CINEMA

Clark Gable in una foto di George Hurrell (1931). In basso, Louise Brooks in divisa da «maschietto». La foto è di Eugene Robert Richee (1928)

Per Benjamin è la «dinamite dei decimi di secondo» Ha fatto saltare in aria spazio, tempo e movimento...

Ciak, e la realtà esplose

di REMO BODEI

filosofo

L'AVVENTO del cinema ha segnato una tappa fondamentale nel lungo processo di *educazione dei sensi umani*, ha prodotto nuovi modi di percepire e di riquadrare l'esperienza. Questo vale non solo nel campo della percezione dello spazio e del movimento, ma soprattutto in quella del tempo. E poiché le percezioni non possono essere separate dai pensieri che le organizzano, anche i modi di pensare si sono trasformati. Paradossi che prima erano patrimonio della filosofia pura e costituivano semplici ipotesi, divengono ora *visibili a tutti*. Che il passato si conservi integralmente, che l'effimero possa diventare durevole, che l'ordine di successione del tempo possa essere rovesciato, che si possano immaginare tempi paralleli, serie di eventi simultanei, che la durata abbia ritmi, vischiosità, densità diverse: tutto ciò era pur stato detto. Ora, attraverso un vero e proprio paradosso zenoniano della tecnica, il movimento si genera dalla quiete, il cinema da fotogrammi immobili.

E sin dagli albori del cinematografo si produce una acclimatazione di massa al paradosso e, con essa, l'oscura sensazione di una ricchezza già inesplorata della realtà e degli strumenti per conoscerla e valutarla. Già Louis Lumière nella *Charcuterie mécanique* del 1895 capovolge la sequenza temperale «fisiologica», che dal passato procede verso il futuro, proiettando la pellicola in senso inverso. Nel 1902, poi, l'americano Edwin S. Porter, con *The life of an American Fireman*, mostra, in forma spettacolare, non soltanto eventi che scorrono in direzione opposta alla «freccia del tempo», ma una *restitutio ad integrum* dalle macerie del passato, presentando un palazzo che si «ricostruisce» dopo l'incendio e il crollo. Le sospensioni, le dilatazioni e le accelerazioni del tempo cinematografico introducevano virtualmente nella percezione ritmi e forme analoghi a quelli della musica. Cade la distinzione che Lessing nel *Laocoonte* aveva teorizzato tra arti visive, che presuppongono la compresenza delle parti nello spazio, e arte poetica e musica, che si snodano nel tempo. Con il cinema le immagini si «proiettano» nel tempo e si intrecciano con la parola, dando luogo ad uno spazio-tempo proprio, evanescente ma ripetibile, ovunque siano disponibili le attrezzature necessarie.

Nuovi campi si aprono alla percezione: con «la dinamite dei decimi di secondo» — l'espressione è di Walter Benjamin — il cinema fa «saltare» un mondo che sembrava prigioniero dell'ovvietà e mostra cose che nessuno aveva mai visto o capito (tra gli esempi minori, il modo in cui i cavalli corrono, sempre frainteso nelle stampe precedenti, o in cui un fiore sboccia). Talvolta, invece di apprendere a vedere di più, si vede meno di quel che c'è. Accade così agli inizi degli anni Trenta, quando il codice Hays di autocensura dei produttori cinematografici americani decide di vietare la visione sullo schermo degli ombelichi femminili. Mediante una striscia di cerotto, il ventre delle donne veniva privato di tale attributo, ma gli spettatori integravano normalmente in maniera proiettiva la loro percezione credendo di vedere quel che non era rappresentato.

Le riprese al rallentatore agiscono come «lente di ingrandimento temporale» e le forme di accelerazione o di congelamento dell'immagine introducono ritmi consoni all'attenzione psicologica richiesta dalla storia raccontata (e questo già a partire da *La Roue* di Abel Gance, del 1922). Dal movimenti a scatti, caratteristici della prima fase della storia del cinema, non nasce solo una peculiare comicità. Si realizza anche, simbolicamente, l'ideale kleistiano di uomini trasformati in marionette, che sembrano mossi da fili invisibili verso un «baricentro» di cui non hanno coscienza. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello ha tradotto, a modo suo, questa impressione di persone-marionette, ponendosi dalla parte dell'occhio che guarda nella macchina da presa.

Il fatto stesso che il cinema, a differenza del teatro, nasca muto e impari a parlare relativamente tardi, lo svezza ben presto dal suo grande modello, il teatro, e lo induce ad elaborare tecniche e moduli espressivi autonomi. Esso diventa così un organismo dotato di vita propria. Secondo l'efficace analogia di Eisenstein, «l'inquadratura non è un pezzo di montaggio, è una cellula; come la suddivisione delle cellule produce una serie di organismi differenti, così la suddivisione delle inquadrature, la loro collisione, il loro conflitto, fanno nascere dei concetti». La tecnica del *montage* prolifera però anche al di là dell'organismo del cinema. Quest'ultimo ha avuto come è noto effetti pervasivi nello sviluppo della pittura e della scultura del Novecento (si pensi solo, per l'Italia, a Boccioni, Balla, ai futuristi), ed ha beneficiato, a sua volta, degli effetti di ricaduta delle tecniche figurative o narrative provenienti da altre arti (espressionismo, monologo interiore, elaborazioni grafiche). Meno noto è forse il fatto che esso ha avuto riflessi anche in campo filosofico, in particolare nella Germania di Weimar, dove ha introdotto una tecnica di scrittura e di riflessione esemplata sul montaggio. La filosofia stessa, del resto, si era accostata abbastanza presto al cinema, sia attraverso il sistema di metafore utilizzato da Bergson che attraverso il libro del filosofo tedesco, trapiantato in America, Hugo Münsterberg, che, nella *Psicologia del cinema*, aveva aperto un interessante dibattito.

Se cambiano i modi di percepire lo spazio, il tempo e il movimento, muta col cinema anche il tasso di coinvolgimento immaginario dell'individuo con vite ed esperienze altrui vere, fittizie o romanzate. Egli vive nel buio propiziatorio delle sale cinematografiche, per qualche ora, *vite parallele* alla propria, assorbe modelli di comportamento, stimoli, gusti che vengono da lontano. L'alfabetizzazione non è strettamente necessaria: l'immagine e la parola, soprattutto dopo l'avvento del sonoro, la rendono superflua. Masse enormi di uomini sono così diventati indirettamente partecipi di storie, miti e figure che li accomunano. Gli attori costituiscono un punto di riferimento collettivo, anche perché sono conosciuti potenzialmente da tutti e formano argomento di conversazione con tutti. Come nelle chiese medievali, la «Bibbia di pietra» delle sculture raccontava agli indotti gli eventi capitali della caduta e della salvezza dell'uomo e univa gli animi in una dimensione religiosa, così il cinema moderno produce «fatti» ed interpretazioni mobili e suggestive dei più svariati aspetti dell'esistenza. Il cinema si serve per questo, come diceva Siegfried Kracauer, delle «manifestazioni della superficie». In altri termini perfino i film commerciali, di cassetta divengono uno degli strumenti più significativi per comprendere la storia e il costume di un'epoca proprio perché — nella loro banalità — manifestano le profonde attese e le potenti forze che agiscono in seno ad una società. Questi film non esprimono soltanto forme immediate di manipolazione, ma, in termini freudiani, «formazioni di compromesso», luoghi di equilibrio instabile, tra la forza ascendente del rimosso sociale e le potenze di censura, di sublimazione e di «convenzionalizzazione» egemoni. Andrebbe poi studiato più a fondo il modo in cui il cinema plasma l'immaginario collettivo delle diverse generazioni. Sono sufficienti pochi anni per separare campi di esperienza differenti: chi era bambino nel secondo dopoguerra avrà con la fantasia vissuto negli scenari dei film americani di guerra o del western, mentre chi, per destino anagrafico, è nato alcuni anni prima si sarà formato su altri moduli.

Come si modificherà ancora il cinema e con esso anche il nostro modo di percepire e di pensare? Quando, in *La nascita di una nazione* di Griffith, la macchina da presa cominciò ad abbandonare la sua fissità e a spostarsi, ad entrare nel vivo dell'azione, a guardare da punti di vista differenti, lo spettatore fu coinvolto in pieno e i suoi sguardi si moltiplicarono. La bidimensionalità dello schermo gli dava l'illusione della profondità di campo. Domani con gli ologrammi, immagini tridimensionali (di cui danno una qualche idea il Museo degli Ologrammi di New York e la mostra parigina di quest'anno su «Les Immateriaux» del Beaubourg), il coinvolgimento dello spettatore e la verosimiglianza delle immagini saranno notevolmente aumentati. Si vivrà in un mondo di simulacri in cui il cinema si fonderà e si distinguerà, nello stesso tempo, ancora meglio o in altre forme, dal reale.

Televisione, grazie per la tua sfida

Intervista con ENNIO DE CONCINI

sceneggiatore

Ennio De Concini: sicuramente uno dei più rappresentativi sceneggiatori del nostro cinema, dal film mitologici degli anni Cinquanta (i cosidetti «sandaloni») alle pellicole d'autore. Altrettanto sicuramente, uno dei massimi sceneggiatori della tv, autore di tre programmi di qualità (e di grande successo) come *Storie d'amore e di amicizia*, *La piovra*, *I 36 scalini*. Parliamo con lui del cinema *oltre*, dopo i 90 anni, perché pochi scrittori hanno saputo cavalcare come lui le due tigri del grande e piccolo schermo, destinate — nell'immediato futuro — a intrecciarsi sempre più.

— De Concini, il cinema compie 90 anni in un momento di transizione che ricorda il passaggio dal muto al sonoro. La tv, l'elettronica, le nuove tecnologie, il calo del pubblico... Cosa è possibile intravvedere nel futuro?

«Partiamo dal presente. Un momento di transizione coincide sempre con una grande confusione. I registi di cinema lavorano sapendo di realizzare prodotti che prima o poi arriveranno al pubblico attraverso un altro mezzo, quello televisivo. Il concetto di "storia per immagini" ha perso ogni sacralità, per goderne non è più necessario compiere quella sorta di "cerimonia" che era una volta l'andare al cinema: le immagini ti giungono in casa, sono diventate abituali come il telefono. Bene, io sono convinto che proprio con questo "telefono" noi autori dovremo fare i conti e trovo tutto ciò molto stimolante. L'alta definizione, lo schermo televisivo piatto, il nastro magnetico, la tv via cavo? Ben vengano, evviva! Da cosa deriva la fioritura di talenti nel cinema Usa più recente, se non dalla concorrenza della tv? Il cinema non aveva più nemici. Trovarsene uno in casa non potrà fargli che bene».

— Come si modifica il lavoro dello sceneggiatore, nel passare da un mezzo all'altro?

«Io sento istintivamente se una storia è cinematografica o televisiva. È tutta una questione di tempi e di ritmi. In una serie tv di 6 ore tendi al romanzo, a una narrazione più dilatata, mentre in un film di un'ora e mezzo puoi limitarti a un elzeviro. La tv, inoltre, ti porta a una scrittura più "teatrale". La tv non può ancora raccontare per immagini: lo schermo è troppo piccolo e lo spettatore è troppo distratto, spesso la ascolta più che guardarla. Quindi si deve sfruttare maggiormente la parola, si deve scrivere in modo più letterario. Capisco che, paradossalmente, questo mezzo più moderno ti porta a usare un linguaggio più vecchio, ma è un segno di quella confusione cui accennavo prima. Pian piano la tv acquisterà un linguaggio più ricco, troverà nuovi generi. Per ora è ancora tutto molto mescolato, magmatico. E nonostante ciò entusiasmante. Scrivere uno sceneggiato tv è come inoltrarsi nel selvaggio West, minuto dopo minuto devi combattere la noia, la cattiva digestione, l'indifferenza di uno spettatore che ti ha scelto ma che, con un colpo di telecomando, può — in un solo istante — distruggerti».

— Esiste la necessità, quindi, di confrontarsi con un pubblico diverso, meno attento...

«Ma assai più vasto, il che ti costringe a reimpostare tutto il discorso creativo dell'immagine. È un pubblico variegato, che va dall'analfabeta all'intellettuale. Il pubblico del cinema, invece, è ormai molto settoriale. Consiste di ragazzini, che vanno al cinema per stare in compagnia e fare cagnara, e di ex-sessantottini (di trentenni, insomma) che decretano il successo di certi film di qualità. Al di là di queste due fasce nessuno va più al cinema, e sono fasce a cui devi offrire molto, moltissimo. Io con *La piovra* ho raggiunto quasi 20 milioni di italiani. Ebbene, sono certo che ben pochi di loro si sarebbero messi il vestito buono e sarebbero usciti di casa per vedersi *La piovra* al cinema. *Pizza connection* (seguito della *Piovra*, stesso regista stesso attore) l'ha dimostrato».

— Cambiano, quindi, anche le storie da raccontare. La tv consente ancora di affrontare storie «medie» che al cinema vengono spazzate via dagli effetti speciali e dalle super-produzioni.

«Certamente. Io e altri scrittori/registi, in fondo, cerchiamo di usare la tv per fare dei film. Io amo le narrazioni cicliche, a grandi ondate, e la drammatizzazione del quotidiano, le storie di piccola gente. Tutte cose che al cinema non si fanno più. Eppure le storie che si raccontano sono sempre quelle!».

— Anche per il lavoro dello sceneggiatore è in vista nei prossimi anni un cambiamento? Anche dal punto di vista della tecnica, della «bottega»...

«Ripeto che questa confusione, personalmente, mi ha dato uno slancio del tutto nuovo, e che l'avvento della tv mi ha permesso di recuperare temi che il cinema mi avrebbe costretto a tener chiusi nel cassetto. Ma dal punto di vista tecnico non credo che il nostro lavoro cambierà. Lo sceneggiatore è un gregario, un portaborracce. Io poi, che vengo dalla letteratura, sono convinto che il cinema non sia arte. Prendi uno come Lawrence Kasdan: come sceneggiatore fa *Guerre stellari* e *I predatori*, come regista *Il grande freddo*, cose totalmente diverse. Questo mi porta ad affermare che, oggi come ieri come domani, nel nostro mestiere c'è una solida componente artigianale che non sparirà mai. Siamo noi gli ultimi artigiani dell'immagine».

Alberto Crespi

Il computer aspetta ancora il suo Chaplin

Intervista con UGO GREGORETTI

regista

Un regista (ma sarà la parola giusta?) che viene dalla televisione, che ha diretto numerose opere liriche e che ora lavora a tempo pieno nel teatro di prosa: una mosca bianca nello spettacolo italiano, dove i travasi da un settore all'altro sono frequenti ma quasi sempre saltuari, occasionali. Il nostro uomo è Ugo Gregoretti, e crediamo che nessuno meglio di lui possa parlarci della posizione del cinema «dentro» gli altri campi dello spettacolo. E lasciamo a lui la parola per «raccontarci» la propria interdisciplinarietà.

«Spinto da nebulosi venti di velleitarismo artistico-spettacolare, e da una buona raccomandazione, entrai in tv a 23 anni senza sapere cosa fosse. Era il '54, la tv era appena nata. Feci l'autodidatta all'interno delle strutture del telegiornale e imparai la tecnica e il linguaggio filmico realizzando servizi e documentari. Forse sono il solo regista italiano proveniente dalla tv. Nel '60 fui notato da Alfredo Bini e feci il grande salto, in un periodo in cui esordivano molti nuovi registi, da Pasolini a Petri, da Olmi a De Seta. Feci *I nuovi angeli*, *Rogopag*, *Omicron*, e poi *Le belle famiglie*, in cui tentavo ingenuamente di dimostrare che potevo fare film insieme belli e commerciali. Infatti fu un film brutto e non incassò una lira. Così, fatto a pezzi e con una crisi del cinema incombente, mi ricordai di quella tv che avevo abbandonato con baldanza. Per scoprire che all'epoca (c'era ancora il monopolio) era uno spazio più libero, più aperto alle sperimentazioni tecniche. E fu ancora la tv a servirmi da trampolino di lancio verso l'opera lirica e il teatro».

— Com'era vista, all'interno del cinema, la tua nascita televisiva?

«Male. Ero una specie di bastardo. E credo che in questo si rifletta un'arretratezza, direi "antropologica", di tutta la nostra cultura. La televisione è sempre stata una sorta di "fortilizio elettronico" molto chiuso. Ma anche i nostri intellettuali — a cominciare dai cineasti — l'hanno sempre disprezzata, confondendo la bruttezza di certi prodotti televisivi come certi sceneggiati Rai alla Maiano con una bruttezza del mezzo in sé. Così, la tv rimaneva solo la grande rimbambitrice degli italiani. Se fosse vero quello che pensa della tv un artista come Fellini, io potrei solo spararmi. Per fortuna so che Fellini scherza. Altrimenti come spiegheresti questi giovani registi inglesi, tutti bravissimi, provenienti dal caroselli? La tv può e deve essere un vivaio di autori da cui anche il cinema potrebbe attingere. Ma in Italia questo non è mai successo».

— Nessuno meglio di te può spiegarci una cosa drammatica: di queste benedette nuove tecnologie, dobbiamo aver paura, o no?

«Assolutamente no. Non bisogna essere apocalittici, non bisogna credere al predominio della tecnica sull'espressione. Se avessimo un Chaplin, imparerebbe subito a usare il computer e poi farebbe il *suo* cinema. Le tecniche in sé non contano, conta il talento».

— Nel momento in cui un autore realizza un film, o uno spettacolo tv, o un'opera teatrale, si rivolge a pubblici estremamente diversi. Questo influisce sul suo lavoro, e come?

«Cambia solo la funzione di ciò che si fa. I film che realizzavo per le campagne elettorali del Pci erano "agitatorii". Una regia teatrale, per quanto provocatoria, non lo farà mai. Anche se esiste un filo conduttore. In fondo, resto sempre un giornalista cinetelevisivo, anche se a teatro si nota meno. In quanto al pubblico, l'unico modo di rispettarlo è non trasformarlo in un *problema*, non inseguirlo. Perché io non credo alla nevrosi del telecomando. Sono convinto che — parlando di cinema — esista un pubblico giovane, preparato, sempre più capace di scegliere. Il cinema è stato l'unica Bibbia del XX secolo: Bibbia nel senso di "libro" degli archetipi, di nuovo rito. E credo che un vero pubblico cinematografico, di massa e, nello stesso tempo, selettivo e qualificato, stia nascendo solo ora».

al. c.

Le mille avventure della luce

Intervista con JOHN BAILEY

direttore della fotografia

«Un tecnico della luce che sappia sfiorare la poesia». Questo è, per John Bailey, il perfetto direttore della fotografia degli anni Ottanta. Il nome forse non vi dirà granché, ma Bailey è uno dei nuovi e più prestigiosi cinematographer di Hollywood: sua è l'illuminazione, ad esempio, di film come Il grande freddo *e* Silverado *di Lawrence Kasdan,* American Gigolo, Il bacio della pantera *e* Mishima *di Paul Schrader,* Gente comune *di Robert Redford. Di passaggio all'Aquila, ospite della rassegna «Una città in cinema», ha risposto volentieri alle nostre domande sui primi novant'anni del cinema, sorprendendosi solo di una cosa: «Ma perché qui in Italia mi intervistano solo i giornali di sinistra?».*

LE NUOVE TECNOLOGIE — *«Penso che se ne parli tanto perché il cinema, a differenza di altre forme d'arte, usa la tecnologia. Un ballerino ha bisogno solo del proprio corpo, un musicista del proprio strumento, un regista, invece, di tanti strumenti e di tante persone. Oggi nessun direttore della fotografia, me compreso, possiede una cinepresa. Negli anni Venti, invece, era normale che un artista lavorasse con uno strumento di sua proprietà. Prendi Paul Strand: alla sua celebre macchina fotografica acquistata nel 1923 egli dedicò decine di ritratti. Tra l'uomo e la tecnica c'era un rapporto molto più intenso e profondo. Oggi, invece, le cose sono cambiate. Virtualmente, io potrei ottenere tutto ciò che voglio in fatto di materiali tecnici, ma mi sforzo di usare l'attrezzatura più semplice possibile. Insomma, credo che, nonostante il gran parlare che si fa di elettronica, di alta definizione, di 70mm, torneremo a lavorare sempre più con la testa. La vecchia immagine del direttore della fotografia cowboy non esiste più; oggi è il momento di uomini come Storaro, ovvero della tecnica applicata alla poesia».*

ARTE O MESTIERE? — *«Il cinema è una stupenda, eccitante combinazione delle due cose. Come sai, gli americani sono spesso visti dagli europei come degli "antintellettuali". C'è della pigrizia in tale giudizio, ma è indubitabile che il pragmatismo sia uno dei caposaldi della nostra cultura, anche filosofica (basti pensare a William James). Per questo, forse, non è azzardato dire che, in America, il cinema sia la forma d'arte più riuscita e completa».*

I MODELLI — *«Credo di essere stato influenzato più dagli operatori europei che da quelli americani. È un amore che risale ai primi anni Sessanta, quando cominciai a vedere e a studiare i film della Nouvelle Vague. Erano fotografati in un modo molto naturale, con un'illuminazione che si adattava sia agli interni che agli esterni. Colori tenui, diversi dalla scuola hollywoodiana. Il fatto è che, in America, per tanti anni si continuò a illuminare i film a colori come se fossero in bianco e nero. Io, invece, preferivo il look del tandem Godard-Coutard, o anche lo stile del primo Truffaut. Tra i miei operatori preferiti c'è anche un italiano, Luigi Kuweiller; il suo lavoro nei film di Elio Petri è stupendo».*

UN BUON FOTOGRAMMA — *«Penso che ogni singola ripresa abbia una storia a sé. Ad esempio, se la ripresa è completamente astratta il colore è basilare. Bisogna decidere quale colore diminuire, quale consolidare e come bilanciarli. Non esistono, comunque, formule precise. Bisogna sperimentare, provare e riprovare, fino a raggiungere la perfetta composizione dell'immagine. È un mio pallino fisso, ereditato dalla scuola europea: esistono almeno quindici differenti modi di comporre una singola ripresa, e un buon cinematographer deve conoscerli tutti».*

DUE ESEMPI — *«Amo la fotografia artistica ma credo che non debba mai sommergere gli altri elementi del film. E in un film hollywoodiano, più di ogni altra cosa, contano la storia e i personaggi. A volte, però, è possibile integrare le due esigenze. Prendi* American Gigolo *di Schrader. C'è una forte presenza dello stile, ma lo stile, a sua volta, è l'ossessione principale del personaggio di Richard Gere. Insieme a certi effetti di luce ripresi dalla rivista Vogue, sono due i film che hanno ispirato il mood di* American Gigolo: Il conformista *di Bertolucci e* L'infernale Quinlan *di Welles. In entrambi c'è quel particolare tipo di movimento della camera a gru che ti lascia di stucco, quasi senza respiro. Diverso è il discorso, invece, per* Silverado. *Prima di partire per il Nuovo Messico, vidi al Metropolitan Museum di New York una mostra di Van Gogh — dell'ultimo Van Gogh per essere precisi — che mi colpì profondamente. Erano esposti i quadri della Provenza: colori forti, accecanti, intensi, per tanti versi simili a quelli del Nuovo Messico. Con quel ricordo in testa inizial le riprese di* Silverado. *Ma oltre a Van Gogh, nel film ci sono anche i colori di Georgia O'Keeffe: è una grande pittrice americana 97enne, una delle mie favorite. La scena della cavalcata, con i quattro eroi che si avviano alla resa dei conti, è un omaggio alla sua arte: le colline che si vedono sullo sfondo, infatti, sono le stesse di un celebre quadro, intitolato* Ghost Ranch, *dipinto proprio nel Nuovo Messico».*

CONCLUSIONI — *«All'epoca del muto, il cinema trovò presto la sua sintassi grazie a giganti come Griffith, Murnau o Pabst. Poi, però, l'arrivo del sonoro provocò una specie di regressione grammaticale; così fu necessario ricostruire le basi del lavoro fotografico, affrancare la macchina da presa dalle nuove imposizioni del suono, riscoprire l'impatto visuale del cinema. Un'impresa immensa, alla quale, quasi sessant'anni dopo, stiamo ancora lavorando».*

mi. an.