso di Allen c'è la vecchia, classica, tradizionalissima serietà dolorosa del clown che ride del mondo, delle sue debolezze e delle sue follie perché tutto sommato è molto meglio che piangerne. Come che sia, provatevi oggi a dire che la comicità di Allen è raccontabile. Provatevi a raccontare la casa della prostituta in *Mighty Aphrodite*, provatevi a raccontare l'intero *Pallottole su Broadway*. È impossibile, perché Allen ha da tempo raggiunto una perfetta comunione fra la irresistibile verbalità del suo umorismo e il senso dello spazio, dei costumi, del ritmo stesso nella costruzione di storie e ambienti. E questo, piaccia o non piaccia, è cinema. Al quale egli ha saputo aggiungere nientemeno che l'organizzazione di un intero universo morale. Woody Allen fa sempre lo stesso film? Dato e non concesso che ciò sia vero, dovremmo soltanto ringraziarlo.



Woody Allen e Shelley Duvall in *Io e Annie*

CINEMA

tecla



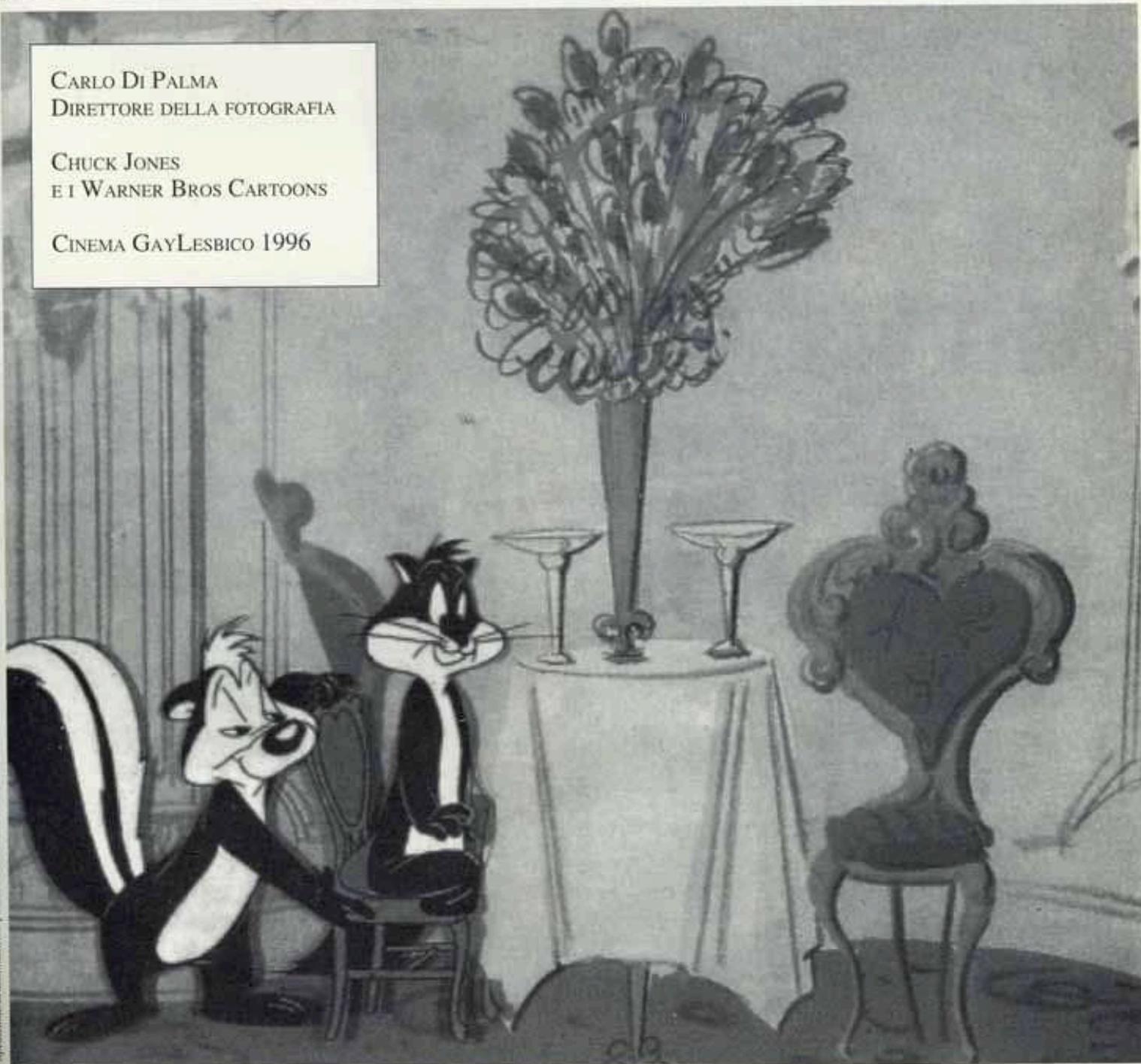
Mensile di informazione cinematografica

Anno XII N. 3 maggio-giugno 1996

CARLO DI PALMA
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA

CHUCK JONES
E I WARNER BROS CARTOONS

CINEMA GAYLESBICO 1996



Specializzare in abbonamento postale - Pubbl. inf. 5095 - Titolarità inf. 200000 - UTB Post - Bologna

Sleepless in Seattle (cioè Portland) di FRANCO LA POLLA

Tutti i film di Gus Van Sant



Uma Thurman in *Cowgirl: il nuovo sesso*

Un tempo la cultura americana dell'Ovest era la California: San Francisco e magari Los Angeles. Da alcuni anni il vero centro dell'opposizione al dominio nuovayorkese si chiama Seattle, nello stato di Washington. Da lì vennero a suo tempo personalità dell'importanza di Thomas Pynchon e Jimi Hendrix, ed ancor oggi vive nei suoi dintorni, raccogliendo funghi e scrivendo romanzi che barbagliano come fuochi d'artificio d'intelligenza, un artista del calibro di Tom Robbins. Non distante, a Spokane, è cresciuto David Lynch, e di Seattle sono disegnatori e umoristi d'eccezione quali Gary Larson (quello di *Far Side*) e Matt Groening (quello di *The Simpsons*). Per non dire di ciò che vi è avvenuto nel campo del rock.

C'è chi la chiama "North Northwestern School", e può anche darsi che scuola sia: di certo è una palestra di fermenti culturali quale in America non s'era vista da decenni. Non credo che Gus Van Sant, che viene da una città più a sud ma per molti versi partecipa dello stesso clima (sia culturale che atmosferico) come Portland, possa essere costretto nel quadro di una scuola, ma è sicuro che di quel fermento il regista di *Belli e dannati* è uno dei maggiori protagonisti. Tutta presa dalla vistosità della violenza tarantiniana, la critica ha sottovalutato Van Sant. In cerca di idoli adeguati alla cultura della superficie che ormai impera anche nel cinema, la critica ha letto con molta attenzione e acutezza le innovazioni tarantiniane, ma ha trascurato la straordinaria densità psicologica e morale di Van Sant.

Il suo cinema, apparentemente non poco realistico, bordeggia invece il territorio del sogno. A volte è un sogno indotto, magari dalla droga (*Drugstore Cowboy*), altre volte la sua natura è clinica (*Belli e dannati*); più spesso appartiene al versante della realtà, o quantomeno pertiene al modo in cui questa si presenta ai suoi personaggi. Cineasta visionario, verrebbe da dire, se la definizione non fosse ormai frusta e troppo spesso applicata (tanto da divenire cliché, e dunque abusata). Pure, non va dimenticata l'ammirazione del giovane regista - che al tempo di *Mala Noche* aveva trentaquattro anni - per Orson Welles, il cui *Falstaff* è preso a modello per una parte (la più bella, a mio avviso) di *Belli e dannati*. Di Welles tuttavia Van Sant ricorda prima di tutto proprio la lezione onirica, nel senso che ha rilevato dal regista di *La signora di Shanghai* la tendenza a proporre una resa della realtà impeccabile per verosimiglianza, ma spesso tarata da angolazioni, luci

(ed ombre), ambienti, gesti, atteggiamenti e mimica che ne distorcono i contorni tranquillizzanti (perché familiari), la vocazione al quotidiano, i riferimenti più usuali.

La tematica omosessuale, peraltro, rimanda ovviamente, tra gli altri, a Pasolini. Del quale tuttavia in Van Sant si coglie un qualche influsso soprattutto per la sperimentazione neorealistica (è cosa nota che il regista di Portland lascia non poco spazio all'improvvisazione degli attori), ovvero per un trattamento dell'ambiente alquanto scarno, desolato, arido, nel quale i suoi antieroi si muovono quasi confondendosi con esso.

E che dire, soprattutto in *Drugstore Cowboy*, di quel colore che lotta per renderci la sensazione di uno stile visuale in bianco e nero (un po' al modo di quel che una quindicina d'anni prima avevano tentato di fare taluni registi della New Hollywood, ma qui in termini di monotonia e non di policromia)? Soprattutto dallo stritolante meccanismo hollywoodiano, dopo la manomissione del suo sfortunato eppure interessantissimo *Cowgirl: il nuovo sesso* (guarda caso, proprio da un bel romanzo di Tom Robbins), Van Sant ritornerà alle sue origini con *Da morire*, nel senso che il tema della ragazza che tenta la via del successo in televisione era già stato alla base del progetto per un mediometraggio mai realizzato, *Alice in Hollywood*, a metà degli anni Settanta. Ma la pellicola, pur tagliente e critica, non regge il confronto con la potenza onirica di certe scene notturne di *Belli e dannati*. Le voci lo avevano dato come prossimo regista dell'ambizioso progetto coppoliano di *On the Road*, dal romanzo di Kerouac, poi cancellato; e si era parlato anche di un film su Andy Warhol (altro suo ideale mentore), nonché di una pellicola tratta dal libro che Tom Wolfe aveva scritto su Ken Kesey e i suoi Merry Pranksters.

Comunque vada, Van Sant ha già dimostrato di sapersi muovere in modo autonomo e innovativo nel costringente ambito del cinema americano, e non è difficile leggere ciò che nel bene e nel male egli ha fatto sinora come una promessa. Al pari di Cassavetes, Tarantino, Scorsese e tanti altri, anche lui ha fatto la sua parte per una diversa dignità del cinema indipendente. Se Hollywood può essere qualcosa di meglio di quella fabbrica di effetti speciali che è ormai diventata, il giorno che questo accadrà Gus Van Sant sarà tra i firmatari dello storico accordo.

Chuck Jones: la follia nel metodo di FRANCO LA POLLA

In principio era Tex Avery. Con lui terminava - ancorché soltanto idealmente - il mondo eufemistico di Walt Disney, i suoi bruchi industriosi, i suoi coscienti e compresi lavoratori con la coda, le sue incarnazioni sostanzialmente esopiche del corretto spirito americano. Dopo, lo spirito ci sarebbe stato ancora, ma esemplato nei suoi risvolti, nelle sue ossessioni, nelle sue debolezze, esaltati al punto di farne un universo a sé stante, con leggi proprie e con un'idea inusitata del rapporto causa/effetto.

Chuck Jones, che aveva fatto da animatore ad Avery alla fine degli anni Trenta, parte di lì ed elabora alcuni principi fondamentali sviluppando il suo magistero. "Non si può imitare un maestro", aveva detto lui, "ma si è stupidi se lo si ignora". Jones ignorò in gran misura Ub Iwerks e Walt Disney, coi quali pure aveva lavorato, e trattenne forse per sé qualcosa della lezione di Walter Lantz (di cui era stato collaboratore). Ma Avery, quello non lo poteva ignorare. La prima versione di Bugs Bunny era stata sua: Jones ne mantenne il geniale surrealismo, sviluppandone però il carattere. Da coniglio selvatico Bugs divenne nelle sue mani una mente raffinata, una sorta d'incrocio - sono parole di Jones - tra Professor Higgins, D'Artagnan e Dorothy Parker. Insomma, ben pochi potevano vantare il senso del ritmo di Tex Avery e Friz Freleng, ma quanto a modernità di cultura soltanto un disegnatore (ma non ani-

matore!) come Carl Barks riusciva a raggiungere - in modi peraltro diversissimi - le altezze di Chuck Jones (o viceversa, se si preferisce), che conosceva bene personalità come H.L. Mencken, umoristi e letterati come Robert Benchley, James Thurber e il Mark Twain di *Roughing It*. Modi diversissimi, certo, perché la Warner non era la Disney. Sarà stata la vocazione proletaria, concreta, materialistica che la famosa Casa dispiegò in quasi tutti i suoi prodotti fin dagli anni Trenta, ma i suoi cartoons sono un inno alla crudeltà, una celebrazione del caos. Oh, il caos è anche in Disney, ma solo come parentesi che prima o poi va richiusa. Alla Warner la parentesi è invece la quiete, ma con un particolare: il caos della Warner obbedisce a precise, anche se imprevedibili, leggi di una geometria non euclidea, è la versione animata del surreale mondo dei Marx (non a caso citatissimi nella bella autobiografia *Chuck Amuck* del 1989). Naturalmente Jones non lancia frecciate al mondo wasp e tutto sommato nemmeno a istituzioni e aree complesse come l'Università, la politica, l'arte. Talvolta una garbatissima

polemica di questo genere la si può leggere in filigrana nei suoi *cartoons*, ma quello che li rende jonesiani è il lavoro operato sui caratteri, lo scavo che riesce a renderceli riconoscibili, familiari, a far sì che noi si veda bene e subito che Bugs Bunny è sempre in controllo di ciò che gli accade, che Daffy Duck sa bene come esserlo ma non vi riesce mai, che Elmer nemmeno se lo immagina.

Ma, non dimentichiamolo, Jones è un cineasta. Vale a dire, come afferma egli stesso, che i suoi personaggi non si riconoscono come caratteri soltanto per quello che dicono, ma per quello che appaiono e fanno. Dopotutto il Coyote e Road Runner non pronunciano sillaba (al massimo parlano attraverso cartelli), e le imprese del pur verboso Bugs Bunny non sono meno comprensibili - è sempre Jones a dirlo - se si elimina la banda sonora.

E' vero, questo vale anche per Disney e tanti altri, ma Jones è fra i pochissimi ad osservare il mondo, come direbbe Carlo

Lizzo, dalla parte delle cuciture. Questo lo porta ad una spietatezza che è facile, appunto, prendere per crudeltà.

Laddove Avery delegava allo scatenamento della più pura follia - ma con un "method in madness" degno di Amleto - il compito di dar forma a ciò che più d'ogni altra cosa lo caratterizzava, Jones crea personaggi che all'apparenza non appartengono al mondo balzano della quinta

dimensione (e per di più, come ha affermato lui stesso nella sua

dichiarazione di principi, ama ciò di cui fa la caricatura) ma che lo frequentano quando

la temperatura della situazione incomincia a farsi incandescente. E' allora che una

normale caccia al coniglio diventa un'apocalisse di imprevedibili

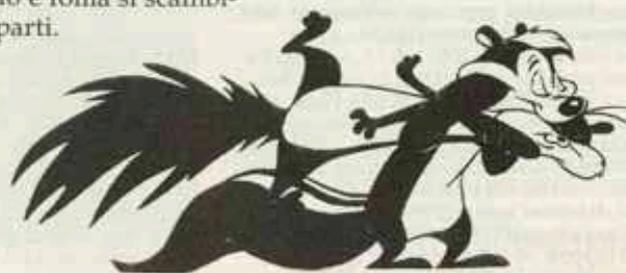
trovate: dal momento che secondo Jones "non

si può fare il regista appoggiandosi a quello che già si sa", è evidente

che in quella occasionale quinta

dimensione può davvero accadere di tutto. Basta che

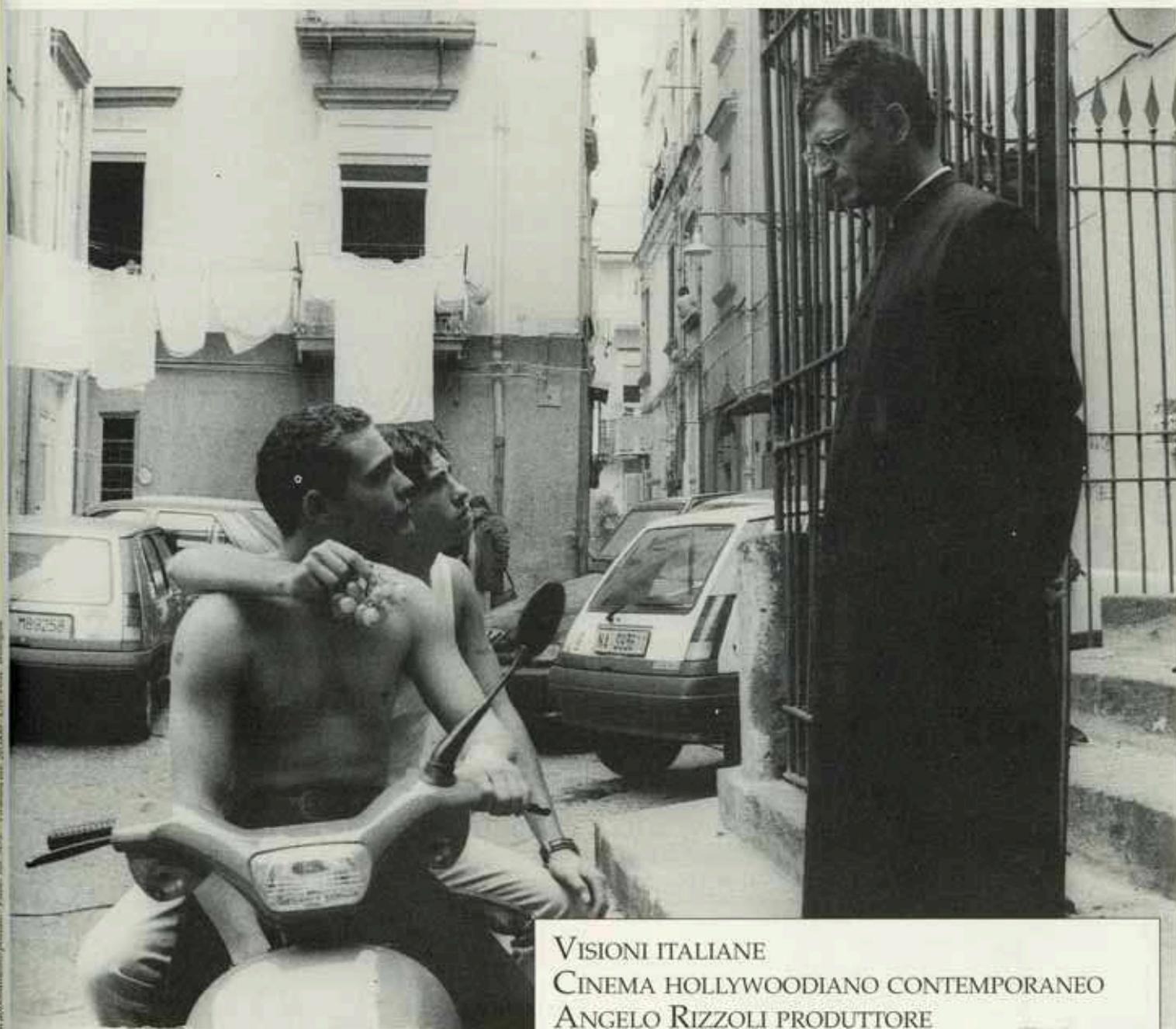
metodo e follia si scambino le parti.



CINEMA

tecla

Mensile di informazione cinematografica Anno XII N. 7 novembre-dicembre 1996



VISIONI ITALIANE
CINEMA HOLLYWOODIANO CONTEMPORANEO
ANGELO RIZZOLI PRODUTTORE
OMAGGIO A GIAMPAOLO BERNAGOZZI

Notizie sul nostro presente di FRANCO LA POLLA

"Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo": una rassegna, un convegno

L'abbiamo ormai sentita in cento salse la tiritera antiamericana in chiave filoeuropea e non è mia intenzione rinfocolare ora la polemica (che peraltro mi sembra speciosa e in fin dei conti ipocrita). Credo più interessante tentare un'operazione di seria lettura del cinema hollywoodiano contemporaneo un po' come a suo tempo fece la critica più intelligente, armata di una "teoria degli autori" che, dati i profondi mutamenti delle coordinate fondanti quel cinema avvenuti negli ultimi anni, sarebbe oggi obsoleta, e tuttavia in modo non distante dal suo spirito scervo da pregiudizi, dalla sua originaria disponibilità a mettere in discussione i luoghi comuni di una critica troppo spesso miope e codina. Per questo si è pensato di organizzare un convegno sulle poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo accompagnato da una decina di film esemplificativi di alcuni fra quelli che sembrano orientamenti, filoni, tendenze di quella produzione. L'obiettivo non è tanto quello di descriverli ed ancor meno di celebrarli, quanto quello di ravvisare attraverso di essi il volto (i vari volti) di una contemporaneità statunitense (ma ormai identificabile in quella occidentale) controversa e spesso difficilmente leggibile. Non certo il cinema come specchio della realtà, ma - per così dire - come sua rifrazione, come traduzione, in termini di immaginario, di dati culturali reali. Scendiamo agli esempi. La perdita del senso tradizionale del corpo a vantaggio di un'idea astratta ed elettronica di esso del tutto diversa da quella, quasi strettamente e comunque ingenuamente meccanica, cui ci aveva più o meno divertentamente abituato il cinema robotico degli anni '50 (da *Il pianeta proibito* a *Tobor re dei robot*) trova perfetto campione in *Terminator*, riflessione su una sorta di mutazione in corso nella nostra civiltà - sia pure in termini di futuribile - e quadro impressionante di una predizione che la miglior fantascienza (Philip K. Dick, ad esempio) da tempo aveva formulato. La tendenza a proporre come verosimili i prodotti della civiltà delle immagini che è la nostra, superando lo steccato - ormai abbastanza scalcinato, a dire il vero - del sistema di riferimento morale tradizionale è ben rappresentata da *Natural Born Killers*, nel quale l'effe-
 zza vera e quella immaginaria di una certa produzione fu-

mettistica si confondono sin quasi a scambiarsi le parti. La frammentarietà non solo dell'esperienza ma anche e soprattutto dei modi stessi di registrarla - altra grande caratteristica (non poco discutibile) dei nostri tempi - ha forse il suo più ammirevole campione in *America oggi*, un film, per parafrasare il Truffaut di *Le*



Susan Sarandon e Willem Dafoe in *Lo spacciatore*

due inglesi, fatto di "frammenti che riescono a riunirsi". Parente prossimo ne è una pellicola come *Smoke*, nel senso che, fondata sull'idea centrale di casualità (come del resto l'intera narrativa del suo sceneggiatore, Paul Auster), essa presenta le vicende dei protagonisti con la stessa aleatorietà che regola gli incontri degli atomi nella dottrina epicurea. E fino a che punto la componente realistica la cede a quella fantasiosa, inventiva, cartoonistica in

Pulp Fiction (come del resto nell'intera breve produzione di Tarantino)? Il suo autore è un ottimo esempio di scuola scorsesiana personalizzata attraverso l'influenza di una cultura massmediatica che il regista di *Casinò* sente in modo infinitamente meno forte. Ma vi sono anche tentativi - straordinari, quanto a questo - di modificare il nostro sistema di riferimento sia nella costruzione che nella percezione delle immagini: il discusso *Dracula* di Coppola sembra quasi ribellarsi elegantemente alla vecchia nozione di montaggio per cercare nella concatenazione e nella sovrapposizione analogica delle immagini stesse la propria ragione diegetica. E non mancano linee di tendenza - al momento certamente perdenti, data la voga iperspettacolare ed effettistica da tempo imperante - verso un cinema che verrebbe da definire ascetico, o "trascendentale" nella definizione di un critico-regista come Schrader, autore di uno dei suoi prodotti più belli, sofferiti e sottovalutati, quel *Lo spacciatore* che è in fin dei conti la più nobile rivisitazione bressoniana dei nostri tempi. Pur contando alcuni innegabili "autori", il cinema hollywoodiano sta dimostrando che l'intera sua produzione offre spazi di interesse e riflessione da affrontare con uno spirito culturale largo, aperto, curioso. Non è la ricerca del capolavoro che qui interessa, ma il corpus di una produzione che fornisce la temperatura dell'intero paese. Un paese che, piaccia o non piaccia, è diventato una sorta di patria comune e che da tempo ci sta rivelando inimmaginabili informazioni su ciò che è più difficile da capire di noi stessi: il nostro presente.

CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica

Anno XVI N. 2 marzo-aprile 2000

CINEMA DANESE ANNI NOVANTA

LE LUCI DI SVEN NYKVIST

JORIS IVENS E JEAN EPSTEIN





Un nuovo corso dei *cultural studies* di FRANCO LA POLLA

La situazione americana

Nota preliminare: La quindicina di testi più sotto citati è soltanto un campione dell'immensa produzione bibliografica relativa alla critica cinematografica americana. Essa dunque va intesa come un piccolo sistema di riferimento attraverso il quale tentare di comprendere e classificare un ambito quantitativamente molto più vasto. Va da sé che sono state tralasciate le monografie su singoli autori e su argomenti molto specifici (Star Trek, X-Files, ecc.)

Quel che è successo nella critica cinematografica americana fra gli '80 e i '90 appare un po' come una bella occasione mancata. Al fiorire delle cattedre di cinema nelle università statunitensi la metodologia scientifica ha risposto con un'asprata ideologizzazione dei contenuti che il mondo accademico ha tentato di riscattare attraverso la formalizzazione teorica del suo discorso. Psicanalisi in salsa semiotica, studi etnici e di *gender* (genere sessuale) e persino marxismo hanno fatto la parte del leone per parecchi anni, forti della possibilità di accusare di *political incorrectness* chi non fosse d'accordo. Lasciamo ai teorici della politica e della morale le doverose riflessioni sull'uso che la supposta sinistra di laggiù ha fatto di un metodo aggressivo, prevaricatore, isterico (una volta si sarebbe detto "fascista") e rileviamo che la seconda metà degli anni '90 ha fortunatamente visto un'articolazione di interessi e di pratica scientifica francamente un po' più serio e variegato.

Se da un lato infatti hanno continuato ad apparire studi come quelli cui si alludeva più sopra (citiamo, e non dei peggiori, *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre* di Lucy Fischer, Princeton UP, 1996, o la pur interessante raccolta di saggi *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. by Barry K. Grant, Texas UP, 1996), dall'altro quella stessa linea si è affinata attraverso un tipo di ricerca archivistica che pur non lasciando ampio spazio all'intuizione critica, almeno appariva forte di un'informazione inoppugnabile. Penso a *Living Room Lectures. The Fifties Family in Film & Television* di Nina C. Leibman, Texas UP, 1995, dove il feedback fra realtà e spettacolo in quegli anni è molto ben studiato e, soprattutto, documentato.

Tuttavia, qualcosa doveva succedere nello stantio orticello dei bigotti metodologici: quella stessa dicitura - "cultural studies" - della quale le loro noiose, partigiane ed inutili (inutili perché continuavano aristotelicamente ad affermare l'uguaglianza di A con A senza far progredire di un passo la conoscenza) pagine si erano fregiate si sarebbe trasformata in qualcosa di serio e sostanziale, vale a dire in veri studi culturali. Le forze migliori dell'accademia (ma anche quelle al di fuori di essa) incominciarono a capire che, come qualsiasi altro ambito dell'immaginario, il cinema era il terreno di esercitazione non solo di qualcosa di più che non il semplice intrattenimento, ma anche di una nozione di se stessi in quanto società che andava letta fra le righe del testo. Ecco allora studi come quello di Thomas Cripps, *Hollywood's High Noon. Moviemaking & Society before Television*, The Johns Hopkins UP, 1997, o di Sam B. Girgus, *Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*, Cambridge UP, 1998. Il primo una sorta di breve, compatta ed informata storia della parabola hollywoodiana, il secondo - di qualità anche migliore - una vera e propria storia culturale dell'America cinematografica costruita attorno all'esperienza fondante di tre colossi hollywoodiani.

Ma non mancano sviluppi anche in campi di studio abbondantemente battuti (e talvolta in modi non poco "trendy") in anni precedenti. Di gran voga sin dai primi anni '80 (ma il vero innovatore in quest'ambito, Hayden White, aveva scritto cose importanti già dieci anni prima), il rapporto fra cinema e storia continua ad essere un argomento privilegiato

con un libro come *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* di Robert A. Rosenstone, Harvard UP, 1995, opera di non particolare originalità, che però ha il pregio di riassumere abbastanza bene i termini di una questione sin troppo battuta nel precedente decennio. Più didattico, ma in una maniera che si fa apprezzare per chiarezza ed efficienza, *Past Imperfect. History According to the Movies*, ed. by Mark C. Carnes, Holt & Co., New York, 1995, nel quale una sessantina di pellicole vengono presentate e commentate nel loro rapporto con la storia da altrettanti critici (alcuni di gran nome: Stephen Jay Gould, Richard Slotkin, Dee Brown, Arthur Schlesinger jr., Gore Vidal) a lato del cui saggio vengono poste informazioni di carattere strettamente storico sull'argomento trattato dal film: ottimo per uso scolastico, basta che preliminarmente nelle nostre scuole e università si riesca ad insegnare per davvero l'inglese. E merita citazione anche una bella raccolta di saggi che osserva i generi americani nel tentativo di definirli in relazione non a ciò che li individualizza, ma, al contrario, alle differenze che si colgono via via nel corso del loro sviluppo: *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, ed. by Nick Browne, California UP, 1998.

Molto più specialistici, studi su problematiche di gran momento nella critica cinematografica come quello curato da Andrew Horton e Stuart Y. McDougal, *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, California UP, 1998, estremamente attraente per la varietà di esemplificazioni riportate e studiate, ma forse un po' carente sul versante della definizione teorica del fenomeno; o anche, su un'area completamente diversa, *Mad to Be Saved. The Beats, the 50s, and Film* di David Sterritt, Southern Illinois UP, 1998, dedicato a un tema che negli ultimi anni, a partire dalla mostra del Whitney e quindi dalla retrospettiva veneziana del 1996, sembra aver attirato l'attenzione del pubblico e della critica, la quale si è sempre più sforzata di porre quell'esperienza culturale in un contesto più vasto dei limiti tutto sommato abbastanza angusti che i Beat stessi si erano a suo tempo ritagliati.

E quanto a specialismo, forse le cose più impervie in questo senso le ritroviamo nell'area degli studi televisivi: ad esempio, *Seeing Through the Eighties. Television and Reaganism* di Jane Feuer, Duke UP 1995. Non vorremmo essere fraintesi: il libro della Feuer è molto bello e intelligente; solo, esso concede non poco a certe suggestioni teoriche di marca baudrillardiana, e si sa già dall'esperienza decostruzionista che quando gli americani ascoltano troppo attentamente (e pedissequamente) una lingua che non conoscono ne emergono mostri sgraziati di marca assolutistica. Forse non è il caso in questione, ma il pericolo lo si annusa ad ogni pagina. E comunque innegabile che il libro della Feuer abbia tutte le carte in regola per rientrare degnamente nel campo degli studi culturali. Tuttavia, anche se dotato di minore rigore nella ricerca (forse perché l'autore non è un accademico), gli preferiamo come esempio di metodo *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City* di Nicholas Christopher, The Free Press, New York, 1997, splendido studio sul celebre genere cinematografico che vanta un respiro inusuale, una fantasia critica originale e un'ammirevole capacità di collegare componenti di non facile rapporto: pittura, architettura, musica, letteratura, tutto si connette elegantemente e convincentemente in questo bel libro che raccomandiamo non soltanto ai cultori del genere, ma a chiunque chieda alla critica prove di intelligenza e intuizione.

Di carattere decisamente più specialistico, nello stesso ambito, la raccolta di saggi curata da Jerome H. Delamater e Ruth Prigozy, *The Detective in American Fiction, Film, and Television*, Greenwood Press, Westport, 1998, che si sofferma sempre

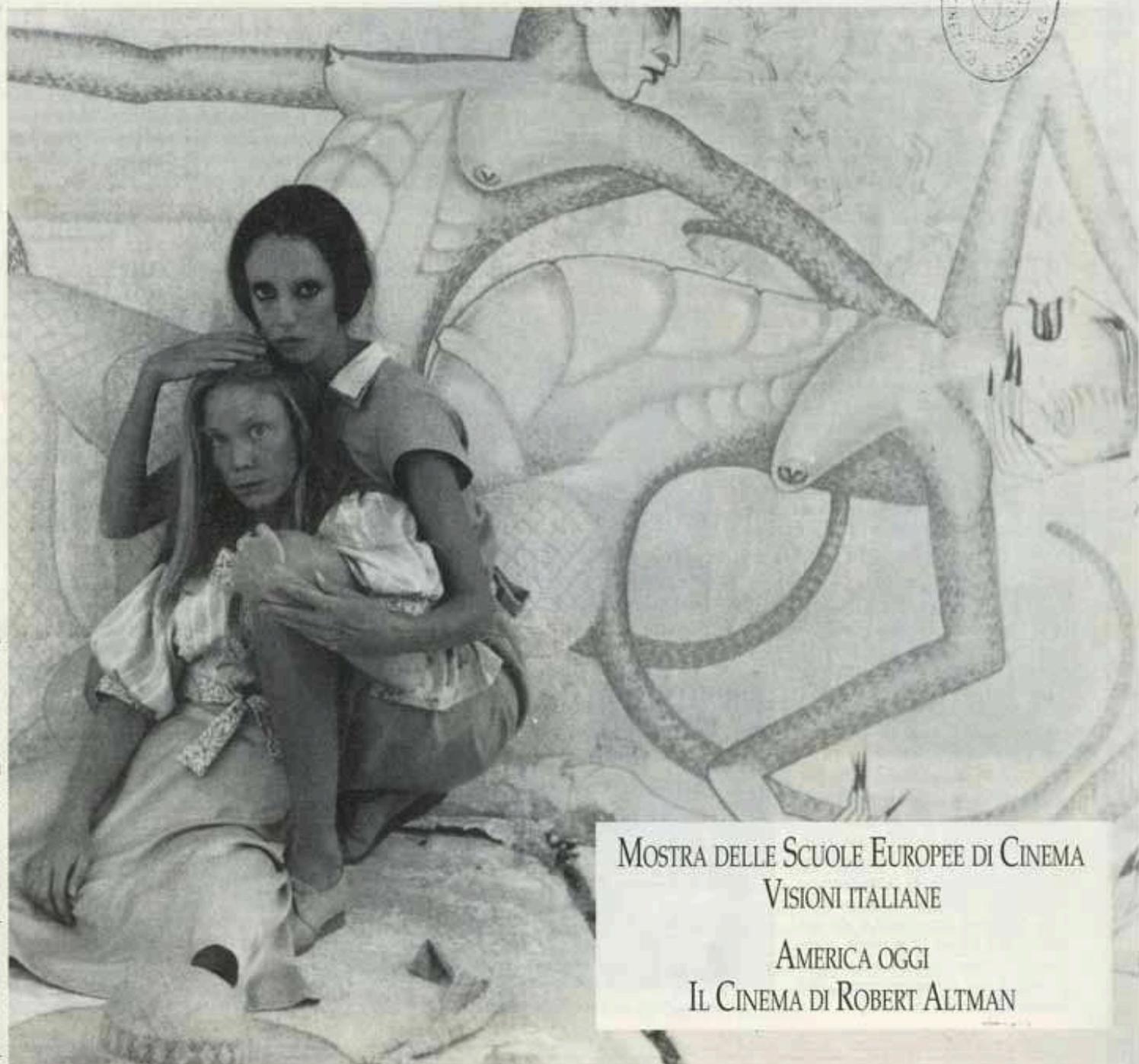
CINEMA

teca



Mensile di informazione cinematografica

Anno XVI N. 7 novembre-dicembre 2000



MOSTRA DELLE SCUOLE EUROPEE DI CINEMA
VISIONI ITALIANE

AMERICA OGGI
IL CINEMA DI ROBERT ALTMAN

Spedizione in abbonamento postale - art. 2 comma 206 legge 662/96 Filiale di Bologna

Comunque vada, siamo in trappola

di FRANCO LA POLLA

Moralità e postmodernismo. L'ultimo cinema di Robert Altman

[...]

E grande autore Altman tornerà dunque ad essere agli occhi di tutti.

I protagonisti fu soltanto un'occasione: in realtà il film cui il regista teneva davvero era quel che sarebbe poi uscito come *America oggi*. Boicottato dalle case di produzione, il suo copione dovette lasciare il passo all'altro, che tuttavia si trasformò a sua volta in trionfo. *I protagonisti* si presenta come una sorta di enciclopedia, o di dizionario, della Hollywood del suo tempo. Vi compaiono decine di attori e cineasti alquanto noti, talvolta in *cameo roles*, talvolta interpretando se stessi. L'effetto è non poco straniante: è norma infatti che l'apparizione sullo schermo di un personaggio celebre nelle vesti di se stesso laceri il tessuto fittizio del film - di qualunque film - lasciando intravedere una piccola porzione di realtà che cozza contro il castello di carte della narrazione filmica. Lo spettatore vaga incerto fra quel che c'è di vero e quel che è invece ancora del tutto inventato nel segmento narrativo che gli si propone. Una casa di produzione, la Paramount, si era addirittura specializzata negli anni '40 in questo tipo di scherzo metacinematografico: era quasi regolare, ad esempio, che nei film della serie *La strada di...* (*The Road to...*) con Bing Crosby e Bob Hope facesse prima o poi capolino una qualche star che si presentava come se stessa e che con la sua sola presenza mandava i due protagonisti in brodo di giuggiole, accolta con scherzi di carattere professionale, giochi allusivi e via dicendo.

Altman riprende questa piccola tradizione hollywoodiana, che peraltro è alquanto in linea con la forte e importante componente metacinematografica dell'intera sua opera (si pensi al caso limite di *Il lungo addio*), ma la utilizza in un contesto nel quale essa risulta più che giustificata e prevedibile (dopotutto, la pellicola si svolge a Hollywood). L'effetto di straniamento, piuttosto, è dovuto alla iterata frammistione di personaggi veri e falsi, di noti attori o cineasti che interpretano qualcun altro e di attori o cineasti altrettanto noti che interpretano se stessi: un accostamento sarebbe in fondo gestibile, ma due, tre, quattro o più accostamenti generano incertezza e confusione.

Altman insomma non rinuncia mai ad inventarsi altri modi di laceramento del testo, di messa in crisi, in dubbio, in questione dei fondamenti convenzionali che lo regolano.

Come scrive Emanuela Martini, *I protagonisti* è il pri-

mo film di Altman a ritornare arioso e corale dopo i lunghi anni claustrofobici precedenti (teatrale o meno che ne fosse stata l'ispirazione). Ed è anche il suo primo film corale ad uscire di metafora e a parlare direttamente di cinema. Sì, perché non c'è dubbio che da *Nashville* a *Prêt-à-porter* quel tipo di pellicole, oltre ad essere un affresco allusivo della vita nel suo insieme, fossero anche un continuo, pervasivo commento al mondo dello spettacolo, e dunque anche e soprattutto una sineddoche del cinema. Qui il cinema figura per davvero, la piccolezza, la miseria, la vuotezza di quel mondo si pavoneggiano in primo piano giungendo a denunciare la propria definitiva amoralità. Anzi, la pellicola in questione - forse proprio per l'immediatezza di cui si diceva - è quella che più fortemente esibisce il profondo interesse morale del regista, certamente un grande tecnico e



Robert Altman e Mia Farrow sul set di *Un matrimonio*

un consistente teorico, ma anche un intransigente moralista. Ma non è soltanto *I protagonisti* ad esibire in modo chiaro e incontrovertibile questo suo aspetto. In fondo, a ben vedere, tutta l'ultima produzione altmaniana mostra in modo più diretto la moralità dell'autore. *Il lungo addio*, *California Poker* e gli altri di quell'epoca avevano certamente un'ossatura morale di notevole spessore (e del resto, abbiamo cercato di provarlo e mostrarlo anche in queste righe), ma mai come in questi ultimi anni Altman ha lasciato intravedere tanto chiaramente questa importante componente del

suo cinema. Se si mette a confronto l'immagine della politica, poniamo, in *Nashville* e *Kansas City*, non si potrà non leggere un più forte coinvolgimento in senso etico nella seconda pellicola: in *Nashville* la politica è osservata con ironia e disincanto, mentre in *Kansas City* essa appare con le fosche tinte della criminalità. Allo stesso modo, per quel che riguarda il mondo dello spettacolo, se si confronta *Nashville* con *Prêt-à-porter*, non si potrà non notare che gli arrivisti che costellano il primo film non giungono mai alle bassezze di quelli che vediamo nell'altro; e questo non tanto perché oggettivamente vi



Robert Altman, Mia Farrow, Vittorio Gassman sul set di *Un matrimonio*

sia fra loro una differenza, ma soltanto perché è il modo scelto da Altman nel descriverli che è cambiato: famosi o ignoti i musicisti di *Nashville* sono presentati come risibili nella loro propopea o nel loro orgasmo di successo, mentre stilisti e giornalisti di *Prêt-à-porter* si abbassano a compiere atti miserabili e degradanti (o comunque profondamente stupidi). Altman, insomma, sembra essere invecchiato non nella direzione di una saggia superiorità ironica nei confronti della follia del mondo, ma in quella di una

sempre maggiore (e comprensibilissima) intolleranza verso la malafede e la gaglioffaggine, soprattutto in un settore che si propone in termini di raffinatezza, eleganza e sofisticatezza.

Questo non significa che il regista perda o indebolisca la sua mano comica. Anzi, viene da riflettere che nel suo insieme il cinema di Altman è in definitiva sempre e comunque (almeno parzialmente) comico. Infatti, se si escludono le pellicole di ispirazione direttamente psicanalitica e pochissime altre del periodo "claustrofobico" (*Streamers*, ad esempio) nelle quali le problematiche psicosociali sono accentuatissime, il cinema di Altman mostra sempre, in vario grado, una componente leggera che solleva a tratti anche la situazione più drammatica: da quello che in ultima analisi è anche un film di guerra come *MASH* a un affresco della dissoluzione morale americana (e forse non solo americana)



Shelley Duvall, Tre donne

come *America oggi*, non è necessario aspettare opere come *La fortuna di Cookie* per avere da Altman film che mostrino componenti di carattere comico.

Lo stesso *Kansas City*, che mi sembra la critica non abbia pienamente compreso e apprezzato, pur presentandosi come un'opera cupamente faulkeriana (il suo inizio mostra addirittura cadenze squisitamente gotiche), è cosparso - del resto proprio come non poche opere del maestro del Mississippi - di momenti leggeri.

È possibile che queste frammistioni facciano parte di una tendenza generale verso la dissoluzione dei generi iniziata ancora con la New Hollywood (cioè il momento che in pratica vide l'esordio del nostro regista), ma è anche vero che esse si presentano qui con l'inequivocabile firma altmaniana di una giustapposizione di momenti, scene, situazioni, personaggi contrastanti nel tono e nel trattamento. A differenza, insomma, dalla pratica New Hollywood che vuole sulla scena un personaggio tragicomico, Altman costruisce situazioni di forte tensione ed insieme momenti di sconsiderata leggerezza da parte di un qualche suo personaggio in modo da allentare quella tensione, sì, ma da non comprometterla con una contaminazione (una frammistione, se si preferisce) di atmosfere.

È tuttavia vero che questa prassi si rileva più fortemente nell'ultima parte della sua produzione, laddove in precedenza la svagatezza di personaggi e situazioni coinvolgeva molto di più il suo cinema. In altre parole, nella sua prima produzione vige un tono comico più deciso, mentre in questi ultimi anni, esso si alterna con quello che è probabilmente il risultato di un pessimismo sempre in crescita nel suo cinema. Non credo sia questa però la cifra di maggior interesse che l'evoluzione della sua opera offre.

Altman rimane un innovatore primamente e soprattutto nella concezione strutturale del film, probabilmente l'autore americano più importante nella nuova impostazione della narrazione determinata dal giro di boa del postmodernismo. In un'epoca di imperante (e breve) nuovo realismo egli fece proprie e rielaborò istanze che la narrativa statunitense in

prosa aveva adottato e studiato nello stesso decennio del suo esordio per poi portarle nei '70 a inusitate vette sperimentali. Dove e come questo rapporto - o comunque questo collegamento - si sviluppò è cosa difficile da indicare. Un romanzo come *La festa di Gerald* di Robert Coover, ad esempio, mostra enormi somiglianze (ovviamente nel linguaggio prosastico che gli compete) con uno qualunque dei film corali di Altman: dire chi ha influenzato chi, ripetiamo, è cosa impossibile. L'osmosi fra romanzo e film in questi ultimi decenni ha preso forme e modi che rendono impervia ogni filologia. Ed anzi in un'epoca in cui i vecchi apocalittici tuonano contro il primato dell'immagine è bello pensare che fuori da un'accademia troppo spesso polverosa e muschiata due forme d'arte narrativa si osservano, si studiano in totale serenità e traggono l'una dall'altra ciò che ritengono meglio loro s'addica per un sempre più intelligente e cosciente sviluppo dell'una e dell'altra.

Altman ha percepito prima di ogni altro la nuova atmosfera e l'ha presentata nei termini a lui più congeniali. Egli ha avvertito la crisi dell'identità che travagliava e ancora travaglia la nostra contemporaneità. Per questo già nei suoi primi film si moltiplicano i nomi (le varie Barbara di *California Poker*, ad esempio), si articola un medesimo brano musicale secondo gli stili più diversi e sempre adeguati alla situazione mostrata sullo schermo (la canzone titolare in *Il lungo addio*, ad esempio), si amplia a proporzioni d'affresco il quadro senza che nessun personaggio vi venga proposto come protagonista ma soltanto come tessera di un enorme mosaico (*Nashville*, per esempio), si organizza il tema centrale costruendovi ogni volta attorno elementi di diversione che non ne permettono la piena visione (le rapine in *Gang*, ad esempio), si monta un intero e lungo film attraverso frammenti minimi narrativamente non connessi in modo da bloccare sul nascere l'identificazione con i personaggi e le situazioni senza che per questo ne venga infirmato un giudizio morale (*America oggi*, ad esempio). Tutto insomma nella sua opera contraddice le usuali strutture costruttive e ricettive, tutto emerge come un immenso sforzo di rivedere i canoni cui ci aveva abituato un cinema che non è più e che pure noi continuavamo a pensare vivo.

Altman si è preso sulle spalle il difficile compito di traghettarci verso altre dimensioni della narrazione cinematografica, e c'è riuscito nonostante tutti coloro che in buona o in malafede l'hanno avversato.

E l'ha fatto pur sapendo che "comunque vada, siamo in trappola", pur sapendo che, indipendentemente dalla sua riuscita, il mondo non sarebbe cambiato: sarebbe cambiato soltanto il nostro modo di osservarlo e pensarlo. Che è l'obiettivo cui tende ogni vero artista, ogni vero innovatore: l'unica rivoluzione che ormai ci è concessa.



Sissy Spacek, Tre donne

(la versione integrale di questo saggio appare in *America oggi*: il cinema di Robert Altman, a cura di Andrea Morini; *Quaderno del Lumière* n. 32)