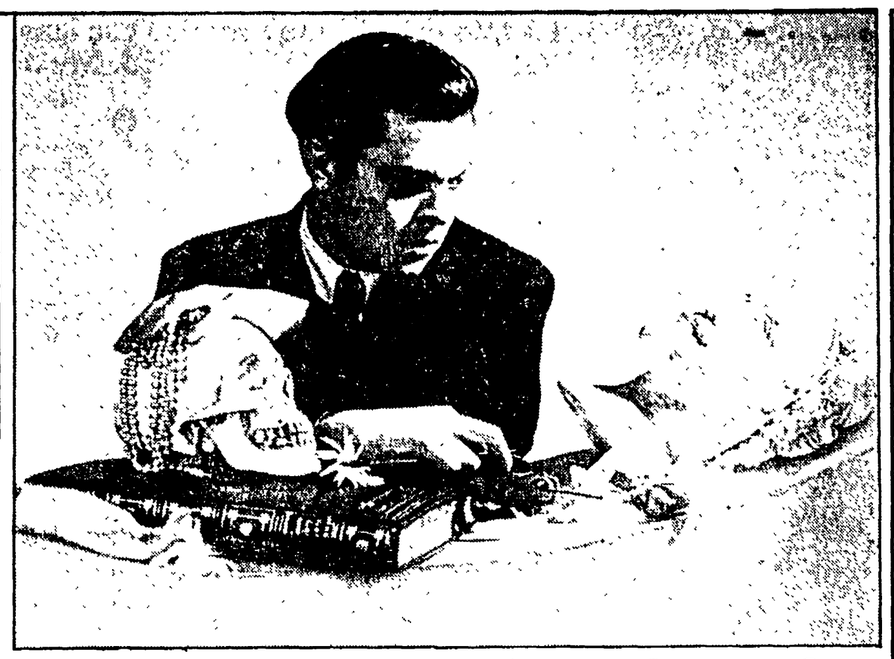
CINEMA



Stiamo diventando «presbiti»: ormai il nostro sguardo è contenuto in pochi pollici domestici

Noi, post-novissimi

di EDOARDO SANGUINETI

scrittore

APPARTENGO, per età, a quella specie umana ormai in via di estinzione che fu la pretelevisiva. Sono anzi coevo appena al sonoro, e sono venuto su con i terribili dibattiti sugli effetti probabilmente inquinanti del colore sopra i grandi schermi, che erano allora, appunto, i soli esistenti. La mia generazione è cresciuta aspettando Godard, e colmando il peso della lunga attesa con replicati ritiri negli affumicatissimi cineclub d'epoca, tra *Vampyr* e *Zéro de conduite*, tra *Caligari* e *Zuiderzee*. Così, abbiamo attraversato per intiero l'eterna alternativa emblematica di Lumière e di Méliès, e tutti gli interminabili contraccolpi della grande diatriba tra la teoria del montaggio e la sceneggiatura di ferro. Intanto, le immagini allagavano la nostra coscienza, ma in un senso che non era per nulla quello che Kafka assegnava, tragicamente e traumaticamente, a una simile immagine. Il nostro sguardo si fece subito naturalmente rettangolare, i suoni dell'universo si trasformarono ingenuamente in una perpetua colonna sonora, la nostra percezione del reale assunse spontaneamente i paradigmi della macchina da presa, mentre vedevamo sempre meglio per dissolvenze incrociate, e ragionavamo di conseguenza. E scrivevamo, anche, di conseguenza. Nelle sale dove si accorreva alle prime proiezioni di *Monsieur Verdoux* o di *Germania anno zero*, la pubblicità aveva ancora la forma rudimentale della diapositiva bloccata, e negli intervelli si subivano, con rassegnata tristezza, la «Settimana Incom» e il documentario obbligato, che poteva anche essere, però, una volta tanto, *Gente del Po* o *Lezioni di geometria*.

Eravamo nati, insomma, abbastanza tardi per celebrare come ragazzini incoscienti il cinquantenario della famosa *Sortie des usines*, e per trovarci totalmente ingolfati nell'estetica cinematografica, ma abbastanza presto per poter palpitare di gioia, un giorno, di fronte al ritrovato Buñuel redivivo, e poi entusiasmarci e inorridire, molto in fretta, seguendo la carriera di un Cassavetes e di un Morissey, esattamente come oggi può accaderci di credere che il cinema non è morto, ancora, se guardiamo un film di Wenders. E ci siamo trasformati, a forza di delusioni e di pigrizie, con gli anni, da indomiti cinefili in disincantati telepatici. Diventando presbiti, soprattutto in senso etimologico, una diottria via l'altra, ci siamo avvezzati a contenere il nostro sguardo, che si era dapprima affacciato sopra le immense lenzuola di sovraffollatissimi locali, entro un numero limitatissimo di eremitici pollici domestici, con i piedi caldi nelle pantofole e la pulsantiera ribollente nel pugno. In compenso, moriremo senza avere dimenticato che la vita non è necessariamente un emozionante serial o un patema telenovelistico, e che è possibile una diversa organizzazione delle immagini, dei destini simbolici audiovisualmente praticabili e della nostra stessa sintassi mentale, in assoluto.

Esattamente come i giovinetti e le giovinette del cosiddetto Movimento '85, siamo persuasi che gli anni Cinquanta e Sessanta furono effettualmente ruggenti, non soltanto per il rock, il pop, i jeans, i peanuts, e tante altre cose di cui erano impastati i figli di Marx e della Coca-Cola per dirla esattamente alla Godard, ma anche perché fiorirono un po' tutti insieme, con la Nouvelle Vague, il Nouveau Roman, la Nouvelle Critique, il New Look, il New Dada, il New Jazz, la Nuova Figurazione, la Nuova Sinistra, ecc. ecc.. Era tutto vissuto come nuovo, allora, anche quello che non era nuovo del tutto, precisamente come oggi tutto è vissuto come un postrifluente, anche quando non si lascia affatto alle spalle tutto ciò a cui rivolge le spalle, tanto candidamente e tanto postmodernamente.

Proprio nel 1960, in un libro che arrivò in Italia due anni dopo, Kracauer scriveva: «L'idea che l'attuale tendenza in favore della televisione annunci la decadenza del cinema tradizionale è del tutto ingiustificata. Si disse che il teatro era morto quando venne di moda il cinema, eppure esso ha non soltanto resistito, incolume, all'attacco del cinema, ma ne ha in vari modi approfittato. Allo stesso modo, i recenti sviluppi negli Stati Uniti tendono a dimostrare quanto fossero esagerate le catastrofiche previsioni delle grandi reti di trasmissioni radiofoniche circa le ripercussioni della televisione. L'ascesa di quest'ultima porta piuttosto a una divisione di funzioni tra i due mezzi di cui s'avvantaggia anche la radio. Il cinema può dunque benissimo superare la crisi. Le sue possibilità sono tutt'altro che esaurite, e le condizioni sociali che ne hanno favorito il sorgere non sono ancora sostanzialmente mutate». È passato un quarto di secolo, ma la diagnosi rimane corretta. Occorre tuttavia riconoscere che il piccolo schermo è diventato violentemente egemone, e che spot sono diventati violentemente egemoni del piccolo schermo. Se possibile, le condizioni sociali promettono anche di peggio.

Quanto agli uomini di lettere, massimamente se riversano parole per audio, mi sembrano più indifferenti del giusto a tutto quest'ordine di questioni. Pare che Godard, pochi giorni fa, per insultare alcuni postgiovani che lo interrogavano, abbia detto: «Voi non sapete neppure chi sia Dita Parlo». Ai postgiovani lettori di «Repubblica» (21 dicembre), Elena Guicciardi veniva in soccorso annotando tra parentesi che «era la protagonista del famosissimo "Mademoiselle Docteur"» (anche se Jean-Luc, ci scommetto, aveva in testa l'*Atalante*, prima di tutto). E, a troppo pessimista, costei, suggerendo la risposta? O era troppo ottimista, non aggiungendo che si trattava di una pellicola di Pabst del 1937? Vogliamo la storia del cinema, qui nelle medie superiori, potrebbe essere uno slogan piuttosto utile e accettabile, per quest'arte nonagenaria, che i suoi anni, ormai, se li porta perfino malissimo, e per questi nostri figli, che vogliono addirittura poststudiare.

Ma nella sala buia la musica viene per ultima

Intervista con FRANCESCO DE GREGORI

cantautore

Qui e sopra, due foto di Cecil Beaton: Gary Cooper (1931) e Orson Welles (anni Trenta). I disegni che illustrano questa pagina e la successiva sono di Sergej Eisenstein. Illustravano la sceneggiatura originale di «MMM», un film comico che il regista sovietico non ha mai realizzato. Sono tratti dal volume «Dalla storia del cinema», edizione Iskusstvo, Mosca 1977.

«De Gregori e il cinema? L'argomento mi piace, ma dubito che possa interessare qualcuno. Fammi solo riordinare le idee». Affaticato dalla lunga tournée (sotto Natale, a Roma, si è esibito anche due volte al giorno), Francesco si siede sul divano dopo aver messo sulla piastra, come sottofondo per la chiacchierata, *Infidels* di Dylan. E poi attacca. «Il primo ricordo che ho del cinema può essere letto quasi come una metafora. Ero piccolo, abitavo a Pescara, e rammento ancora che in sala, il giovedì sera, il padrone del cinema piazzava un televisore. Appena cominciava *Lascia o raddoppia?* si accendevano le luci e tutta la platea, per un'oretta, guardava Mike Bongiorno. Finito il quiz, riprendeva la proiezione del film, tra i commenti non proprio silenziosi della gente. Eh sì, già allora la tv era un problema per il cinema...».

— Risale a quei tempi il tuo amore per il cinema?

«Beh, no. Ero troppo piccolo, guardavo solo i film di Walt Disney. Ma mio fratello già cominciava a "traviarmi" svelandomi le delizie comiche di Jerry Lewis o le spacconate rock di Elvis Presley. La vera cotta venne più tardi, all'epoca del cineforum. Frequentavo il liceo "Virgilio", a Roma, e mi sembrò giusto iscrivermi ad una specie di cineclub. Ogni domenica mattina, al Planetario (ora non c'è più), si proiettavano i grandi classici del cinema. Era un impegno fisso. Mi sentivo moralmente precettato. *La corazzata Potemkin, Giovanna D'Arco, L'angelo azzurro*: fu un'indigestione utile».

— Insomma, solo grande cinema d'autore?

«Non solo. Alla metà degli anni Sessanta vennero alla ribalta film come *Fragole e sangue* o *I pugni in tasca*. Quanti pomeriggi passati al Farnese o al Nuovo Olimpia... Era una visione del cinema compattata con la maturazione politica. Fu allora, probabilmente, che nacque il mio odio per il cinema-spazzatura. È una delle mie poche certezze: se il cinema avrà un futuro, lo avrà *nonostante* il cinema spazzatura».

— De Gregori che cosa chiede al cinema?

«Gli chiedo di farmi divertire in modo nobile. Il puro spettacolo non mi interessa. Amo i film che fanno pensare, che stimolano la riflessione, la polemica. Vorrai degli esempi, immagino. Il primo che mi viene in testa è *La ballata di Cable Hogue* di Sam Peckinpah. Per me quel western crepuscolare, così ironico e struggente, è stato fonte di mille idee e suggestioni. Il motore a scoppio che distrugge un'epoca, il pioniere schiacciato dall'automobile... Dentro lo ci ho visto qualcosa dell'*Orlando furioso*: anche lì la scoperta della polvere da sparo anticipa la morte dei grandi cicli cavallereschi, provoca la fine di un sogno».

— Ti capita mai di scrivere una canzone ripensando ad un film che hai visto?

«Talvolta. Ma il percorso dell'ispirazione è sempre obliquo, intermittente. Prendiamo *I cowboys*, che molti hanno preso per un omaggio all'America della Vecchia Frontiera. In realtà, i miei "cowboys" non sono quelli dei western di Howard Hawks o di John Ford, sono piuttosto i cavalieri misteriosi e minacciosi del *Seme dell'uomo* di Ferreri o piantagrane come il Bad Bob di *L'uomo dei sette capestri* di Huston».

— Tutti riferimenti colti...

«Ti sembra? Il fatto è che io, in fatto di cinema, mi sento quanto mai manicheo. Credo che il cinema, ancora più delle canzonette, sia un modo facile di abbassare il buon gusto della gente. Detesto la gente che fa film solo guardando al botteghino. Sono contro ogni censura e ogni divieto, naturalmente, ma certi film li vieterei ai minori di 18 anni per manifesta stupidità».

— Ti riferisci a «Rambo 2»?

«No, no. Anzi, tutto questo discutere attorno al fascismo di Rambo mi dà fastidio. E mi preoccupa un po' che, in fondo, si definiscano "imbecilli" gli adolescenti che fanno la fila per vederlo. A pensarci meglio Rambo è l'equivalente dei James Bond e del Maciste di una volta. Io non li vado a vedere semplicemente perché non mi diverto».

— Cinema e musica: per uno come te il massimo dovrebbe essere stato «Renaldo e Clara» di Dylan. O sbagliamo?

«In genere bisogna diffidare dei musicisti che si improvvisano registi. Ma devo riconoscere che *Renaldo e Clara* mi piacque molto. Lo trovai sconnesso, sotterraneo, inafferrabile, proprio come sono le canzoni di Dylan. Ribadito ciò, resto dell'avviso che una canzone sia l'esatto contrario di un film. Prendi *Il cielo inuna stanza*; è una canzone stupenda, ma se dai delle facce a quella coppia che guarda il soffitto da un letto squallido banalizzi tutto. Ecco perché non amo i video. Bruciano la magia del *non detto*, mettono le didascalie alle emozioni e costano troppi soldi».

— Qual è, tra gli ultimi visti, il film che ti ha colpito di più?

«*La messa è finita* di Nanni Moretti, un film scandalosamente importante. E se mi permetti un piccolo salto nel tempo, *Lo stato delle cose* di Wim Wenders».

— Oggi il cinema compie novant'anni. Che cosa gli auguri?

«Una seconda giovinezza. Anche se sono pessimista al riguardo. Gli anni Ottanta, più di ieri, stanno sancendo il trionfo di una televisione che vuole entrare sempre più nella vita, nei pensieri, nelle vene della gente. L'unico antidoto sta nel ritrovare la voglia di andare al cinema più spesso, nello sfidare le abitudini casalinghe. Ma anch'io, da questo punto di vista, non ho le carte in regola. Giuro solennemente che in futuro migliorerò. Lunga vita al cinema».

Michele Anselmi

Gli effetti speciali: ovvero i figli «postmoderni» di Méliès

L'arte del trucco

di FILIBERTO MENNA

storico dell'arte

Dopo novant'anni il cinema sembra rileggere con crescente interesse le proprie origini, rivalutando la finzione, l'artificio, il trucco, sia pure nelle forme postmoderne degli effetti speciali. E allora diamo anche noi uno sguardo agli inizi ricordando in questa occasione il principe degli inventori, il maestro dei trucchi, il più grande prestigiatore del cinema: Georges Méliès.

Méliès sa fin dal primo momento che il cinema è linguaggio, quindi artificio, quindi trucco. Non si fa prendere dalla illusione della verità convinto com'è che tutto poggia su una convenzione, o, meglio, su una serie di convenzioni. Come Picasso, anche lui sembra dirci che l'arte (il cinema) è una bugia. Per questo egli si rivolge al teatro e ne accetta le convenzioni: di qui l'uso frequente della «scena» con elementi disposti simmetricamente e dislocati in profondità secondo le regole della prospettiva lineare; di qui anche la disposizione degli attori in punti determinati, prestabiliti, del luogo scenico, come se ognuno fosse convocato a far parte di un quadro vivente. Spesso l'ordine di apparizione (evocato dal gesto dell'artista-mago-prestigiatore) ubbidisce a una rigorosa legge compositiva: se un elemento appare sulla sinistra della scena-quadro, il successivo apparirà sulla destra, formando col primo un equilibrio di pesi lungo assi orizzontali od obliqui; il protagonista va ad occupare il punto centrale della composizione ed è l'ultimo a prendere il suo posto: e anche questa è una convenzione teatrale, secondo cui l'attore principale entra in scena dopo che i comprimari hanno predisposto il quadro pronto ad accoglierlo.

Da questa impostazione di base dipende anche l'uso frequente della «cornice», sia la cornice totale dell'arcoscenico, sia quella di un quadro, di un trittico o di un polittico: in tal caso la cornice ritaglia un quadro nel quadro, racchiude una scena nella scena, come avviene in pittura nelle opere di un De Chirico o di un Magritte. Méliès rinvia così a piani diversi della rappresentazione decostruendo l'unità statica del quadro scenico di base in unità costitutive differenziate, che definiscono non soltanto diversi luoghi spaziali, ma anche momenti diversi del procedimento scenico (il livello del reale, quello della rappresentazione, il momento del sogno). Nello stesso tempo Méliès si preoccupa di stabilire una continua fluidità di passaggi tra i diversi livelli, senza privilegiarne nessuno, ma pareggiandoli tutti in una orizzontalità che è anche un modo di ricondurre tutto alla superficie. E anche questo è un punto di raccordo con la pittura.

Per Méliès, quindi, l'arte è essenzialmente finzione, ossia una tecnica che serve a far sembrare vero ciò che vero non è: l'artista si identifica con il mago o con il prestigiatore, e, come questi, impiega tutta una serie di trucchi per coinvolgere lo spettatore in un gioco complesso: sicché chi guarda si meraviglia di ciò che appare sulla scena sapendo che ciò che sulla scena appare è falso, è totalmente inventato da una tecnica. Il trucco assume pertanto una importanza determinante, al punto da essere esibito e da diventare l'oggetto stesso della rappresentazione. La modernità, l'attualità sconcertante di Méliès consistono appunto in questo ribaltamento alla superficie dei procedimenti di formazione, che è poi il ribaltamento, o, meglio, il disvelamento delle tecniche dei giochi di prestigio, della magia, e dell'arte, che sono tecniche tradizionalmente occulte. Il trucco, le convenzioni sceniche, assumono un ruolo autonomo, hanno valore per se stessi, diventano l'oggetto fondamentale della rappresentazione (come negli attuali film ad effetti speciali) e tutto il resto, i mille e mille accidenti che l'artista dissemina lungo il suo racconto, con una sorta di horror vacui, non sono altro che pretesti, occasioni, per la esibizione dei poteri magici del regista.

È a questo punto che la macchina scenica di Méliès rivela più profondi e segreti punti di incontro con l'oggi, nel momento in cui l'artificio lascia intravedere qualche incrinatura nella liscia, splendente superficie del congegno. Attraverso questi varchi gli ingranaggi rivelano un aspetto inquietante, quasi che la macchina non possa che ripetere sempre una stessa scena nonostante i trucchi che essa pone in atto per convincerci che stiamo guardando sempre a nuovi eventi. Si avverte in definitiva in Méliès (e proprio questo è il legame più stretto con l'oggi) quasi una coazione a ripetere un identico gioco, che è poi il gioco dell'immaginario che cerca il proprio riscatto contro le difficoltà del reale. Nei suoi film c'è una situazione ricorrente: il protagonista si presenta come un prestigiatore o come un mago che assecondano le vicende del racconto «normale», fino a quando una contrarietà, un torto ingiustamente subito, li inducono a porre in atto i propri poteri. La vicenda subisce a questo punto uno spostamento di livello, dal piano «reale» a quello della «finzione» e del «sogno»: il film diventa così una metafora della onnipotenza dell'io e la macchina scenica non ci appare più come un congegno automatico, privo di motivazioni, ma si presenta come una macchina al servizio dell'immaginario che manipola la realtà creando e distruggendo, all'infinito, sempre nuovi mondi, nuovi oggetti del desiderio.

«È il contrario della vita, del calore, dell'improvvisazione. Eppure resta la lingua del Novecento. Perciò ho deciso: anch'io faccio un film»

Il nemico pentito

Intervista con DARIO FO

autore e attore teatrale

Novanta anni da festeggiare seducono anche i nemici più irriducibili? Sì, visto che Dario Fo, l'artista del nostro teatro che in 40 anni di carriera si è tenuto più lontano dagli schermi, sta preparando il suo omaggio a Monsieur Cinéma. Ogni tanto in questi mesi invernali di corvée sul palcoscenico dedica un ritaglio di tempo ad adattare *Non si paga, non si paga*, la commedia creata nel '74 che prendeva spunto dalle lotte per l'«autoriduzione» che allora fiorivano nelle città e che nel luglio prossimo gli fornirà materiale per il suo esordio nei panni di regista cinematografico. Dario Fo e il cinema, allora.

Cominciamo con un episodio che non è noto a tutti. Protagonista Joris Ivens che, per moltim mesi, staziona alla palazzina liberty, con la cinepresa in mano, usando pellicola (quante migliaia di metri?) per documentare la vita della comunità raccolta intorno a Fo. «È un materiale imprevedibile e poco noto che, se Ivens vorrà, un giorno vedrà la luce. Si vede gente che s'improvvisa muratore ed elettricista, gente che salta le cancellate per non essere esclusa dallo spettacolo, artisti, come Matta, che prestano la loro opera gratis...».

E ora, Fo spettatore. «Accanito, negli anni subito dopo la guerra quando era impossibile comunque sottrarsi al fascino di quei film che arrivavano dopo vent'anni di oscuramento, gli espressionisti tedeschi, i francesi, gli americani, ogni tanto qualche film sovietico. Ancora adesso sono uno spettatore che non si stanca, mi è piaciuto *Guerre stellari* per la fantasia con cui disegnava un mondo agricolo del 2200, come *Blade Runner*, davvero un grosso film politico». Fo sceneggiatore. «Ho lavorato come terzo, specializzato in gag, con Pietrangeli, Age e Scarpelli. Ne sono usciti film come *Souvenirs d'Italie* e *Rascel Fifì* nei quali poi mi prestavo anche a piccoli ruoli». Fo pubblicitario. «Oltre a interpretarli, i Caroselli, in pochi sanno che li ho anche diretti. Facevo regia e montaggio per Luciano Emmer. Una lezione di sintesi, di rapidità che mi è servita poi anche in teatro».

Siamo arrivati al nocciolo. Il teatro, per Fo, resta l'unico vero mezzo di espressione. Al di là della passione come spettatore quali sono i sentimenti che, in quanto interprete, nutre nei confronti del cinema? A cosa si deve lo scarso interesse che ha sempre mostrato verso i registi, stranieri soprattutto, che gli chiedevano di portare sullo schermo le sue commedie, da *Morte accidentale di un anarchico* a *Clacson, trombette e pernacchi*? «Ho smesso di pensare a recitare per lo schermo subito, appena ho iniziato. È stato nel '55, quando feci come protagonista il mio primo e unico film, *Lo svitato* di Carlo Lizzani. Fu un insuccesso totale, così grande e amaro, e provocò un linciaggio così feroce da parte della critica che ancora oggi a ripensarci vedo solo un buco nero. 30 anni dopo, a Montecatini, il film viene premiato per la sua carica innovatrice, si capisce finalmente che era un tentativo, azzardato e generoso, certo, di far respirare anche in Italia un'aria alla Tati, di unire quel tipo di comicità all'avanguardia e surreale col nostro umore mediterraneo mentre trionfavano solo le farse becere, rigorosamente doc, all'italiana. Me ne è rimasto un senso di sconforto, un disprezzo per la nostra industria cinematografica, ammalata di vizio per lo sfottò e per il dileggio, così poco solidale, così meschina».

Non è stato, anche, un divorzio per incompatibilità di carattere? «In parte, sì. Del cinema odio il fatto che rifiuta, per il suo stesso essere, la crescita progressiva di un'interpretazione. Charlie Chaplin, a film finito, lo guardava e rifaceva le scene che non gli erano piaciute, ma chi altro se lo può permettere? Non è smania di perfezionismo, la mia, è gusto per l'improvvisazione, piacere per quel rapporto che ti lega al pubblico e ti permette di spiarne e accoglierne le reazioni. In una sala cinematografica, invece, muore uno spettatore in prima fila e la pellicola continua, implacabile, a girare».

Se *Non si paga, non si paga* arriverà sullo schermo, però, vuol dire che Dario Fo qualche speranza nel cinema la nutre... «Voglio sperimentare quanto un palcoscenico non può dare: un pubblico che si conta a centinaia di migliaia di spettatori, un mezzo che non si affida solo alla mimica di un attore ma racconta le storie per esteso, con paesaggi e descrizioni, come se fosse un libro. Il cinema oggi mi piace di nuovo perché come il teatro è un'occasione di comunità, il nemico di una società televisiva e atomizzata. Mi piacerebbe anche recitare di nuovo con altri registi. Un esempio? Farei volentieri un film con Marco Ferreri».

m. a. p.