questo nome, assicurano, in-

ventò il cinerama e usò le so-

vraimpressioni e catapultò la

macchina da ripresa in mezzo all'azione. Un genio. Si chiama Abel Gance. Oggi ha novanta-due anni. E sta lavorando ad

una sceneggiatura su Cristofo-

ro Colombo. Fra dieci anni, ha

annunciato, sarà sicuramente

Proviamo a percorrere, a ri-

troso e con assai minore pa-

zienza di quella, implacabile,

che ci ha messo lo storico ingle-

se del cinema, Kevin Bro-

wnlow, la storia del «Napoleon

vu par Abel Gance». Siamo nel

per caso su due rulli di questo

«Napoleon». Si tratta di alcune

sequenze di un corpo immenso

che è stato lacerato, tagliuzza-

to, disperso negli archivi cine-

Eppure, allo storico, gli cam-

biarono la vita. Da allora al

1979 si dedica a ricostruire

quel corpo perduto. Il «Napo-

leon» di Gance venne, infatti,

realizzato come film muto

mentre usciva l'invenzione del

sonoro che l'avrebbe tolto di

Appare, finalmente, la pelli-

cola quasi per intero. E doveva

essere il primo di sei film sulla

vita del còrso di Ajaccio che i-

niziò la sua fulminante carrie-

ra facendo sparare sui concit-

tadini all'uscita dalla messa.

Questo «Napoleon» fu, comun-

que, un caso rimbombante

quando venne presentato all'O-

pera di Parigi il 7 aprile del

1927. Arthur Honegger ne ave-

va composto la musica, anch'

essa dispersa. Il regista dava

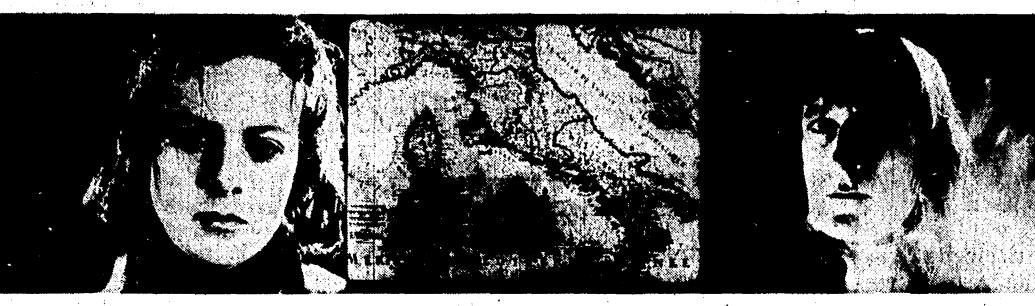
voce, con l'impetuosità decla-

matoria di un Antonio shake-

speariano e, insieme, con una

mezzo senza pietà.

quando Brownlow càpita



Un fotogramma «triplo» del «Napoleon»: il film di Gance è una miniera di invenzioni cinematografiche. In basso: Napoleoin un'inquadratura

#### Il ritorno Nessuno ne sa nulla. Involucro misterioso. Quattro ore e cinque minuti di film. Anzianità ragguardevole: anno di na-scita, 1927. Formula inquietante: procedimento in \*Polyvision». Protagonista imperiale: Napoleone Bonaparte. Accostamenti, incredibili: un Marat di Napoleone resuscitato da Antonin Artaud - ma sì, proprio lui, il teorizzatore di un «teatro della cru-deltà» — con gli occhi arrovesciati in una estasi celestiale. E poi si racconta delle infinite voluttà poco innocenti del regista che ha un nome lontano, pronunciato fra gli appassionati templari del cinema. Eppure

All'arco di Costantino, giovedì, la prima europea del «Napoleon» di Abel Gance - Storia di un trionfo tributato con ritardo ad uno straordinario film muto, pieno di invenzioni, che ha avuto il torto di uscire (era il 1927) pochi mesi prima del sonoro...

civetteria sottilmente comica, alla Lubitsch, alle declamazioni infiammate di Saint-Just. Da Narciso trasgressivo quale pare che fosse, Gance, contemporaneamente al film, aveva anche fatto girare su di sé quello che, secondo l'odierna grammatica televisiva, si définirebbe uno «special». La «prima» fu «una serata in-

credibile, senza precedenti. Alla fine il pubblico si alzò in pie-di, applaudendo». Così ricorda il regista. E non importa se qualcuno, per esempio un giovanotto, Luis Bunuel, si chiuse in un rimbrotto, nemmeno tanto silenzioso. Nella straordinaria ondata

di immagini, ciò che contava era, per Gance, la dilatazione dello spazio. Scrollare lo spazio, gettarglisi contro a testa bassa. «Per trasmettere entusiasmo al pubblico, bisogna averlo nella macchina da presa: poesia, esaltazione... Ma soprattutto poesia. Il tema, la storia che uno racconta, è sullo schermo centrale. La storia è prosa, e le ali, gli schermi laterali, sono poesia». Perciò, al centro proiettava l'elemento fisico, l'azione; ai fianchi l'immaginario, l'emotivo, il fantastico. Tutto era fuso in sedicesi-

mi di secondo. Nessuna immobilità, come si usava invece nei film storici di allora. Proprio nessuna, se è vero che la macchina da ripresa Gance la attaccò saldamente alla groppa di un cavallo; se l'agganciò, come un equilibrista, ai cavi sospesi in aria; se la

desse la sensazione di un mare in tempesta. Nessuna immobilità, assolutamente. Se è vero che proiettò su tre schermi, i «Trittici», lo spazio rotto, sconvolto e ricreato; poiché era il montaggio, a sua volta, a conformarsi alla vicenda. A catturare, a plasmare nuove imma-

Non c'era soltanto un gioco di prestigio da ingegneria cine-matografica; l'illusione non dettava le sue regole, sempre, alla fine, deludenti. Qui la materia imponeva alla forma lo spartito che più le si adattasse; vale a dire che era la storia di menti tecnici.

Dunque, Abel Gance, culturalmente appartenente al diciannovesimo secolo, sarà, per scrittura cinematografica, un rivoluzionario del secolo ventesimo. Nato nel 1889, aveva esordito come attore teatrale; aveva pure scritto una commedia per Sarah Bernardt. Nel 1909, recita in un film. Negli abiti di Molière. Nel 1911 cominciano i suoi film. Fino al «Napoleon», realizzato con immensa fatica e investimento di denaro. D'altronde, per Gance, se «Napoleone fu un punto culminante della sua generazione, che a sua volta fu un punto culminante della Storia», il cinema, per lui, era «il punto culminante della vita». Qui si verifica l'impatto con

l'epopea nazionale. La triade

comprende Gance e il Griffith

di «Intolerance» e l'Eisenstein

allacciò ad un pendolo perché | della «Corazzata Potemkin». Risuona, fortissima, l'immedesimazione con il mito della Francia. De Gaulle, nel '55, gli darà un finanziamento per rifare una versione breve e sonora dell'opera. Per Gance «Napoleone è

Prometeo. Non parlo qui - e-

gli dice — in termini di morale

o di politica, ma di arte. Non ci può essere tragedia più grande di quella di un uomo che ha scritto: Per tutta la vita ho sacrificato tutto, pace, profitto, felicità, al mio destino... Ho concepito Napoleone come un uomo trascinato in guerra da un'irresistibile rete di circo stanze, da cui cerca tutto il tempo, invano, di sfuggire. Da Marengo in poi la guerra diventa il suo destino inevitabile. Napoleone fa di tutto per evitarla, ma ogni volta è costretto a soccombere. Il dramma è questo». Il dramma che inquadra un gigante. «O sono al comando — lo farà minacciare — o sto zitto». Eppure, quell'affetto esaltato che il regista gli riserva, tanto da rendere dubbio se non nasconda qualche inflessione sciovinista, doveva corrispondere invece ad un'idea di Napoleone come il rappresentante edell'eterno conflitto tra il grande rivoluzionario che voleva portare una rivoluzione in pace, e che era costretto a fare la guerra proprio per portare quella pace». E fu Napoleone stesso ad accusare la guerra di essere «un anacronismo. Un

giorno si riporteranno vittorie



senza cannoni e senza baionette». Ma la sua profezia, ahimé, non si è ancora avverata.

Comunque il film esce sei mesi prima del cinema sonoro. Arriva «The Jazz Singer» ed è il disăstro. Si tenta di salvare sezionando, amputando, tagliando, ricomponendo. Così si strozza il respiro a «Napoleon» che è inghiottito sotto la cenere degli

Nessuno ne saprà più nulla di quelle immagini. Dopo cinquantaquattro anni, quello che compariva un ennesimo delirio di Gance, che il suo film fosse dato «en plein air» e in un «teatro antico», si materializza. Abbiamo saputo tutto da Andrea Anderman, regista assai più giovane, ma anche lui con la **febbre del c**inema addosso, che lo ha portato dall'America. L' assessore alla Cultura di Roma, la cooperativa Massenzio, l'orchestra della Rai l'hanno ricevuto a braccia aperte.

In America «Napoleon» aveva esordito al Radio City Music Hall: rilanciato a Hollywood, per bilanciare la perfida Waterloo, patrono il regista del

«Padrino», Francis Coppola. E suo padre, Carmine, che fu primo flauto nell'orchestra di Toscanini, ha composto quattro

ore di musica che sfilano sotto il film muto. Che è accolto trionfalmente. Come l'imperaiore allesue prime campagne. Nel frattempo, oltre Oceano, viene incoronato Reagan, e probabilmente l'analogia di clima esiste, benché vada colta con discrezione.

Il pubblico partecipa come si trovasse in una dimensione liturgica: non è quell'andare a vedermi quattro film a Massenzio, stasera». Ma è invece qualcosa di simile a ciò che è successo per i bronzi di Riace. Un passaggio di elettricità. L'emozione di assistere a un evento dal vivo. Di essere dentro una sinfonia dove la girandola dei motivi entra, cade, si raccorda, si separa.

Dà tutte queste cose, forse, deriva l'attesa per qualcosa a noi sconosciuto. L'avevamo perso e, d'improvviso, ci piomba davanti, dal passato, un film che ha prodotto il futuro.

Letizia Paolozzi

### Villeneuve somiglia al vecchio campione? Ma se è uno sfasciamacchine...

# Mille miglia dietro a «Nuvola» Nuvolari

non mi piace. Ma prima vorrei : fare alcuni accenni generali e poi tornare su di lui, che è un corridorino piccino piccino picciò, da gnomo fatto piccolo gigante soltanto da una stampa sportiva che come un calabrone intorno a un lume si inquieta alla ricerca un po' ossessiva e un po' arrogante anche se dettata dalla necessità — dello scoop domenicale. Questo pilota è adesso descritto a tutto tondo, come un ful-

mine incrociato; ed è avvicinato a Nuvola Nuvolari, figuriamoci. Le nostre domeniche sono diventate ormai troppo importanti (per imparare vedere conoscere riflettere considerare e progredire) perché possiamo accontentarci di parole scritte o lette soltanto, di segni e di esemplificazioni tanto approssimative. E allora muovo da una prima considerazione, certo non nuova ma che va fatta; meglio, va ripetuta.

Questi anni che hanno dilacerato una quantità di principi e di oggetti codificati dalla norma, tendono a proporci (o a riproporci) gli oggetti d'uso e i principi d'uso inquadrati, livellati secondo confezioni straordinariamente uniformi. Tutto pare uguale a tutto, dalle pere ai treni, dai bitter al pane. Pare che la libertà della fantasia sia sconquassata dentro a un mare livido di necessità industriali e di relativi schematismi inevitabili. Ciò accade nel particolare anche per le auto. Ma in questa occasione non interessano le vetture di serie, che sono ormai pecore uguali, con lo stesso pelo, tanto che ci vuole il marchio a fuoco sulla pelle per distinguere una dall'altra; interessano quelle di formula uno, involverite fino a essere spiaccicate a terra come una frittata, vere carrette di vetro trascinate da un cupo ammasso di gomma nera che sbava sulla pista come una | tro è indirizzato sulle gomme

Dico subito che Villeneuve | mostruosà lumaca. Bene, queste gomme mollicce e viscide tanto che sembrano lungamente masticate e sputate, sono l' ago della bilancia in corsa, il cavallo determinante per i grandi premi.

> Osserviamo prima le fotografie delle gare di un tempo; strisciamo col dito la carenatura delle macchine, le linee morbide nella loro durezza risentita e splendente, la varietà dei segni che le contrassegna, una per una, come cavalieri armati prima di un torneo. Viste dopo la partenza, quando ancora erano in mucchio e scalpitavano con una rabbia piena di gioia per assestarsi e prevalere, sembravano un pugno di cavalli bradi lanciati su una prateria; ciascuno diverso, ciascuno segnato dal proprio destino. Luccicavano, perfino. Adesso, certo, anche Villeneuve quando cala con lo scafandro dentro all'abitacolo sembra, l'ho già detto, un quadro di Pollock (ma solo per il colore); in mucchio, e in corsa, queste **auto-** : frittelle tutte uguali con monotonia appaiono almeno a me come palle compatte di fieno che si rotolano fino a valle.

> Il pilota non conta più; quasi più; la macchina è ormai il completo assemblaggio di una quantità di pezzi che si comprano dal droghiere; permane la sofisticazione tecnologica per particolari schizofrenici; quel che resta determinante è il «treno» delle gomme; questi materassi mobili e sfilocciati che si decompongono in corsa lasciando via via pelle e anima sull'asfalto che si fa nero. Così oggi ci sono marche, non più macchine (basta solo il colore); ci sono mocchine numerate sulla griglia di partenza ma non ci sono più piloti importanti (chi conosce bene la faccia di Laffite, Reuteman, Pironi, Piquet ecc., onesti impiegati del volante?). Il faro del tea-



box, pronte a essere montate e smontate in una frenesia di sottili sofismi della divinazione, speculando il cielo, le nubi e il volo degli uccelli.

Ma parliamo di Villeneuve. Che, dicono e scrivono, è diverso dagli altri perché si getta e si butta, cerca di trasformare la corsa in un rodeo, eccita l'interesse e spesso truscina addirittura all'entusiasmo. Insomma, dicono che è un protagonista. Un campione. Un asso del volante. Oppure, come dice il -Commendatore-(Ferrari), un nuovo Nuvolari. Eccomi dunque servito di barba e capelli e subito smentito. A questo livello dovrei stare zitto e beccure. E invece mi scuso me non ci

Cominciamo del grande Nu-

volari. Va bene che il tempo

qualche magagna ce l'aveva anche lui; ma Nuvolari correva con macchine -che si facevano. su strade -che si facevano-, con corridori -che si face-Voglio dire che se vinceva su

quel percorso, la volta dopo questo veniva asfaltato (da polveroso che era). Voglio dire che se arrischiava a frenare, il rischio produceva un reale vantaggio per il miglioramento e la volutazione della parte meccanica. Voglio dire che la competizione accanita produceva una selezione sempre più dura (e non una omologazione) anche fra i piloti; i quali subipano lo stesso processo di modificazione e di miglioramento delle loro macchine. L'insieme di queste necessità (e di queste libertà nella possione di fore)



Gilles Villeneuve e Tazio Nuvolari: Enzo Ferrari dice che il campione sfasciamacchine della Formula 1 assomiglia a «Nu-

consentivano in conclusione una grande varietà di atteggiamenti, di situazioni, di probabilità, di selezione. Adesso questo non è più possibile. Nuvolari rischiava anche la

pelle, ogni volta, perché tutto allora era improbabile: dalla pavimentazione delle strade. alla possibilità che un cane attraversasse una curva, alla approssimazione -controllata - di parecchi pezzi meccanici che di volta in volta venivano allestiti e sperimentati. Perciò il suo era un rischio necessario; è la vittoria era l'insieme della volontà, del coraggio, della fantasia, di un'intelligenza che poteva essere anche istinto, della speranza e della fortuna. La vittoria era una -necessità -. Si doveva vincere perché si

voleva vincere. Adesso si vuole vincere perché si deve vincere. Impaccati come tanti pacchi natalizi, oggi i corridori sembrano, in piedi, piuttosto preduttori di grandi magazzini; mentre, conficcati nelle macchine, tanti funzionari di bunca dietro a

neuve mi sembra ormai, con un piccolo dramma e con pericolosa necessità, legato al personaggio non vero che gli hanno confezionato addosso. Di questa sforzatura di intenti Villeneuve non è respo**nsabile; la** subisce e ne è anche una vittima. Uno sfasciamacchine, dunque e soltanto? No, non lo dico, perché sarebbe un mestiere. Piuttosto un corridore

di pancia, non di testa. - Ha scritto Lauda, che è stato un campione: «I piloti, sapen» do di doversi impegnare a fondo per due ore, inizialmente vanno abbastenza cauti... La cosa più difficile per un pilota che si sia portato in testa, dopo la partenza, è mantenere il suo vantaggio e la calma fino al termine della gara. In molti casi è ragionevole ridurre un poco il gas, contare con attenzione i giri e ascoltare tutti i rumori del motore (compresi quelli immaginori)».

-l rumori immaginari-, quelli che solo la grande fantasia riesce ad ascolture. Ecco. Nuvolari questi rumori fantastici del motore li percepion subito, come uno spirito vitale. Villeneuve no. Tanto è vero che sballa. La differenza è tut-

### Crisi delle ideologie e coscienza politica

## Chi fa la corte alla «realtà»

Gli individui vogliono contare non come strumenti di una collettività, ma come fini: ma rivendicare la centralità della propria esperienza non vuol dire rinunciare alla trasformazione della società

🔼 IAMO, nella storia o nella cronaca della 🦠 Ocultura del nostro paese, in un tempo segnato notevolmente da una crisi delle ideologie. L'ideologico secolo XIX, che pure annovera grandi critici delle ideologie, grandi promotori della loro crisi, appare, con le sue molte certezze, quanto mai lontano. Il riconoscimento e l'apprezzamento di tale situazione sono ormai penetrati ampiamente nei linguaggi della divulgazione culturale e del dibattito politico. Merita dunque di provarsi a riflettere sui processi (non si tratta di un moto cinico o elementare) che vengono oggi denotati con la nozione ricapitolativa di crisi delle ideologie. Questi processi coinvolgono in effetti la nostra cultura o coscienza in tutte o quasi tutte le sue dimensioni: scientifica, filosofica, artistica, morale, politica, anche religiosa. Mi fermo qui alla coscienza politica. Anche con questa limitazione, tuttavia, non mi riuscirà di andare oltre a qualche

cenno. Ma vediamo. Credo che il nodo stia in questo: quale critica delle ideologie ispira nell'essenza l' ogierna crisi delle ideologie? O, più semplicemente, quale significato prevalente si attribuisce in essa alle ideologie? Mi sembra che con tale termine non si inclini a intendere, latamente, rappresentazioni del mondo umano, o anche naturale, false. E cioè false, sia nel tendere delle ideologie, empiristicamente, passivamente, ad accogliere il mondo nella sua superficie, nel suo darsi immediato o spontaneo; o sia nel loro tendere a riportare il mondo a dogmi, a idee rigide e sommarie. Si inclina invece, per lo più, con il termine ideologie, a intendere rappresentazioni false perché troppo gene-

La crisi delle ideologie, che, si noti, è cosa non scoperta in questi anni, ma antica e di tempo in tempo ripresa e rimodulata, non appare oggi indirizzata a respingere ogni ideologismo e a fare spazio a rappresenta-zioni del mondo il più possibile adeguate (in tale direzione spinge, come si sa, la criti-ca marxiana delle ideologie). Appare piuttosto impegnata a insistere su tesi filoempiristiche e antirazionalistiche. Ma, in questo modo, la forza che si acquisisce contro la razionalità totalitaria, arroccata in se stessa, non traboccherà e non insidierà anche la razionalità non dogmatica, anche l' esigenza di razionalità pur implicita nelle vecchie ideologie razionalistiche? E non ci sarà, verso l'immediato e lo spontaneo del

mondo, una debolezza? La nostra crisi comprende oggi per un verso, appunto, processi positivi. Di fatto, in essi, si viene a registrare, della società contemporanea, la crescita considerevole di complessità. E si viene a registrare l'impulso alla crescita della democrazia: gli individui vogliono contare non come strumenti di una collettività o di una storia personificate, di una civiltà perfetta che verrà, ma come fini; sentono e rivendicano oggi centralità ai loro bisogni, al loro essere. Ne consegue la messa in dubblo di quei concetti semplificatori e univoci, di quegli schematismi, di quei progetti e ideali che, come avviene spesso nelle filosofie sociali ottocentesche o di matrice ottocentesca, specialmente nell'Europa continentale, presumono di porsi sopra le cose e gli indi-

Nel quadro della coscienza politica del nostro paese, fino ad alcuni anni fa piuttosto ideologizzata in senso razionalistico, i processi di cui parliamo hanno un opportuno effetto modernizzante; sgretolano pregiudizi immobilistici, messianici, integralistici, massimalistici, razionalità mitiche o metafisiche. Premono a che ci si accosti alle cose concrete e agli individui reali; a che si sostituisca all'apriorismo uno spirito di concretezza e di realismo. Inducono a un più diretto rapporto con il vivere presente e quotidiano degli uomini, con i

bisogni di questo vivere.

A CRISI delle ideologie comprende però
Lanche altri processi. E ciò si vede bene in fasce larghe della nostra coscienza politica. Restiamo pure soltanto al modo in cui, in queste fasce, si guarda sovente al dover essere o al futuro della società contemporanea. Non si possono non avvertire le tendenze a discreditare le ipotesi di concezione generale ó complessiva, di direzione o organizzazione, di progettazione, di riforma effettiva, di razionalizzazione. Si ha

un disimpegno negli ideali, nella ricerca e nella proposta di una società futura diversa. L'essere sembra sopraffare il dover essere. Si accetta il divenire spontaneo della società. Questa, così com'è, è fatta non soltanto ma largamente di particolarità, di squilibri, di infelicità. È nel fondo una società della forza, non della razionalità. Non saprei interpretare la fortuna della «governabilità se non come il risultato di questo atteggiamento, dell'identificazione del dover essere della società in una qualunque compatibilità, e non nella razionalizzazione, delle forze che la costituiscono. La negazione dell'ideologismo razionalistico si prolunga dunque in un riformismo solo nominale. L'intensificato rapporto con il vivere presente e quotidiano degli uomini si combina a un rapporto allentato con le grandi speranze degli uomini, con il loro ambire a trasformazioni consistenti del vivere. Il rifiuto di un futuro astratto, palingenetico, diventa noncuranza per un futuro cambiato. La crisi delle ideologie vuole dunque che rilevanza primaria spetti a una direttrice del tipo: dalla razionalità all'esperienza. Ho tentato di segnalare ciò che in questa indicazione, a mio avviso, c'è di utilità e di inadeguatezza. Ci si può chiedere, anche per raccogliere conclusivamente queste considerazioni, se e, in caso affermativo, quale regolazione convenga cercare di esercitare sui processi che chiamiamo crisi delle ideologie. Piano di misura, e di risposta, è chiaramente ciò che si ritiene per il paese, per il suo sviluppo civile, un modello congruo di coscienza politica. Che regolazione abbia da esserci a me pare indubbio. Come si è di fatto osservato, a parlare, attraveso la crisi delle ideologie, è in buona misura la società borghese moderna nel suo essere spontaneo. Questa non è da denigrare globalmente: in modi limitati crea razionalizzazione. Ma non è da adulare: è appunto vistosamente una società della forza. Essa e quindi anche i suoi processi culturali spontanei esigono regolazione. Sulla qualità di questa, ovviamente in ordine alla nostra crisi, è evidente che due linee di intervento vanno sottolineate specialmente. Da un lato, bisogna che la

crisi delle ideologie in quanto contestazione del razionalismo dogmatico sia approfondita. Una coscienza politica non può restare ancorata a utopie esclusive, al sogno di una civiltà cattolica o liberaldemocratica o marxista; non può, assorta in queste visioni, prescriversi l'attesa e l'inerzia. Essa deve andare alle cose, e non aspettare che le cose vengano a lei. Deve sapere cogliere il reale della società, il presente e l' immediato dei bisogni degli uomini. E dentro questo orizzonte concreto deve saper trovare le occasioni di agire, e investire la sua influenza, impersonare il suo ruolo trasformativo. Da un altro lato, bisogna affiancare ai processi della crisi delle ideologie altri processi, non marginali, che correggano il loro unilaterale egemonismo. Nella struttura della coscienza politica

di una società imperfetta non può mancare la tensione alla razionalità. Sì, dalla razionalità all'esperienza; ma anche: dall'esperienza alla razionalità. La società moderna, questa società che è anche e spiccatamente della forza, va anche fronteggiata, e fronteggiata con elementi di razionalità non vaghi. Occorre dirigerla, e non semplicemente assecondaria. Alla coscienza politica non hanno da essere estranei i progetti e gli ideali, i contenuti delle grandi speranze degli uomini. Una crisi delle ideologie egemonica mira a legittimare due sole forme di coscienza politica: quella arcaica, dogmatica, astrattamente razionalistica: e quella moderna, aperta, sperimentale. A dogmàticità però si riconduce non solo il razionalismo arcigno, ma anche l'empirismo sbrigliato, iconoclastico dell'utopia e idolatrico della forza e della datità. L'una e l'altra forma di coscienza portano a poco.

Nel paese, per un suo incisivo sviluppo civile, c'è necessità, su scala grande, di una diversa forma di coscienza politica, Occorre una coscienza che riesca a coniugare l'esperienza e la razionalità, il presente e il futuro, i nostri bisogni di oggi è le nostre speranze. Per una coscienza politica siffatta non possiamo fare conto soltanto sulla crisi delle ideologie, sui moti culturali spontanei della società esistente.

Aldo Zenerdo

