

ALBERTO ABRUZZESE, ADRIANO APRÀ, SANDRO BERNARDI,  
BERNARDO BERTOLUCCI, ELENA DAGRADA,  
GIORGIO DE VINCENTI, GINO FREZZA,  
MARCO MARIA GAZZANO, PIETRO MONTANI,  
MIMMO RAFELE, PAOLO TERNI

## Modelli non letterari nel cinema

a cura di LUCILLA ALBANO

BULZONI EDITORE

## Modelli non letterari nel cinema

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-294-X

© 1999 by Bulzoni Editore  
00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it>  
e-mail: [bulzoni@mail.wing.it](mailto:bulzoni@mail.wing.it)

## INDICE

Lucilla Albano	
<i>Introduzione</i> .....	p. 9
Giorgio De Vincenti	
<i>Non letterario e non lineare: un'ipotesi per la storia del cinema e dell'audiovisivo</i> .....	p. 19
Alberto Abruzzese	
<i>La fabbrica panoptica. Il cinema nel vuoto tra scrittura e lettura</i> ...	p. 39
Elena Dagrada	
<i>Le figure dell'"Io" e la nascita della soggettiva</i> .....	p. 63
Sandro Bernardi	
<i>Chaplin-Sennett, la danza del cinema</i> .....	p. 81
Paolo Terni	
<i>Cinema e musica, sistema narrativo unico e speculare</i> .....	p. 93
Pietro Montani	
<i>Configurare, rfigurare, immaginare il tempo</i> .....	p. 99
Adriano Aprà	
<i>Godard in video: all'incrocio delle arti</i> .....	p. 143
Gino Frezza	
<i>Tra comici e fumetti: l'insorgenza di un nuovo pensiero nel cinema</i> .....	p. 149

INDICE

Marco Maria Gazzano  
*Sulla linea dell'avanguardia: la Videoarte nelle storie del cinema..* p. 161

Conversazione di Mimmo Rafele con Bernardo Bertolucci ..... p. 173

INTRODUZIONE

di

LUCILLA ALBANO

«Un crocifisso romanico non era al suo nascere una scultura, la *Madonna* di Cimabue non era da principio un quadro, persino la *Pallade Atena* di Fidia non era inizialmente una statua». Così inizia André Malraux il suo *Museo Immaginario*. E il lettore non sarebbe del tutto fuori strada se pensasse che, nell'introdurre gli Atti del Colloquio Malatestiano sui *Modelli non letterari nel cinema*, si volesse dire qualcosa di simile a proposito del cinema e cioè che "al loro nascere" i film non erano affatto dei *film*, almeno nella forma, nei modi e nei tempi a cui il pubblico è abituato, dall'affermazione del cinema sonoro ad oggi. Ma la riflessione di Malraux, che ha il dono di proliferare, per ontogenesi liberatoria, paragoni allettanti e considerazioni ulteriori sulle arti in generale e sulla "settima" in particolare, induce a pensare anche ai tanti possibili modi in cui oggetti ed opere d'arte possono essere guardate, percepite, godute, assimilate e utilizzate, fatto su cui ad esempio Walter Benjamin e Georg Simmel hanno già dedicato alcuni saggi fondamentali.

L'ipotesi da cui si può partire allora, tra le tante possibili nell'approccio ad un tema di così vasta e già "plurisondata" portata teorica, è che un punto di vista attraverso il quale si può studiare la storia del rapporto del cinema con le altre arti e forme comunicative, sia, da una parte, quello che vede il cinema, di volta in volta, percepire, riprodurre, utilizzare, assimilare, godere e "dare a godere" delle altre forme espressive, e, dall'altra, del modo in cui il cinema possa essere modellizzabile secondo parametri che vedono in primo piano non tanto la sua specificità "filmica" – un *discorso di immagini in movimento* direbbe Christian Metz – quanto un'essenza del cinema ontologicamente legata alle altre arti. E allora possiamo percepire due modalità diverse attraverso le quali il cinema si pone rispetto alle altre arti e le "utilizza": o in qualità di *materiali* o in

qualità di *modelli*. Da una parte, quella dei *materiali*, una storia di scambi, di prestiti, di citazioni e di giochi intertestuali; dall'altra, quella dei *modelli*, la condivisione di un'esperienza della visione, del tempo e dello spazio, del ritmo e delle forme, quindi di conoscenza e di rappresentazione della realtà. Naturalmente tali modalità non sono così facilmente discernibili, come non è mai facilmente discernibile il filmico dal profilmico: entrambe infatti s'intrecciano continuamente, l'una nell'altra, l'una con l'altra, tanto da non essere spesso neppure analizzabili separatamente. Possono però, anche, in particolari momenti della storia del cinema, emergere e prevalere, prepotentemente, l'una sull'altra. Ad esempio i *materiali* citazionali delle altre arti nel cinema della Nouvelle Vague, oppure i vari *modelli* linguistici e artistici da cui il cinema ha attinto e di cui in questo volume appaiono vari esempi: il modello figurativo e iconografico nella nascita della *soggettiva*, all'interno del processo di trasformazione dello sguardo e della visione (Elena Dagrada), il modello del balletto-danza delle comiche americane degli anni Dieci (come ha rilevato Sandro Bernardi nella sua analisi di *The Cure* di Chaplin), il sistema speculare della musica e del cinema (Paolo Terzi), il modello fumettistico (Gino Frezza) o a sua volta il cinema che continua e si trasforma con la videoarte (Marco Maria Gazzano). Per non parlare della bellissima "lezione" che ci ha dato Bernardo Bertolucci nella sua conversazione con Mimmo Rafele, sottolineando l'importanza – nella fucina-bottega di un autore – delle altre arti e inserendo la psicoanalisi come fondamentale "modello non letterario" del cinema.

Oppure, come fa Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* (e come suggerisce Adriano Aprà nel suo saggio) – ed è un'altra variante ancora – non si tratta tanto di cercare la pittura, la musica o il teatro nel cinema, quanto di capire e di cogliere che cosa (e in che modo) vi sia di pittorico, di musicale, di teatrale etc... nel cinema stesso, proponendo così un piccolo (o grande) capovolgimento epistemologico nel rapporto tra il cinema e le altre arti.

Perché, che cos'è il cinema, che cos'è questa nuova macchina comunicativa e spettacolare dell'era industriale, si domandarono, fin da subito, spettatori sbalorditi, intellettuali raffinati, artisti incuriositi e storici e teorici sofisticati e "impressionati"? Il cinema cerca di far-

si spazio e di inserirsi nel sistema delle arti tradizionali, oppure mette in discussione, ridefinisce e sconvolge codici, generi e stili delle arti più antiche?

Cercando di sondare il terreno quanto mai impervio dell'essenza del cinema, il teorico e critico francese André Bazin, intorno alla metà degli anni Quaranta, pose l'accento sul fatto che il cinema – in quanto riproduzione meccanica della realtà – è ontologicamente realistico e porta a compimento l'ancestrale desiderio dell'uomo di fermare il tempo e di vincere la morte. Come dire che la qualità, la caratteristica principale del cinema non è estetica (al contrario delle altre arti), ma sta proprio nella sua *invenzione*, nel suo essere strumento di riproduzione dell'infinita ambiguità del reale, macchina capace di scoprire e di valorizzare la realtà più profondamente della comune esperienza percettiva. Sintetizzando così riflessioni teoriche precedenti, sia quelle di Louis Delluc sulla *fotogenia* (la capacità che ha il cinema di percepire la bellezza e la verità del mondo e la sua natura "fotografica" di immediatezza, naturalezza, semplicità ed espressività), che quelle di Béla Balázs sulla *visibilità* (la capacità del cinema di rendere di nuovo visibili la corporeità fisica e materiale, dopo il primato della parola e della scrittura). Ma anche riprendendo le tesi di due registi-teorici come Jean Epstein e Dziga Vertov sull'ontologica "differenza" tra l'occhio meccanico e l'occhio umano, tra un occhio meccanico che registra sempre di *più*, sempre *meglio*, cogliendo corporeità invisibili, stati d'animo nascosti, sentimenti collettivi impercettibili e desideri inavvertibili alla percezione ordinaria e un occhio umano sempre più abitudinario e sostanzialmente cieco; tra un apparato meccanico rivoluzionario e "pericoloso" e un occhio addormentato nella sequenza soporifera della scrittura-lettura.

Dal momento in cui il cinema perde la sua specificità di "Arte ciclope e monosenso" e acquista la parola, i suoni, la musica (e poi il colore) – e con essi sufficiente fiducia nei propri mezzi e nelle proprie possibilità espressive – acquisisce anche un maggiore ibridismo, una capacità intrinseca di rappresentare e non solo di utilizzare l'universo complessivo dei linguaggi simbolici; e non avverte più la necessità di difendersi a priori dalle altre arti, da quelle che la teoria classica del "cinema puro" riteneva indebite contaminazioni. Si con-

sidera insomma «abbastanza ricco per farsi arricchire dalle ricchezze altrui»<sup>1</sup>.

Da questo discende la teoria baziniana quanto mai feconda del “cinema impuro”, che riflette non solo la realtà, ma anche tutti gli altri linguaggi simbolici, tutte le altre arti, che il cinema lo hanno visto nascere e che, come le “buone fate” della *Bella addormentata*, hanno sorvegliato e accompagnato il suo cammino, infondendo all’ultimo nato tutte le “grazie”, tutte le possibili “bellezze”; tanto da farlo apparire, nella dimensione di un’estetica fenomenologica, l’“arte delle arti”, la “forma delle forme”. Il cinema in fondo non è altro che l’incarnazione di un mito antichissimo che percorre la storia dell’immaginario fantastico: come la statua di Pigmalione o il ritratto di Dorian Gray, il cinema è la *statua di carne* (o la *carne del mondo* come ricorda Pietro Montani citando Merleau-Ponty), è il *ritratto vivente* del mondo, che le altre arti hanno raccontato, narrativizzato per allusione e che il cinema riesce ad attualizzare, ad esprimere intrinsecamente, sempre, poiché l’impressione di realtà, l’affinità tra la percezione del reale nel film e la percezione della realtà nella nostra vita quotidiana, è superiore, nel cinema, a qualsiasi altra arte.

Il regista sovietico Sergej Gerasimov osservava a questo proposito: «Il cinema, e in particolare il cinema sonoro, è un’arte sintetica collegata da un gran numero di fili alla letteratura, al teatro, alla pittura, alla musica; un’arte che ne raccoglie l’esperienza. Negli anni del cinema muto esisteva, per contro, una pronunciata tendenza a contrapporre il cinema a tutte le altre arti, a concentrarsi nella ricerca del cosiddetto elemento specifico del cinema. Questa tendenza, nata dall’aspirazione ad affermare il cinema quale arte autonoma, portò molti registi e critici cinematografici alla negazione nichilistica del valore di ciò che il cinema poteva ricavare dall’esperienza di tutte le altre arti. Costoro vedevano la forza e l’importanza del cinema soltanto in ciò che lo differenziava dalle altre arti, in ciò che appariva inaccessibile o malamente accessibile alle altre arti, e non già in ciò che permetteva al cinema di riflettere in modo profondo e veritiero la realtà»<sup>2</sup>.

Non si trattava quindi più come faceva ancora Luigi Chiarini nel 1934 e in seguito – ma ci vorranno la chiarezza di Roger Leenhardt, di Alexandre Astruc e di Bazin per cominciare a pensare in modo diverso – di assistere “commossi al grande sforzo che fa il cinematografo, nei migliori che ne hanno inteso la bellezza, per raggiungere una sua autonoma forza espressiva che lo stacchi completamente dalle altre arti di cui è stato, sulle prime, infingardo figlio”<sup>3</sup>, ma di ribaltare il punto di vista e guardare al cinema come alla forma artistica peculiare del nostro secolo e al film come un “nuovo oggetto estetico” che si avvale, oltre che di un linguaggio autonomo e specifico, di tutte le altre forme di espressione, poiché, riproducendo la realtà, riproduce e riscrive anche tutti i linguaggi simbolici, artistici e non, che della realtà fanno parte; ed è questa la ragione per la quale è stato definito, fin dalle origini, la “summa”, la “sintesi” di tutte le arti, il linguaggio che assume in sé e “supera” tutti gli altri linguaggi.

Ma il cinema è l’ultima tappa di una storia molto antica o la prima di una nuova storia? È l’ultima delle arti oppure la prima di nuove forme di rappresentazione in quanto antenato storico-espressivo dell’universo audiovisivo ed elettronico?

A me sembra che la caratteristica che unisce i vari saggi contenuti in questo volume – e per altro molto differenti tra loro – è l’essere tutti proiettati nel futuro, anche se spesso il punto di partenza è la rielaborazione teorica di tematiche già affrontate e interpretate. Ad esempio sia Giorgio De Vincenti (nella sua ampia analisi del sistema molteplice ed eterogeneo, paratattico ed ipertestuale della rappresentazione cinematografica), che Alberto Abruzzese (in una spericolata ma convincente visione che accomuna il Mesmerismo alla macchina illusoria e desiderante del cinema e il Panopticon alla televisione generalista), parlando entrambi del “non-letterario” – nel senso di operatività, visualizzazione, corporeità ed indicibilità, contrapposto all’autorità legittimata e tradizionale del letterario – indicano entrambi, implicitamente, il concetto “dell’alto e del basso”, già espresso in teorici precedenti.

<sup>1</sup> C. METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, p. 94.

<sup>2</sup> S. GERASIMOV, *Il mestiere di regista cinematografico*, in AA. VV., *Il mestiere di regista*, trad. it. Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma 1954, pp. 17-18.

<sup>3</sup> L. CHIARINI, *Fine della letteratura*, in “Quadrivio” n. 1, 4 novembre 1934, cit. in G. P. BRUNETTA, *Intelletuali, cinema e propaganda fra le due guerre*, Patron, Bologna 1972, p. 195.

Quando Siegfried Kracauer infatti, nella prefazione del 1960 a *Teoria del film*, scrive, in maniera un po' sibillina: «E forse il cinema ci aiuta a muovere dal 'basso' verso l'alto», riprende a sua volta un discorso sviluppato da Erwin Panofsky, in cui il grande studioso di iconologia prospetta la differenza tra la concezione "idealistica" delle arti tradizionali e il cinema. Le arti tradizionali infatti operano "dall'alto in basso", il cinema invece "dal basso in alto", poiché le arti tradizionali partono da un'idea da proiettare sulla materia informe, mentre il cinema parte dagli oggetti che costituiscono il mondo fisico, dalla realtà. E da Zavattini a Bazin, da Metz a Pasolini questa linea teorica, con modalità diverse, continuerà ad esprimersi soprattutto nelle teorie sul realismo cinematografico.

Se De Vincenti e Abruzzese pongono l'accento sulla categoria del "non-letterario" in opposizione al "letterario", Pietro Montani parte invece dal concetto particolare dello "spazio-tra" per indagare su una specifica tradizione cinematografica, capace di immaginare il tempo in forme e modi che vanno "oltre" il letterario. E anche qui, iniziando il suo saggio con una citazione da *Pierrot le fou* di Godard e dal desiderio del protagonista di raccontare «quello che c'è tra la gente: lo spazio, il suono, i colori» (come spiega lo stesso Montani «l'intervallo che si apre tra il dato e il senso»), non fa che approfondire una serie di riflessioni precedenti.

Come quell'*entre deux* di cui ha parlato Georges Braque: «Ci sono delle persone che dicono "cosa rappresenta il vostro quadro?... Cosa?... C'è una mela, certo, c'è... Non so... Ah! Un piatto; a fianco...». Queste persone hanno l'aria di ignorare totalmente che ciò che è tra la mela e il piatto è anche dipinto... Questo "*entre deux*" mi pareva un elemento così capitale che ciò che chiamano il rapporto di questi oggetti tra di loro e dell'oggetto con l'"*entre deux*" costituisce il soggetto». Ma anche l'interpretazione di Élie Faure riguardo alla pittura di Velazquez citata, appunto, da Jean-Paul Belmondo all'inizio di *Pierrot le fou*, uno dei film di Godard che maggiormente assumono, come tema teorico, il dipingere (il filmare) quello che c'è tra le cose. Tra "l'ombra e la trasparenza", come scrive Faure di Velazquez, tra le cose e le forme, tra il visivo e il sonoro, tra il "dato e il senso", in quel "in mezzo a" che nel cinema di Godard si trasformerà, anche, in un nuovo rapporto tra le arti e il cinema.

Ma prima di Godard c'è stato un altro regista, un grande regista classico "iconico" e "barocco" come Joseph von Sternberg, che ha riflettuto sull'*entre deux*, utilizzandolo certo in modo molto diverso da come farà poi Godard; e più vicino forse al Velazquez di Élie Faure, che non dipingeva ormai più "cose definite", ma spazi morti e vuoti, cercando di rendere visibile l'invisibile, ponderabile l'imponderabile: «Un fascio di luce bianca ben diretta – scrive Sternberg nell'autobiografia – può avere più impatto che tutto il colore del mondo utilizzato senza discriminanti. Il largo ventaglio del nero e del bianco con le sue innumerevoli variazioni è sufficiente a produrre tutta la drammatizzazione visiva che si possa esigere. Ma sopra *ad* ogni cosa l'arte suprema del cinema è di saper dare vita allo spazio morto che separa l'obiettivo e il soggetto. Il fumo, la pioggia, la nebbia, la polvere e il pulviscolo possono drammatizzare questo spazio vuoto, così come la posizione della macchina da presa, che può avanzare, indietreggiare e circondare, per accompagnare o contrastare l'azione del soggetto»<sup>4</sup>.

Le parole di Sternberg sono anticipatrici di un cinema e di teorie che riguarderanno i cineasti moderni e post-moderni, i quali, proprio a partire dall'*entre deux*, realizzeranno nella loro pratica cinematografica alcuni film legati all'esperienza pittorica, o meglio, esalteranno la pittoricità che il cinema esprime di per sé, quasi "naturalmente". Oltre a Godard, nel cinema contemporaneo si possono trovare degli esempi significativi del rapporto, estremo, tra cinema e pittura, come in Tsai Ming Liang, Wong Kar-Wai, Sharunas Bartas, Pedro Costa o Alexander Sokurov. Nei film di Tsai Ming Liang o di Wong Kar-Wai la ricerca "postmodernista" non è più intesa nell'accezione dell'allettante e intrigante gioco dell'imitazione, della citazione o della parodia, ma come fine della modernità nel degrado, nell'inquinamento, nell'isolamento della vita urbana, come fine di ogni possibile "qualità della vita" alla conclusione del secondo millennio: la qualità è solo un "resto" appeso alla bellezza inconsueta di immagini estenuate di squallore.

<sup>4</sup>J. VON STERNBERG, *Fun in a Chinese Laundry*, Secker & Warburg, London 1967, p. 347.

**E** in Alexander Sokurov il sistema figurativo, mai così fortemente e dichiaratamente pittorico come in *Madre e figlio*, arriva fino alla saturazione del rapporto tra cinema e pittura, dando allo spettatore la sensazione che più in là non si possa andare. Sokurov tende a creare delle immagini fisse, dei veri e propri quadri, delle composizioni figurative dove, oltre alle tre classiche dimensioni, immette il movimento, ma non quello, scontato, degli oggetti e dei personaggi o della successione dei piani, quanto quello, nell'immagine fissa, dell'"inanimato naturale" – nuvole, luce, polvere, nebbia, vento, pioggia, foglie, rami – che già aveva così fortemente impressionato i primi spettatori di Lumière; e portando questo movimento interno che c'è "tra le cose", dopo Velazquez, dopo Braque, dopo Sternberg e dopo Godard, ad esiti figurativi e narrativi estremi ed inusuali.

Il rapporto tra il cinema e le altre arti, tra il cinema e il "non-letterario" (inteso sia nel senso di esclusione della letteratura, sia come categoria a sé, che alcuni relatori hanno cercato di definire), è stato oggetto precipuo di riflessione teorica da parte di alcuni importanti studiosi di varia estrazione e formazione, come György Lukács, Élie Faure, Karel Teige, Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Erwin Panofsky, Walter Benjamin, André Malraux, Maurice Merleau-Ponty, per non parlare dei veri e propri teorici del cinema, da Ricciotto Canudo ad Alberto Consiglio, da Bazin ad Astruc<sup>5</sup>, tutti intervenuti nella prima metà di questo secolo, e alcuni di essi, almeno Lukács, Pa-

<sup>5</sup> Mi riferisco a *Riflessioni per un'estetica del cinema* del 1913, di G. Lukács (trad. it. in *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugar, Milano 1964); agli scritti sul cinema, tra il 1920 e i primi anni Cinquanta, di É. Faure, studioso francese di estetica e di storia dell'arte, raccolti in *Fonction du cinéma*, Éditions Gonthier, Poitiers 1976; a *Sull'estetica del film*, 1929 dell'artista e intellettuale cecoslovacco K. Teige (trad. it. in *Arte e ideologia*, Einaudi, Torino 1982); a *Decadenza del cinema?* del 1933 di R. Jakobson (trad. it. in "Cinema & Film" n. 2, 1967); ai due saggi *Sull'estetica del film e il tempo nel film* del 1933 di J. Mukarovsky (ora in *Il significato dell'estetica*, trad. it. Einaudi, Torino 1973); al testo di E. Panofsky, *Stile e mezzo del cinema*, scritto originariamente nel 1934 e poi rielaborato e ripubblicato nel 1947 (trad. it. in "Cinema & Film" n. 5-6, 1968); al famoso saggio di W. Benjamin del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino 1966; al saggio di A. Malraux, scritto nel 1939 e pubblicato solo nel 1946, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Gallimard, Paris 1946 (e ripubblicato in "La Nouvelle Revue Française" n. 520, Mai 1996); al testo di una conferenza del 1945 di M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia* (trad. it. in *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962).

nofsky, Malraux e Merleau-Ponty, un'unica volta. Anche in questi saggi si ripropone la questione già formulata: il cinema è una continuazione ed estensione delle altre arti o invece segna una rottura e una discontinuità, un confine e un conflitto? Si potrebbe rispondere, allora, con una sintesi forse troppo disinvolta, che, se negli scritti dei grandi studiosi della prima metà del secolo prevale la prima ipotesi, nel caso dei testi che appaiono in questo volume, la tendenza – e la tensione – è più orientata verso la seconda.

Il cinema è un vertiginoso serbatoio che rimette in circolazione *opere e giorni*, l'infinito luogo testimone della società, della cultura e della natura, è l'immenso Museo di questo secolo, l'autentico *Museo immaginario* di cui parlava Malraux. E, sia nella prospettiva di studiarlo come l'ultima delle arti, sia nella possibilità di esplorarlo come la prima di una nuova serie artistica (e il fascino ambiguo del cinema sta proprio nell'essere così legato a questo "precipizio" artistico), il punto-chiave del rapporto con le altre arti diverrà sempre di più un luogo di appassionante dibattito e non una scontata rilettura di teorie ormai superate. Così come il cinema è ontologicamente realistico si potrebbe dire che il cinema è ontologicamente narrativo, musicale, pittorico, teatrale, architettonico, ma anche corporeo, esperenziale, evocativo e antropomorfo. Anzi, più le manipolazioni digitali e la realtà virtuale si svilupperanno e più il cinema si allontanerà da luogo riproduttore della realtà per diventare il luogo privilegiato del divenire delle forme artistiche e di un'*art direction* i cui canoni deriveranno soprattutto dal rapporto con le altre forme espressive. E si allontanerà dal "letterario" per diventare sempre più "non-letterario", portando alle estreme conseguenze la sua vocazione a filmare quell'*entre deux*, quegli "scambi misteriosi" che intercorrono tra la verità e la finzione, tra lo spazio e il tempo, tra la vita e la morte.