

## PROLOGO

Un giorno mi è capitato di ricevere un premio. Era la prima volta dai tempi lontani in cui avevo finito il liceo. E per di più questo premio che ricompensava il mio libro *La favola cinematografica* veniva dall'Italia. Questa congiuntura mi sembrò rivelare qualcosa del mio rapporto con il cinema: in diversi modi questo paese aveva contato nel mio apprendistato della settima arte. C'era Rossellini, certo, e quella sera dell'inverno del 1964 in cui *Europa '51* mi aveva sconvolto almeno tanto quanto la resistenza che suscitava in me quel percorso dalla borghesia alla santità attraverso la classe operaia. C'erano anche i libri e le riviste che un amico, cinefilo e italofilo, mi mandava in quel periodo da Roma, dai quali cercavo di imparare contemporaneamente la teoria del cinema, il marxismo e l'italiano. C'era ancora quello strano retrobottega del ristorante napoletano in cui, su una specie di telo spiegazzato, James Cagney e John Derek parlavano italiano in una versione doppiata di un film in bianco e nero di Nicholas Ray che si chiamava *All'ombra del patibolo* (*Run for cover*, per i puristi).

Non è per semplici ragioni di circostanza che questi ricordi mi sono tornati in mente al momento di ricevere quel premio inatteso; e se li rievoco oggi non

è per nostalgia nei confronti di quegli anni lontani. È che descrivono piuttosto bene la singolarità del mio approccio al cinema. Il cinema non è un oggetto al quale mi sarei rivolto come filosofo o come critico. Il mio rapporto con esso è un gioco di incontri e di scarti che questi tre ricordi permettono di circoscrivere. Essi riassumono infatti tre tipi di scarti all'interno dei quali ho provato a parlare di cinema: lo scarto tra cinema e arte, quello tra cinema e politica e quello tra cinema e teoria.

Il primo scarto, simboleggiato dalla sala di fortuna in cui si proiettava Nicholas Ray, è quello della cinefilia. La cinefilia è un rapporto col cinema che ha a che fare con la passione prima ancora che con la teoria. E si sa che la passione manca di discernimento. La cinefilia creava scompiglio tra i giudizi consentiti. Uno scompiglio che riguardava i luoghi, innanzitutto: una diagonale singolare tracciata tra le cineteche in cui si conservava la memoria di un'arte e le sale di quartieri periferici in cui si proiettava questo o quell'altro film hollywoodiano disprezzato, nel quale i cinefili riconoscevano nondimeno un tesoro nell'intensità di una cavalcata da western, di un assalto alla banca o del sorriso di un bambino. La cinefilia legava il culto dell'arte alla democrazia degli svaghi e delle emozioni, rifiutando i criteri attraverso i quali il cinema era ammesso a far parte della cultura alta. Essa affermava che la grandezza del cinema non risiedeva nell'elevatezza metafisica dei suoi temi o nella visibilità dei suoi effetti plastici, ma in un'impercettibile differenza nel modo di mettere in immagini storie ed emozioni tradizionali. Questa differenza veniva chiamata *mise en scène*, senza sapere

troppo cosa si intendesse con tale espressione. Non sapere cosa si ama e perché lo si ama è la caratteristica della passione, così si dice. È anche la via di una certa saggezza. La cinefilia rendeva conto dei propri amori appoggiandosi soltanto su una fenomenologia piuttosto rozza della *mise en scène* come instaurazione di un “rapporto col mondo”, ma in questo modo metteva nello stesso tempo in discussione le categorie dominanti del pensiero dell’arte. Spesso si descrive l’arte del XX secolo attraverso il paradigma modernista che identifica la rivoluzione artistica moderna con la concentrazione di ogni arte sul proprio mezzo specifico e che oppone tale concentrazione alle forme di estetizzazione commerciale della vita. Si è soliti identificare il crollo di questa modernità con gli anni Sessanta, sotto i colpi congiunti del sospetto politico nei confronti dell’autonomia dell’arte e dell’invasione delle forme commerciali e pubblicitarie. Questa storia della purezza modernista vinta dal qualunquismo postmoderno dimentica che la messa in questione delle frontiere è avvenuta in modo più complesso in altri luoghi, come il cinema. La cinefilia ha messo in discussione le categorie del modernismo artistico non già deridendo la grande arte ma tornando a un nodo più intimo e più oscuro tra i segni dell’arte, le emozioni del racconto e la scoperta dello splendore che lo spettacolo più insignificante poteva assumere sullo schermo luminoso nel mezzo di una sala oscura – una mano che sposta una tenda o che gioca con la maniglia di una portiera, una testa che si affaccia a una finestra, un semaforo o dei fari nella notte, bicchieri che tintinnano sul bancone di un bar... – introducendo così una comprensione positiva, e per

nulla ironica o disincantata, dell'impurità dell'arte.

E senza dubbio ciò era causato dalla difficoltà di pensare il rapporto tra la ragione delle emozioni cinefile e le ragioni che permettevano di orientarsi politicamente nei conflitti del mondo. Per uno studente che scopriva il marxismo agli inizi degli anni Sessanta, che rapporto ci poteva essere tra la lotta contro l'ineguaglianza sociale e quella forma di uguaglianza ristabilita dal sorriso e dallo sguardo del piccolo John Mohune in *Il covo dei contrabbandieri* contro gli intrighi portati avanti dal suo falso amico Jeremy Fox? Che rapporto tra la giustizia perseguita ostinatamente dall'eroe di *Winchester '73* nei confronti del fratello assassino, o le mani giunte del fuorilegge Wes McQueen e della selvaggia Colorado tra le rocce in cui si trovavano braccati dalle forze dell'ordine in *Gli amanti della città sepolta* e la lotta del nuovo mondo operaio contro il mondo dello sfruttamento? Per istituire un nesso occorreva postulare una misteriosa corrispondenza tra il materialismo storico, che forniva i fondamenti alla lotta operaia, e il materialismo del rapporto cinematografico tra i corpi e il loro spazio. È precisamente questo aspetto che creava problemi nella visione di *Europa '51*. Il percorso di Irene, dal suo appartamento borghese agli edifici della periferia operaia fino alla fabbrica, sembrava in un primo momento congiungere perfettamente i due materialismi. L'incedere fisico dell'eroina, che si avventurava lentamente verso spazi ignoti, faceva coincidere il passo dell'intreccio e il lavoro della macchina da presa con la scoperta del mondo del lavoro e dell'oppressione. Purtroppo però la bella linea retta materialista si spezzava sulla

scalinata che da una parte faceva salire Irene verso una chiesa e dall'altra la faceva ridiscendere verso una prostituta tistica, le opere di bene della carità e l'itinerario spirituale della santità.

Si era obbligati a dire, allora, che il materialismo della *mise en scène* era stato deviato dall'ideologia personale del regista. Era una nuova versione del vecchio argomento marxista che lodava Balzac per aver mostrato la realtà del mondo sociale capitalista, nonostante fosse un reazionario. Ma le incertezze dell'estetica marxista amplificavano allora quelle dell'estetica cinefila, lasciando intendere che gli unici veri materialisti sono quelli che lo sono senza volerlo. Questo paradosso sembrava confermare, in quegli stessi anni, la mia visione desolata de *Il vecchio e il nuovo*, con i suoi torrenti di latte e le moltitudini di porcellini che poppavano da una scrofa distesa in posizione estatica, che avevano provocato la mia repulsione e le risa di una sala composta per la maggior parte da gente che, come me, doveva provare simpatia per il comunismo e credere nei meriti dell'agricoltura collettivizzata. Si dice spesso che i film militanti persuadono solo chi è già convinto. Ma che dire quando la quintessenza del film comunista produce un effetto negativo proprio su quelli che sono più convinti? Lo scarto tra cinefilia e comunismo sembrava allora ridursi solo quando i principî estetici e i rapporti sociali erano sufficientemente lontani da noi, come nella sequenza finale della *Nuova storia del clan Taira* di Mizoguchi in cui il figlio ribelle attraversa insieme ai suoi compagni d'armi la prateria sulla quale la madre si abbandona ai frivoli piaceri della sua classe, pronunciando questa frase finale:

«Divertitevi, ricchi! Il domani ci appartiene». Senza dubbio la seduzione di questa sequenza era data dal fatto di farci gustare contemporaneamente gli incanti visivi del vecchio mondo condannato e gli incanti sonori della parola destinata ad annunciare quello nuovo.

Ciò che in quegli anni pensavamo di poter chiedere a una teoria del cinema era in che modo ridurre lo scarto o pensare la corrispondenza tra il piacere provocato dalle ombre proiettate sullo schermo, la comprensione di un'arte e quella di una visione del mondo. Ma nessuna combinazione tra i classici della teoria marxista e i classici del pensiero sul cinema mi ha permesso di stabilire il carattere idealista o materialista, progressista o reazionario della salita o della discesa di una scalinata. Nessuna combinazione permetterà mai di determinare i criteri che al cinema consentono di distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è, né di decidere del messaggio politico di una disposizione di corpi all'interno di un'inquadratura o di un concatenamento tra due inquadrature.

Forse era necessario ribaltare la prospettiva e interrogarsi su che cosa fosse questa unità tra un'arte, una forma di emozione e una visione coerente del mondo che cercavamo sotto il nome di "teoria del cinema". Bisognava chiedersi se il cinema non esistesse proprio sotto forma di un sistema di scarti irriducibili tra cose che hanno lo stesso nome senza essere membra di uno stesso corpo. Il cinema è in effetti una molteplicità di cose. È il luogo materiale in cui andiamo a divertirci per uno spettacolo di ombre, anche se quelle ombre ci procurano un'emozione più segreta di quanto il termine accondiscendente di

divertimento non riesca ad esprimere. È anche ciò che di quelle presenze si accumula e si sedimenta in noi via via che la loro realtà si cancella e si modifica: quell'altro cinema ricomposto a tal punto dai nostri ricordi e dalle nostre parole da differire profondamente rispetto a ciò che veniva presentato dallo svolgimento della proiezione. Il cinema è anche un apparato ideologico che produce immagini che circolano nella società e in cui essa riconosce il presente dei suoi tipi, il passato della sua leggenda o i futuri che immagina. È ancora il concetto di un'arte, e cioè di una problematica linea di partizione che all'interno delle produzioni del *savoir-faire* di un'industria separa quelle che meritano di essere considerate come appartenenti al grande regno dell'arte. Ma il cinema è anche un'utopia: la scrittura del movimento celebrata negli anni Venti come la grande sinfonia universale, la manifestazione esemplare di un'energia che anima insieme l'arte, il lavoro e la collettività. Infine, il cinema è forse un concetto filosofico, una teoria del movimento stesso delle cose e del pensiero come appare nei due libri di Gilles Deleuze, che parlano a ogni pagina di film e delle loro procedure senza essere tuttavia né una teoria né una filosofia del cinema, bensì una vera e propria metafisica.

Questa molteplicità che rifiuta ogni teoria unitaria suscita reazioni diverse. Alcuni vogliono separare il grano dal loglio: ciò che deriva dall'arte cinematografica da ciò che deriva dall'industria dell'intrattenimento o della propaganda; oppure il film stesso, la somma dei fotogrammi, delle inquadrature e dei movimenti di macchina che si studia davanti al monitor dai ricordi deformanti o dalle parole aggiunte. Forse

un tale rigore è miope. Limitarsi all'arte significa dimenticare che l'arte in sé non esiste se non come una frontiera instabile, che per esistere ha bisogno di essere continuamente attraversata. Il cinema appartiene a quel regime estetico dell'arte in cui non esistono più i vecchi criteri della rappresentazione che distinguevano le arti belle dalle arti meccaniche e mettevano ognuna al proprio posto. Esso appartiene a un regime dell'arte in cui la purezza delle nuove forme ha trovato spesso i suoi modelli nella pantomima, nel circo o nella grafica pubblicitaria. Limitarsi alle inquadrature e alle procedure che compongono un film significa dimenticare che il cinema è un'arte nella misura in cui è un mondo, che le inquadrature e gli effetti che svaniscono nell'istante della proiezione hanno bisogno di essere prolungati, trasformati dal ricordo e dalla parola che fanno esistere il cinema come un mondo condiviso ben al di là della realtà materiale delle sue proiezioni.

Scrivere di cinema significa per me tenere contemporaneamente due posizioni apparentemente contrarie. La prima consiste nel dire che non c'è alcun concetto che riunisca tutti questi cinema, nessuna teoria che unifichi tutti i problemi che pongono. Tra il titolo *Cinema* che accomuna i due volumi di Gilles Deleuze e la grande sala con le poltrone rosse di una volta in cui si proiettavano nell'ordine il cinegiornale, il documentario e il film, separati dall'intervallo dei gelati, c'è solo un rapporto di omonimia. L'altra posizione consiste nel dire, al contrario, che ogni omonimia crea uno spazio comune di pensiero, che il pensiero del cinema è quello che circola in questo stesso spazio, pensa tra questi scarti e si sforza di

determinare questo o quell'altro nodo tra due cinema o due "problemi del cinema". Questa posizione è, se si vuole, la posizione dell'appassionato. Non ho mai insegnato cinema, teoria o estetica del cinema. Ho incontrato il cinema in diversi momenti della mia vita: nell'entusiasmo cinefilo degli anni Sessanta, nell'interrogativo degli anni Settanta sui rapporti tra cinema e storia, o nella rimessa in questione dei paradigmi estetici che erano serviti a pensare la Settima arte che ha caratterizzato gli anni Novanta. Ma la posizione dell'appassionato non è quella dell'eclettico che oppone la ricchezza della diversità empirica al grigio rigore della teoria. Il dilettantismo dell'appassionato è anche una posizione teorica e politica, che rifiuta l'autorità degli specialisti riesaminando la maniera in cui le frontiere dei loro ambiti vengono tracciate all'incrocio tra le esperienze e i saperi. La politica dell'appassionato afferma che il cinema appartiene a tutti quelli che in un modo o in un altro hanno viaggiato all'interno del sistema di scarti creato dal suo nome e che ognuno è autorizzato a tracciare, tra questo e quel punto di tale topografia, un itinerario singolare che aggiunge qualcosa al cinema come mondo e alla sua conoscenza.

Ecco perché altrove ho parlato di "favola cinematografica" e non di teoria del cinema. Mi sono voluto situare nel mezzo di un universo senza gerarchia in cui i film ricomposti dalle nostre percezioni, dalle nostre emozioni e dalle nostre parole contano quanto quelli impressi sulla pellicola; un universo nel quale le teorie e le estetiche del cinema sono considerate anch'esse come storie, come avventure di pensiero singolari a cui l'esistenza molteplice del