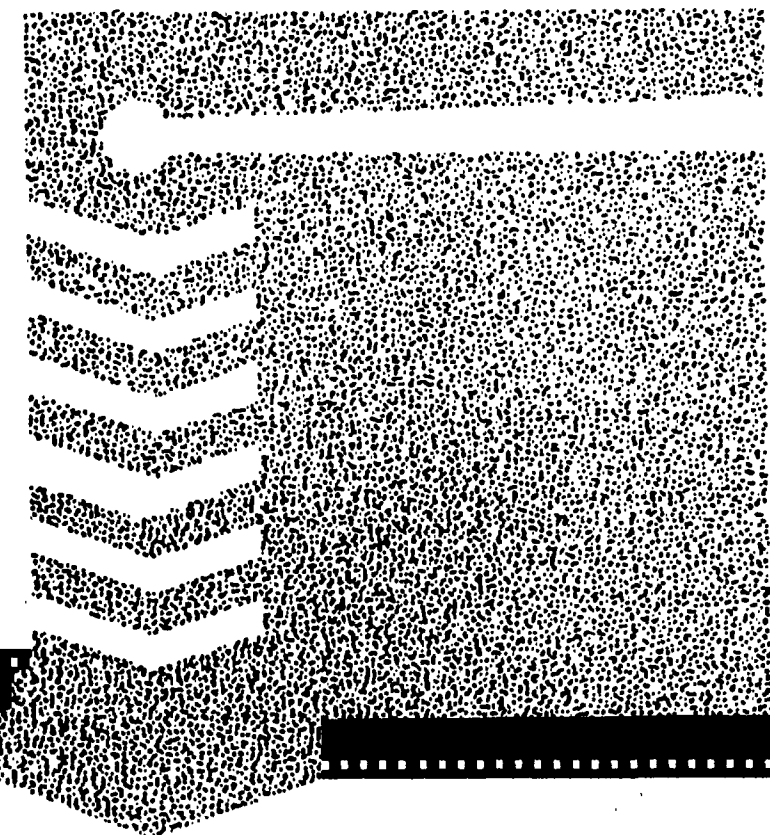


Le strade del cinema

Inizia la Mostra di Venezia
Alcuni libri per tornare
ai film, ad un «altro mondo»
come sosteneva Italo Calvino,
ad un cinema inteso come magia,
come dilatazione dei poteri
dell'immaginazione e come scuola
perché se ne deve alla fine
riconoscere il compito formativo
anche rispetto ad una scrittura
che ne recupera la visività
Così il cinema non muore...



Titoli: da Calvino a Woody Allen

Claudio Camerini (a cura di)
«Acciaio. Un film degli anni Trenta»
Nuova Eri
Pagg. 270, lire 30.000

François Truffaut
«L'uomo che amava le donne»
Marsilio
Pagg. 205, lire 20.000

Federico Fellini
«La voce della luna»
Einaudi
Pagg. 145, lire 20.000

Giuseppe Tornatore
«Nuovo Cinema Paradiso»
Sellerio
Pagg. 105, lire 12.000

Gianfranco Amato
«Woody Allen. Lo specchio e la maschera»
Editrice Mazziana
Pagg. 205, lire 22.000

Ennio Flaiano
«Nuove lettere d'amore al cinema»
Rizzoli
Pagg. 360, lire 38.000

Sandro Bernardi
«Kubrick e il cinema come arte del visibile»
Pratiche Editrice
Pagg. 238, lire 28.000

Italo Calvino
«La strada di San Giovanni»
Mondadori
Pagg. 136, lire 25.000

Gian Piero Brunetta
«Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico»
Marsilio
Pagg. 404, lire 50.000

Lorenzo Pellizzari
«L'avventura di uno spettatore. Calvino e il cinema»
Lubrina
Pagg. 180, lire 30.000

Si apre oggi, nel consueto clima di mondanità, di eccitazione e di polemica, la Quarantesima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Ennesima occasione - insieme alla corsa ad indovinare fra le opere in concorso chi vincerà il Leone D'Oro - per discutere del presente e del futuro del cinema: se sia già morto, o sia morente, o stia invece nascendo una nuova fioritura e abbia davanti a sé un radioso avvenire. Poche

forme d'espressione come il cinema sono oggetto di un così accanito confronto polemico. Forse perché il cinema è una sintesi di ispirazione e industria, di fantasia e di programmazione economica quale nessuna altra manifestazione della creatività umana. Proprio per queste sue ricchezze e complessità il cinema costituisce, da sempre, anche un importante fenomeno editoriale. Dal saggio teorico fino alla biografia del divo alla

moda, il cinema ispira ogni anno centinaia di libri in tutto il mondo. Abbiamo colto l'occasione della Mostra di Venezia per dedicare due pagine del nostro inserto libri ad alcuni dei più recenti lavori di interesse cinematografico editi negli ultimi mesi in Italia e ad una curiosità: alcuni brani delle sceneggiature inedite in Italia di due film dei fratelli Marx, «The Cocoanuts» e «Animal Crackers» (nella traduzione di Francesca Bandel Dragone).

GIANNI CANOVA

«C i sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo». Così Italo Calvino, nell'incipit della sua *Autobiografia di uno spettatore* (1974), recentemente ripubblicata nel volume *La strada di San Giovanni*, rievoca col nitore che gli è proprio la fascinazione esercitata dal cinema sulla sua «educazione sentimentale» - più in generale - la centralità fondativa del grande schermo e della sala buia nei processi di formazione intellettuale e affettiva della generazione nata fra le due guerre. Quello che Calvino rievoca con nostalgia, recuperandolo tra le spire e le brume della memoria adolescenziale, non è ovviamente un cinema da intendersi come *specchio del mondo*. È, piuttosto, un *altro mondo*, *tout court*. Cioè un cinema come magia e fantasmagoria, come rito di cancellazione dell'io individuale e come dilatazione infinita dei poteri dell'immaginazione. Circola, nelle parole dello scrittore figure, un rimpianto per certi versi prossimo a quello evocato da film recenti come *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore, *Splendor di Scola* o *Via Paradiso* di Odorisio: nostalgia per una stagione della vita e della storia collettiva ormai tramontata, per una passione consumata, per un sogno definitivamente perduto. È la stessa passione amorevolmente documentata dallo storico Gian Piero Brunetta nel suo volume *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, dove centinaia di testimonianze di scrittori e intellettuali sul tema del rapporto con il cinema fanno risorgere come per incanto davanti agli occhi del lettore il ricordo di quel tempo laico (e, a suo modo, fantasiosamente sovversivo) che era la sala di proiezione, con il suo inevitabile arredo di velluti e broccati, di palchetti e poltroncine, di pesanti sipari amaranto e di fasci di luce nel buio. Ed è una passione molto simile a quella che trasuda quasi ad ogni riga dalle pagine di un vorace frequentatore di sale come Ennio Flaiano, che nelle recensioni raccolte nelle sue *Nuove lettere d'amore al cinema*, (di cui riferiamo in questa stessa pagina) non manca quasi mai di ricordare la sala in cui ha visto il tal film, col suo nome paradisiaco e sognante (Fulgur, Eden, Empire...) i suoi profumi e i suoi odori, le sedie tagliuzzate dal pubblico e le tracce residue - macchie, cartacce, bruciacchiature - del passaggio di chi ha assistito al film (o ha partecipato alla infinita liturgia del cinema) prima di lui. Sono testimonianze importanti, talora perfino struggenti. Recuperano un patrimonio di esperienze e di vissuto comune a tutti, e lo fissano una volta per tutte nel

linguaggio fascinoso del ricordo. Ma riconoscono anche, finalmente, l'importanza cruciale del cinema nei processi di formazione delle personalità e delle generazioni. Il che - in un contesto culturale come quello italiano - non è cosa da poco: andate a chiedere a un qualsiasi preside di liceo quale ruolo attribuisce al cinema nella formazione dei suoi allievi e ne avrete nove volte su dieci - risposte da far accapponare la pelle. Ben vengano dunque testimonianze memorialistiche che, dall'alto di una indiscussa autorevolezza, ricordano a tutti che Charlott è importante almeno quanto lo Zeno sveviano, che non c'è si può ritenere «colti» se si è letto Carducci ma si ignora John Ford, e che perdersi tra le labbra di Greta Garbo o di Jean Harlow può esser dolce tanto quanto il naufragare in un idillio di Leopardi. Almeno come risarcimento «post mortem» nei confronti del debito che tutti abbiamo con il cinema, è un atto assolutamente dovuto. Ma c'è dell'altro. Tutti gli scritti citati hanno come comun denominatore non solo la chiave della nostalgia (il cinema come «infanzia» di alcune generazioni?), ma anche un'interessante focalizzazione sull'aspetto del consumo e della fruizione piuttosto che su quello della produzione. In passato, com'è noto, si è discusso a lungo sulla cronica incapacità degli intellettuali italiani di instaurare - salvo rare eccezioni - proficui rapporti collaborativi con l'industria cinematografica e col sistema dei media audiovisivi. Alle varie ipotesi di volta in volta avanzate per spiegare questo gap, gli scritti di Calvino, Brunetta e Flaiano ne aggiungono ora un'altra: gli intellettuali italiani non hanno lavorato per il cinema (col cinema, nel cinema, dentro i suoi meccanismi produttivi e i suoi gangli vitali) perché del cinema sono stati soprattutto spettatori. Ne hanno subito i miraggi e le fascinazioni. L'hanno consumato invece di contribuire a produrlo. E hanno mantenuto con esso un rapporto molto simile a quello che si ha con le fantasmagorie della gioventù. Poi, una volta cresciuti e diventati attori invece che spettatori, hanno capito - come aveva capito Calvino - che il cinema in fondo racconta sempre la stessa storia. E loro hanno provato a raccontarne un'altra. Magari recuperando il cinema (la sua lezione, la sua memoria) nella visività della scrittura. In Calvino, almeno, il percorso è ineccepibile. Come dimostra il bel volume di saggi curato da Lorenzo Pellizzari *L'avventura di uno spettatore. Calvino e il cinema*, la scrittura dell'autore de *Le città invisibili* e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è impensabile senza il cinema, o prima di esso. Anche nell'era della morte delle sale, insomma, il cinema non muore, si trasforma. Cambia sede, non scompare. E talora riappare proprio là dove meno ci si aspetterebbe di trovarlo: per esempio nel tragico e straniato sguardo sul mondo del signor Palomar.

Gli amori di Flaiano

«I cinema non è arte, anche nel migliore dei casi. Nessun film mi ha mai commosso e potrà seguirlo a commuovermi per tutta la vita (facio i grandi nomi, tanto per capirci) come una sonata di Bach, due versi di Leopardi o di Catullo, un ritratto di Raffaello, un capitolo di Tolstoj o di Manzoni. Il film migliore mi commuove per un anno, tre, dieci, poi scopro i suoi limiti, rivela la sua natura, le spure necessità che lo hanno prodotto, la permanenza nelle sue immagini di una realtà non trasfigurata...»

SAURO BORELLI

per il fatto che il suo magistrale «scrivere di cinema» (in senso lato, poiché l'autore pescarese s'è cimentato a lungo e proficuamente quale sceneggiatore di valore) e ancor più di buona, incontestabile ragione che queste sue ben ritrovate *Nuove lettere d'amore al cinema* - un titolo paradossalmente contraddittorio con l'ammissione prima citata - coinvolgono, appassionano e commuovono, e soprattutto, ci dicono, assolutamente «ai-cò», spoglio com'è d'ogni retorica o suggestione enfatica su uno spettacolo quale è la pur millantata «settima arte». Mezzo, il cinema, tenuto, certo, da Flaiano perennemente *suo giudice*, dal momento che tali medesimi scritti, puntualmente, pur se non esplicitamente ricordati agli anni d'una inquietante condizione esistenziale, hanno la pregnante sapienza, l'arguzia finissima di un'incursione disinibita tra vicende ed eventi, indizi e avvisaglie che, ben al di là del cinema, dei film, innescano di volta in volta digressioni morali, roveli psicologici connessi alle controverse correnti del mondo, della vita.

specifico destinazione di quegli stessi giudizi. A Flaiano preme, importa prioritariamente esprimere, non già contro ma proprio e precisamente nel merito d'una determinata suggestione drammaturgica o spettacolare, il vario, paradossale incontro-scontro di sentimenti, trasparenze, mverben di una quotidianità, d'una contingenza insieme desolata e inesorabile.

Nasce di qui, diremmo, lo scontro, il malessere radicale di Flaiano, filtrato avvertibilmente in questi scritti spiritosi, amarissimi su quella forma d'ammirazione infida, precarissima che è, che resta il cinema. I giochi di parole, i non-sense, le brillanti accensioni umoristiche frammentarie, temperano spesso una prosa risentita, aristocraticamente distaccata e ironica verso personaggi e film. realtà e finzioni probabilmente degni d'ogni dileggio. Quel ch'è meglio, però, questi stessi giochi di parole e non-sense tradiscono una sommersa cognizione del dolore, della volgarità che, primariamente, muove la penna di Flaiano non tanto a «condannare», quanto a prospettare, con segreta e solida pietà, i dubbi splendori e le accertate miserie del cinema d'oggi, del cinema *tout court*. Ed è questo, crediamo, il pregio peculiare delle penetranti, agrodani e, in fondo, tutte struggenti *Nuove lettere d'amore al cinema*.

I ritorni di Kubrick

ENRICO LIVRACHI

«N on cercherò... di enucleare una particolare visione del mondo, espressa da Kubrick attraverso il cinema, o i temi e i problemi trattati dai suoi film, né di formulare una nuova interpretazione. Cercherò nei film di Kubrick, invece, un modello o le tracce di una *cinema possibile*, che cosa del cinema o del cinema noi possiamo capire, a partire da questi film. Una simile dichiarazione d'intenti, decisamente esplicita, si legge nelle prime pagine di *Kubrick e il cinema come arte del visibile* di Sandro Bernardi, da poche settimane in libreria. È bene chiarire subito che il lato più interessante di questo libro è il suo essere quasi completamente estraneo agli schemi consueti della critica cinematografica, militante o accademica che sia. Non è una monografia, né tantomeno una agiografia. Non è una ricostruzione stonografica, né un'indagine in chiave filologica, né una lettura puramente semiologica, e neppure una irruzione nell'universo personale del grande cineasta. È piuttosto una intrinseca ricognizione attraverso i cunicoli di un grande cinema d'autore, alla ricerca dei frammenti, dei segmenti fondanti di una idea-guida perseguita con un rigore nell'uso degli strumenti critici non proprio diffusissimo nella letteratura cinematografica di consumo.

Sandro Bernardi è un ricercatore dell'università di Firenze che esibisce una solida padronanza dell'apparato critico e teorico delle storie e delle teorie del cinema. Questa sua incursione nell'opera di Kubrick, sondata in profondità, disarticolata, destrutturata e ricomposta in una precisa chiave emmenologica, rivela in realtà una finalità ben maggiore che travalica di gran lunga i confini di una semplice ricostruzione, sia pure originalmente intesa. È un bisogno, un'istanza, che nascono da un'istanza di conoscenza innovativa dei nodi di problemi

che pone oggi il cinema moderno. È, insomma, l'ambizione di una indagine, minuziosamente analitica e concettualmente strutturata, che tenta di raggiungere l'abbozzo di una nuova estetica della visione, schegge di una dialettica tra soggetto e oggetto della percezione filmica capaci di ridefinire il ruolo dello spettatore cinematografico in senso attivo e creativo.



Avvalendosi di un copioso apporto dei materiali teorici e interpretativi più ampi - da Bela Balász a Benjamin, da Eisenstein a Bazin, fino a tutta la costellazione semiologica - l'autore perviene a individuare

l'ambivalenza specifica delle immagini cinematografiche, il loro essere, a un tempo, veicoli significativi e oggetti sensibili. In questo quadro la ricerca mette a fuoco nitidamente i confini tra il visibile e il dicibile delle immagini, il conflitto tra senso e significato che esse si trascinano. In una parola, è il sensibile dell'immagine filmica che non si lascia ridurre mai completamente all'intelligibile che lo sorpassa e si ripropone continuamente come inizio del movimento della percezione e della rappresentazione.

Qui il libro di Bernardi mostra almeno un grandissimo pregio: quello di riportare fuori dalla sfera totalizzante e un po' dogmatica, in cui appariva ormai incastrato, tutto l'apparato semiologico, restituendogli la sua reale funzione di strumento dell'interpretazione. Di

presente come regista-pilota di una ricerca intellettualmente affascinante. Non per questo ne risulta una visione riduttiva del suo cinema, che, al contrario, viene esplorato da cima a fondo. Anzi, per quel suo stare continuamente ai confini tra le convenzioni narrative e l'innovazione linguistica più avanzata, tra un potente classicismo e le più straordinarie sperimentazioni visive, questo grande cineasta viene collocato di diritto tra gli autori più consapevoli di quella sorta di ritorno alle origini, di quel prevalere delle immagini sul discorso che sembra delinearsi, al di là di ogni valutazione, in gran parte del cinema d'oggi, e su cui si fonda il tentativo di questo libro di forzare il blocco teorico nel quale sembrano intrappolati ormai da troppo tempo gli studiosi della «settima arte».

Trame d'autore

SAURO BORELLI

Hanno fatto un volume dozzinale, circostanzialissimo sui controversi, problematici rapporti coltivati assiduamente e talora, redditiziamente da Pirandello col cinema. Il titolo *Acciaio. Un film degli anni Trenta*, la rievocazione esplicita, privilegiata alla laboriosa gestazione, appunto in quel periodo, della complessa, faticata realizzazione della celebre pellicola firmata poi dal cineasta tedesco Walter Ruttmann. Quel che costituisce la novità di fondo della puntigliosa trattazione documentaria-testimoniale, curata con esemplare sagacia dallo studioso Claudio Camerini, è proprio come da una committenza pretestuosa, quale quella costituita, in origine, dalla smania di Mussolini di celebrare i fasti (veri o presunti) dell'economia e massimamente dell'industria fascista, si è approdati in seguito, attraverso tortuosi maneggi e mutamenti di fronte, all'opera compiuta, *Acciaio*, che, se pure ancor oggi apprezzabile per determinate componenti formali ed espressive, nella sua dimensione definita risulta, in effetti, ben altro dall'idea originaria di Mussolini e dal figlio Stefano Landi col titolo *Giuvca Pietro!* La massa

nella loro stesura originaria) vi sono altri materiali, rigorosi e specifici, che quali «premesse» o «note» particolari vengono a costituire un ordito «contestuale» ricco di significati e di speculazioni eseguite essenziali. Tali ci sono, infatti, gli scritti approntati a supporto di ogni singola sceneggiatura: dall'introduzione di Giorgio Tinnazzi e dalla «nota» di Marco Vozza per *L'uomo che amava le donne* alla poetica, acuta postazione dello scrittore siciliano Vincenzo Consolo per *Nuovo cinema Paradiso* e, ancora, all'attenta premessa di Fellini medesimo per il suo mirabile *La voce della luna*.

Una piccola considerazione a parte merita, infine, il libro di Gianfranco Amato *Woody Allen. Lo specchio e la maschera*. Sebbene più concisa, prosciugata dall'imponente lavoro monografico realizzato a suo tempo da Giannalberto Bendazzi sullo stesso autore, questo nuovo studio può vantare un'intensità e un rigore d'indagine esemplari su quelli che sono i basilari, tipici strumenti espressivi e le correlative tematiche del cinema americano. Tanto da fornire un codice di lettura preciso, univoco della sua intera opera. Importante e utilissimo l'apparato filografico, oltretutto corredato di citazioni di critici e studiosi autorevoli, prestigiosissimi.