

le età del cinema the ages of cinema

XIV Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema

XIV International
Film Studies Conference

University of Udine

a cura di

Enrico Biasini
Roy Menarini
Federico Zecca

Dipartimento
di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università
degli Studi di Udine
DAMS/Gorizia

Forum

Manuela Gieri, University of Toronto, Università della Basilicata

Liberare lo sguardo: nuovi percorsi per una storiografia del cinema italiano del dopoguerra

Questo romanzo è il primo che ho scritto... Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale di un'epoca, da una tensione morale... L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo... ci muovevamo in un multicolore universo di storie.¹

La tensione che sembra animare quel cinema italiano che si andò a sviluppare "in un multicolore universo di storie" all'alba di una nuova era, dopo la fine della guerra e durante il rapido fiorire di un'economia che aveva vissuto tempi di inaudita sofferenza, è una richiesta urgente e una sete quasi inesauribile di libertà prima e di democrazia poi. Il liberare se stessi da tutte quelle barriere che avevano soffocato sia la vita personale sia quella pubblica durante il regime e nel corso della guerra, si tradusse dapprima in una nuova attenzione alla dimensione fenomenologica dell'esistenza, per così dire, materializzandosi in una nuova enfasi data agli aspetti sociali ed economici della vita collettiva e individuale. Più tardi, una volta che il processo di liberazione del Paese dall'occupazione nazi-fascista non fu solo completato ma anche in qualche modo "dimenticato", o quantomeno obliterato da altre e più urgenti (così sembrava) questioni, ecco che lo sguardo del cinema italiano andò cercando un nuovo spazio di libertà, una sorta di liberazione interiore dello sguardo filmico, una richiesta di abilitazione ad esprimere le aspirazioni più profonde, le contraddizioni, il malessere e le speranze di un'intera generazione e del suo paese. Per fare ciò era necessario negoziare non solo metodologie e strategie discorsive ma anche territori spazio/temporali di vera e propria democrazia interna della e nella immagine filmica. Era necessario, dunque, identificare prima di tutto spazi alternativi entro i quali mettere in scena drammi privati e pubbliche virtù.

Nella prefazione aggiunta nel 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Italo Calvino scrive che nell'immediato dopoguerra i giovani artisti sentivano il bisogno di tradurre nell'opera letteraria quello che essi percepivano come "il mondo"; quindi, ciò che più tardi fu sentito come precipuamente extraletterario fu al tempo intimamente associato alla letteratura semplicemente perché "La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo, che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco".² Riflettendo poi sul ruolo degli artisti come intellettuali, Calvino ammette che nello scrivere quel romanzo stava sfidando sia "i detrattori della Resistenza" che "i sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata".³ Indubbiamente, al centro di quella straordinaria ener-

gia che esplose in quegli anni, e che noi chiamiamo "neorealismo", si può individuare un approccio profondamente nuovo e diverso al rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione artistica. Ecco perché, anche se un'attenzione alla dimensione realistica del cinema è già presente agli esordi del mezzo, e si evolve con una certa intensità negli anni Trenta, è possibile individuare nella seconda metà degli anni Quaranta un approccio completamente nuovo alla questione del realismo, come è stato notato da più parti. Tale questione, naturalmente, ha dimensioni internazionali, ma, nel contesto nazionale italiano, ritengo possa essere assunta come il mezzo e il metro per valutare appieno un modo davvero nuovo di affrontare il problema della storia del nostro cinema, nonché quelle domande che questo nostro incontro solleva in relazione al problema della periodizzazione, contestualizzandole, certo, in un ambito nazionale dai molto forti con quello internazionale. È auspicabile che, così facendo, saremo in grado di trarre alcune considerazioni di carattere più generale circa la storiografia del cinema.

In *Teorie del cinema. 1945-1990*, Francesco Casetti osserva giustamente che la seconda guerra mondiale può non costituire, certo, una vera e propria frattura nello sviluppo del cinema poiché è senza dubbio vero che la sua dimensione realistica fu già enfatizzata, e con una certa insistenza, negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta; ma che il conflitto rappresenta indubbiamente una svolta importante nel modo in cui ci porta a riflettere sulla questione del realismo, ed in primo luogo proprio perché a cominciare dal 1945 una serie di eventi vanno a influire in maniera determinante sulla nostra riflessione. Casetti ne identifica quattro: prima di tutto, si venne finalmente ad accettare il cinema come istanza culturale autonoma; in secondo luogo, dopo la guerra gli studi sul cinema divennero un campo specialistico di investigazione critico-teorica; inoltre, si assistette all'*internazionalizzazione* del dibattito e a una vera e propria proliferazione di approcci teorici al fatto filmico.⁴ Casetti continua osservando che, mentre nei primi due decenni del XX secolo, lo studio del film si era sviluppato per lo più muovendo da due premesse diverse, e cioè o considerando il cinema come un mezzo espressivo o assumendolo come una realtà "oggettiva", tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, il bisogno di elaborare nuovi strumenti di investigazione si sprigionò dal conflitto tra un approccio analitico e uno interpretativo.⁵ È forse opportuno ricordare che negli anni Ottanta si viene ad elaborare una disposizione alquanto innovativa in rapporto all'analisi storica, e che tale nuovo approccio pone al suo centro la nozione di "storia-problema" nella rielaborazione datane da Jacques Le Goff. Può essere anche utile qui ricordare che tale concetto apparve per la prima volta negli scritti di Lucien Febvre pubblicati negli *Annales d'histoire économique et sociale*, una rivista fondata nei tardi anni Venti, diretta inizialmente da Febvre stesso e da Marc Bloch, e che in un primo momento rimase ai margini del discorso storico istituzionale per poi acquisire prominenza negli anni Cinquanta, quando gli scritti dei due storici promossero un cambiamento radicale nel modo in cui si leggono e si interpretano i fatti storici.

*La storia si fa, senza dubbio, con documenti scritti, quando ce n'è. Ma si può, si deve fare senza documenti scritti se non ne esistono. Per mezzo di tutto quello che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare... Quindi con le parole. Con i segni. Con i paesaggi e con le tegole. Con le forme dei campi e con le erbacce. Con le eclissi lunari e con gli attacchi delle bestie.*⁶

Seguendo questo percorso, Febvre venne a proporre una pratica di investigazione storica aperta, che pone domande e formula ipotesi, piuttosto che un sistema chiuso, che offre risposte e soluzioni, una sorta, cioè, di "storia-scienza". Per quanto riguarda gli studi di cinema, tale interpretazione, fortemente ancorata alla nozione di "storia-problema", sembra prima riverberare nella nozione di "poetica storica" elaborata da David Bordwell, nonché trovare ulteriori sviluppi nel lavoro di Michèle Lagny compiuto nel suo *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*.⁷ Nel saggio del 1989 "Historical Poetics of Cinema" Bordwell ela-

bora alcune delle idee già abbozzate in lavori precedenti – come *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) – e che avrebbero trovato ulteriori applicazioni nel successivo *The Cinema of Eisenstein* (1993), e sostiene che

*A historical poetics of cinema [...] does not constitute a distinct critical school; it has no privileged semantic field, no core of procedures for identifying or interpreting textual features, no map of the flow of meaning, and no unique rhetorical tactics. It does not seek to produce interpretations.*⁸

Afferma poi che una poetica storica produce conoscenza rispondendo a due quesiti fondamentali, e cioè in primo luogo: “What are the principles according to which films are constructed and by means of which they achieve particular effects?”, e in secondo luogo: “How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances?”⁹ La poetica storica è così caratterizzata sia dai fenomeni che studia, sia dalle domande che pone circa quegli stessi fenomeni, ma non enfatizzando questioni quali schemi e dinamiche di ordine economico, sociale e ideologico.¹⁰ Bordwell indica poi nel saggio di Bazin sull’evoluzione della lingua del cinema un esempio iscrivibile all’interno del progetto di una poetica storica, e, seguendo appunto il ragionare baziniano, afferma che “A historical poetics will thus often be concerned to reconstruct the options facing a filmmaker at a given historical juncture, assuming that the filmmaker chooses an option in order to achieve some end”.¹¹ Giunge poi a fare una distinzione fondamentale quando sostiene che “Historical poetics offers *explanations*, not *explications*”, compiendo un’interessante e sottile distinzione tra chiarimento e interpretazione, ma aggiungendo anche che, ovviamente, “In the modern critical institution, of course, explications need explaining”.¹² Bordwell conclude poi il suo saggio in maniera forse un po’ troppo veemente, ma assai eloquente, quando si erge contro quella che chiama “SLAB Theory”¹³, un approccio teorico-critico che a suo avviso “uses concepts to construct interpretive narratives,” mentre la poetica storica “uses concepts to construct explanatory propositions”.¹⁴ In un lavoro più recente,¹⁵ scritto in risposta a una serie di saggi pubblicati su *Cinema Journal* e incentrati sulla questione della ricerca storica,¹⁶ Bordwell chiarisce ulteriormente la sua posizione quando si scaglia contro la nozione, per altro centrale in tutti gli articoli del volume, che il film non possa essere studiato come una pratica artistica storica. Lo studioso non afferma che la storia estetica offre l’unico approccio per comprendere pienamente quel fenomeno complesso che chiamiamo cinema (“aesthetic history offers the only approach to understanding the multifarious phenomenon we call cinema”), ma certamente sostiene con vigore che “form and style aren’t neutral conduits of messages; they play a central role in our experience of a film. Anyone who wants to understand that experience should be ready to consider aesthetic factors”. È necessario dunque ricordare che alcune tecniche filmiche svolgono funzioni culturali ma anche “inter-culturali” (“cross-cultural”), e penso che sia davvero imperativo far dialogare estetica e cultura nei modi suggeriti fra gli altri anche da David Bordwell, o, come egli stesso afferma, si dovrebbe fare uno sforzo “to invoke cultural factors in answer to particular questions of form, style, and theme” nel processo di riconsiderazione del cinema e della sua storia.

Venendo alla storiografia del cinema italiano, Gian Piero Brunetta è indubbiamente lo storico che, meglio di ogni altro, ha raccolto e accolto lo spirito dell’innovativa metodologia storica proposta in prima istanza da Lucien Febvre, mutuata forse dall’attualizzazione fattane da Jacques Le Goff, e che ha sviluppato una storia del cinema italiano “aperta” che costantemente cerca di porre domande nuove, piuttosto che dare risposte. Brunetta ci ha insegnato a prestare attenzione e a rendere conto di molteplici indizi che vanno ben oltre la riserva usuale di informazione tradizionalmente utilizzata nella storiografia del cinema; così facendo, ha contribuito in maniera sostanziale ad allargare il nostro campo visivo, per così dire, e cioè il campo dell’investigazione storica in relazione allo sviluppo del cinema italiano dai suoi giorni precinematici fino al presente. Questo approccio originale alla storiografia del cinema in generale è particolarmente utile nella nostra riconsiderazione del cinema italiano del dopoguerra poiché, come ha affermato Francesco Casetti,

ciò che avviene nel dopoguerra si può sintetizzare dicendo che nasce un conflitto vero e proprio tra un approccio estetico ed uno scientifico, ovvero tra chi mette in campo delle assunzioni generali nel teorizzare il cinema e chi invece sente la necessità di precisi strumenti d'indagine; questo segnala uno scontro fra diversi paradigmi, cioè tra diversi modelli per impostare l'indagine. In particolare si individuano tre aree: una estetico-essenzialista, una scientifico-analitica, ed una interpretativa.¹⁷

Forse allora è venuto il momento di riarmonizzare questa situazione velatamente conflittuale creata dalla messa a confronto di paradigmi storiografici e critici alquanto diversi, ed è urgente riconsiderare la storia del cinema italiano alla luce di quella nuova consapevolezza che è emersa da un approccio diverso alla questione, peraltro complessa, dell' "evidenza storica", muovendo appunto dall'impostazione data in prima istanza da Febvre, attualizzata da Le Goff, e accolta da tanti, fra cui, per noi, Brunetta.

Ritornando così alle nostre osservazioni iniziali, vorrei ribadire che, in sinergia con quanto stava accadendo in altri campi di espressione artistica, nell'immediato dopoguerra l'occhio della macchina da presa dei nostri cineasti va a scoprire e a scandagliare luoghi mai prima veramente esposti sullo schermo del nostro cinema per tracciare la mappatura di un Paese costruito nella e dalla diversità. Negli anni Sessanta, poi, tra i fenomeni più appariscenti vi fu non solo la scoperta e l'identificazione di luoghi alternativi al centro, e cioè a Roma, ma proprio la mappatura di un centro che fosse iconograficamente "nuovo", e cioè di una Roma diversa da quella ancora un po' cartolinesca e popolana che aveva animato le sue ri-presentazioni in tanto cinema degli anni Cinquanta. Questo vero e proprio *remapping* della nostra geografia filmica – partito già nei primi anni Quaranta e ripreso con impeto negli anni Sessanta – era in parte prodotto e dava una risposta allo straordinario processo di industrializzazione e di crescita economica che aveva travolto il Paese negli anni Cinquanta e Sessanta, un processo che in larga parte si era sviluppato lontano dal centro; in parte, invece, l'identificazione e la rappresentazione di luoghi per così dire "alternativi" si legava all'esigenza, già fortemente espressa dalla "rivoluzione neorealista", di apertura degli schermi italiani al Paese nella sua interezza, e dunque anche di un vero e proprio "decentramento" dello sguardo filmico. Questo decentramento ben si inscriveva nel progetto di costruzione democratica del Paese, naturalmente, ma il cinema prontamente registrò anche il suo parziale fallimento già nell'esperienza di certo neorealismo, basti pensare a capolavori quali *Ladri di biciclette* (V. De Sica) e *Riso amaro* (G. De Santis), entrambi realizzati nel 1948, e cioè in un anno centrale nel processo di costruzione della nuova nazione italiana, entrambi testi saturi di una critica puntuale della realtà sociale contemporanea nonché delle crepe che il sistema in stato di iniziale gestazione stava già mostrando. Quella critica fu poi parzialmente oscurata nei film del "neorealismo rosa", per poi risorgere con rinnovato vigore nei tardi anni Cinquanta, con i lavori dei nostri grandi autori, quali *La dolce vita* (F. Fellini) e *L'avventura* (M. Antonioni), entrambi realizzati nel 1960, e trovare piena espressione negli anni Sessanta, anche se intraprendendo un percorso alquanto diverso, di fatto solo parzialmente suggerito nei lavori precedenti.

Ecco allora che i malesseri di una giovane e imperfetta democrazia in formazione entrano, sia pure in maniera un po' defilata, nel cinema degli anni Quaranta e Cinquanta, fino a trovare piena espressione in quello degli anni Sessanta. Per questo motivo, i luoghi del cinema italiano di quel decennio, nei lavori dei suoi nuovi e vecchi autori, tendono a coincidere con la geografia interiore di un popolo che ancora non sa riconoscersi tale, con i paesaggi di un universo personale e pubblico che coincide con il mondo e con l'esperienza di un'intera generazione. La tensione verso l'*autobiografia*, ad esempio, è una tentazione che il nostro cinema tenta a fatica di controllare in questo decennio, e che esploderà nella seconda metà degli anni Settanta, implicata strettamente con uguale ed irrefrenabile attrazione verso l'analisi psicologica e il commento socio-politico. Questa inclinazione introspettiva provocò la ricerca di nuove soluzioni stilistiche e innovative strategie discorsive, generando un travolgente desiderio di rinnovare il linguaggio filmico nella sua interezza, anche quando si andava perse-

guendo un cinema di genere. Negli anni Sessanta si modifica allora integralmente l'apparato iconografico del cinema italiano al fine di dare risposta e forma a una nuova ed originale percezione dei limiti personali e collettivi. Dalla ricostruzione barocca e irriverente di Roma e dei suoi dintorni fatta da Fellini ne *La dolce vita* e *Giulietta degli spiriti* (1965) all'investigazione di territori arcaici e isolati offerta da Michelangelo Antonioni ne *L'avventura*, nonché delle rovine di uno spazio urbano corrotto e alienato che egli ci regala in lavori più tardi, quali *La notte* (1961) e *Deserto rosso* (1964), ma anche all'idiosincratismo pastiche che si ritrova nella rappresentazione delle borgate romane che Pasolini ha realizzato in *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), per poi giungere al recupero di paesaggi arcaici ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) o all'ipotizzare un luogo immaginario, quasi una soglia, in qualche modo sospeso tra spazio urbano e campagna, e perciò tra cultura "nuova" e cultura "vecchia" in *Uccellacci e uccellini* (1966), il cinema italiano degli anni Sessanta, nei lavori dei suoi grandi e meno grandi autori, iniziò un progetto di vera e propria decostruzione di quella rappresentazione iconografica del Paese che aveva occupato gli schermi prima, durante ma anche immediatamente dopo la caduta del regime.

È curioso notare che, mentre Roma rimane al centro delle rappresentazioni, anche quando assume la forma e la dimensione di un centro negato oppure semplicemente decostruito, delle tante individualità che diedero vita al cinema italiano negli anni Sessanta soltanto pochissimi erano nati nella città eterna – tra questi, possiamo ricordare Sergio Leone, Francesco Maselli, Elio Petri e Lina Wertmüller. La maggior parte degli altri registi venivano da innumerevoli altri luoghi sparsi per tutta la penisola – Fellini da Rimini, Antonioni da Ferrara, Bertolucci da Parma, Bellocchio da Piacenza, Risi da Milano, Germi da Genova, Comencini da Salò, Monicelli da Viareggio, e così via. Pasolini stesso, nato a Bologna, crebbe in Friuli, e solo più tardi si trasferì nella capitale. Tutti alla fine si stabilirono a Roma, e nella maggior parte dei casi si formarono durante il neorealismo o immediatamente dopo la sua fine presunta. Solo un numero ristretto dei nostri autori visse il debutto cinematografico durante il fascismo – ad esempio, De Sica, Antonioni e Rossellini –, mentre altri, quali Fellini, Germi, Monicelli e Comencini, arrivarono al cinema proprio nel cuore della "rivoluzione" neorealista; molti altri ancora realizzarono il loro primo lungometraggio negli anni Sessanta – come accadde a Bellocchio con il suo splendido *I pugni in tasca* (1965) e a Bertolucci con *La commare secca* (1962). La cosa che a mio avviso è necessario evidenziare è che, pur avendo traiettorie e storie personali alquanto diverse, tutti condivisero lo stesso progetto, anche coloro che poi sostanzialmente si mossero all'interno dei confini più o meno precisi del cinema di genere, come Riccardo Freda, Mario Bava, ma anche Ettore Scola e, ovviamente, Sergio Leone. In verità, mi sembra si possa affermare che in Italia gli anni Sessanta furono caratterizzati da un desiderio largamente condiviso di rinnovamento del linguaggio filmico, un progetto che peraltro animava il cinema europeo nella sua interezza e che diede vita al cosiddetto "modernismo cinematografico", e cioè a una vera e propria rivoluzione espressiva nell'evoluzione storica del mezzo filmico e a l'unico momento in cui l'egemonia hollywoodiana fu seriamente messa in discussione. Al tempo questa ricerca di una immagine cinematografica originale e di una nuova grammatica filmica coincise con la più generale richiesta di un linguaggio filmico specifico, una questione che in quel decennio venne ad ispirare vivaci dibattiti critico-teorici sia in Italia sia all'estero, e specialmente in Europa.

Nel 1964, in un saggio pubblicato sulla rivista *Communications*, Christian Metz tentò di offrire una prima spiegazione teorica di quella ricerca di nuove strategie che animava la scena cinematografica del tempo e arrivò a sostenere quanto segue:

Visto da una certa angolazione, il cinema ha tutte le apparenze di ciò che non è. Esso è con evidenza una sorta di linguaggio; vi si è vista una lingua. Esso autorizza, necessita perfino di un sezionamento e di un montaggio: si è creduto che la sua organizzazione, così manifestamente sintagmatica, non potesse procedere che da una paradigmatica preliminare,

anche se presentata come ancora poco cosciente di sé. Il film è troppo chiaramente un messaggio perché non gli si presupponga un codice.¹⁸

Anche se si fanno cinema perché essi siano comprensibili, e un film viene ad includere ricorrenti unità di significazione, articolate in modo da imitare il linguaggio parlato, gli eventi sono pur sempre "simulati" e organizzati in sequenze narrative. Perciò, la somiglianza iconica che esiste tra la realtà e il cinema non spiega pienamente quel suo "effét du réel" di cui aveva già parlato André Bazin, e cioè quell'impressione di realtà che inevitabilmente il film provoca nello spettatore. Nonostante ciò, Metz ritiene che esista una fondamentale differenza tra l'enunciazione verbale e quella filmica, e comprende che la possibilità di trovare una scienza semiótica onnicomprensiva risiede nella nostra abilità di definire la specificità del linguaggio cinematografico. Solo due anni dopo, nel 1966, Metz identifica due opposizioni dicotomiche che differenziano i due tipi di enunciazione, e cioè l'opposizione continuo/discontinuo e quella motivato/immotivato. Sappiamo bene che la prima opposizione da lui identificata venne a provocare un acceso dibattito: Metz stesso arrivò a ipotizzare "la grande syntagmatique"; Gianfranco Bettetini identificò nella frase la vera unità linguistica del cinema; Umberto Eco propose un'articolazione triadica. In ogni caso, però, la discussione si sviluppò ancora entro i limiti imposti dalla linguistica, come possibilità di connettere *langue* e *parole*, e quindi tese a prefigurare una sintassi e una grammatica del linguaggio filmico. L'impasse era inevitabile, poiché non si avvertì né ancora si comprese appieno il ruolo del segno iconico all'interno della significazione filmica. La "naturalità" di un referente iconico sembrava talmente ovvia che, per lunghissimo tempo, la questione rimase solo implicita e non fu mai veramente affrontata dall'investigazione critico-teorica. Solo quando si affrontarono finalmente la nozione di iconicità e quella di similitudine (che determina, per altro, la capacità dell'iconicità di produrre significato) gli studiosi vennero messi finalmente in grado di individuare ed aprire nuovi percorsi di ricerca. L'enfasi così si venne a spostare dall'opposizione binaria segno visivo/segno linguistico a quella tra segno visivo e referente reale.¹⁹

Nelle sue riflessioni sul cinema, raccolte con altri saggi scritti tra il 1965 e il 1971, e poi pubblicate nel 1972 con il titolo di *Empirismo eretico*, Pier Paolo Pasolini afferma che il cinema è una *langue* con una doppia articolazione e assomiglia alla lingua verbale, ma, contrariamente ad essa, la lingua cinematografica non è né arbitraria né simbolica, poiché essa è la "lingua scritta della realtà", e la realtà non è altro che "cinema in natura", poiché il cinema riproduce "il primo e principe linguaggio" umano - l'azione,²⁰ e cioè quell'elemento che fa della vita stessa un "cinema naturale e vivente",²¹ organizzato come un infinito piano sequenza. Secondo Pasolini, dunque, il cinema e la realtà sono equivalenti; eppure la cinepresa ci permette di catturare degli elementi che possono essere articolati come unità linguistiche di prima articolazione; essi sono gli oggetti, "le forme della realtà" o i cinèmi, che costruiscono l'inquadratura, e l'inquadratura è intesa idealmente essere una unità di prima articolazione.²² Il progetto pasoliniano era quello di costruire "la semiologia del linguaggio dell'azione, o *tout court* della realtà".²³ Nella sua visione, il cinema e la realtà si intrecciano specularmente, poiché "Il cinema [...] rappresenta la realtà attraverso la realtà [...]; è una lingua che non si allontana mai dalla realtà (ne è la riproduzione!)".²⁴

Negli anni Sessanta, da un lato la domanda fondamentale che anima sia la teoria sia la pratica filmica è ancora dunque il rapporto che intercorre tra l'immagine cinematografica e la realtà, e dall'altro sia l'ambiente critico sia quello artistico sembrano vivere un mutamento evidente e tendono a riconoscere il primato dell'elemento iconico nel processo di significazione filmica. Questo appare particolarmente vero per quanto riguarda il cinema italiano come esso si sviluppa dalla fine degli anni Cinquanta a tutti gli anni Sessanta, e tale mutamento di focus, di enfasi, si può facilmente osservare nella maggior parte dei film prodotti in quella decade. Infatti, rimanendo pur sempre ancorati alla realtà,²⁵ e anche quando intraprendono strategie generiche, essi tendono sempre a mettere in discussione lo sguardo e la sua abilità nel rappresentare la sfera esteriore, ma forse in maniera più evi-

dente e
ruolo nu
questo ir
struttura
lunghi o
Paolo Pi
impreved
Federico
zione di
quelli di
mente co
In Italia,
lare spaz
un'origin
degli ind
questo m
anche se
in *Histor*
saggio de
liano, Sor
nuovi pro
approcci,
fia, e cioè
gato della
Da un lat
clette, ad
dopoguer
sentazione
offerto in
poranea",
non viene

da un
nale; e
signifi
costitu

È risaputo
avviso, dal
si può fare

la cost
rettang
modifi

dente e senz'altro più rilevante il mondo interiore, nonché a sfidare la nozione stessa di sguardo, affidando un ruolo nuovo e originale allo spettatore e alla sua visione all'interno della significazione filmica. A mio avviso, questo implica necessariamente investigare lo spazio e rappresentarlo con una diversa struttura temporale, una struttura che infatti dilata il tempo interno del film, e che si traduca, per esempio, in un'abbondanza di campi lunghi o lunghissimi o anche di piani sequenza, come accadde nel cinema di Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci; oppure una struttura che si esprima nella ricerca di angoli insoliti e imprevedibili, o di inquadrature che sfuggono alle convenzioni e alla tradizione, come accadde nel cinema di Federico Fellini; o ancora una disposizione che trovi la sua articolazione più congeniale nella defamiliarizzazione di spazi altrimenti famigliari, come accadde nei lavori di tanti *autori*, ma in maniera forse più eclatante in quelli di Pasolini, Antonioni e Fellini stesso, nonostante i loro stili diversissimi e le loro personalità assolutamente contrastanti.

In Italia, dunque, questa urgenza di rinnovamento del linguaggio del cinema fu provocata dalla volontà di svelare spazi inconsueti, nuovi sia nel dominio pubblico sia in quello privato, e quindi dal desiderio di palesare un'originale e fresca dimensione iconografica che meglio rappresentasse l'immaginario di un intero paese e degli individui che lo compongono. La storiografia del cinema si doveva allora porre il problema di registrare questo mutamento di rotta e di sensibilità, adeguando i suoi strumenti e le sue strategie; va detto che lo fece, anche se con un certo ritardo e forse in maniera episodica. Nel 1980, infatti, nel suo volume intitolato *The Film in History: Restaging the Past*,²⁶ Pierre Sorlin elabora ed espande alcuni dei concetti già da lui espressi nel suo saggio del 1977, e cioè *Sociologie du cinéma*.²⁷ In quel lavoro, partendo dall'esempio concreto del cinema italiano, Sorlin si prefiggeva finalmente di tracciare una metodologia che permettesse allo storico di affrontare i nuovi problemi posti dall'audiovisivo; così facendo, lo studioso poneva il fare storico in dialogo critico con altri approcci, quali il semiotico e il sociologico, cercando di dare un nuovo ruolo e una nuova valenza all'iconografia, e cioè a quelle immagini che il metodo storico aveva sempre svilto e considerate secondarie, un mero allegato della bibliografia.²⁸

Da un lato, Sorlin sostiene che è senz'altro vantaggioso utilizzare le immagini in movimento di *Ladri di biciclette*, ad esempio, per studiare in generale le condizioni economiche in cui vivevano gli italiani nell'immediato dopoguerra, ed in particolare questioni quali la disoccupazione in Italia; ma giustamente rimarca che tale rappresentazione non è meno veritiera di quella presentata da un testo scritto. Ciò che cambia sta appunto nel *surplus* offerto inevitabilmente dall'iconografia di Roma nel 1947, quell'iconografia che il film presenta come "contemporanea", "frammento di attualità", in maniera quasi arbitraria nel 1948, e che rimane "illogica, ingiustificata se non viene rapportata allo svolgimento del film".²⁹ Ecco che allora allo storico si offrono due alternative:

*da un lato cercare nel film quel che è semplicemente documentario e utilizzarlo come materia prima per una sintesi originale; dall'altro, considerare le realizzazioni cinematografiche come insiemi in cui l'inserimento di ogni elemento ha un significato, e tentare di cogliere gli schemi che hanno presieduto alla correlazione, all'organizzazione delle diverse parti che costituiscono il film.*³⁰

È risaputo che il saggio del 1977 cerca di perseguire questa seconda ipotesi, e lo fa in maniera rilevante, a mio avviso, dal momento che dà nuova enfasi allo studio dei segni iconici, del visibile nel racconto filmico. Da qui si può fare un'ulteriore considerazione. Data la natura convenzionale del segno, è evidente che

la costruzione cinematografica si basa su una quantità enorme di convenzioni: quella del quadro (lo schermo, superficie rettangolare artificialmente limitata), quella della rappresentazione piatta, quella dell'organizzazione discontinua delle modificazioni scalate (lo stesso oggetto visto in lontananza poi d'un tratto in primissimo piano),

e così via.³¹ In un contesto storiografico si deve allora necessariamente tenere in considerazione il fatto che il problema non è tanto quello di classificare i diversi segni che compongono l'immagine filmica, ma, per dirla sempre con Sorlin, quello "di chiedersi perché ce ne sono e a che uso rispondono".³² Allora, utilizzando il cinema per ricostruire determinati percorsi di tipo storiografico, il fatto rilevante non è tanto se un film possieda o meno "un senso", ma se e come il film contribuisca alla costruzione di significazioni molteplici e diversificate.³³ Ecco che allora Sorlin viene a proporre un metodo di analisi in cui i film vengono presi in considerazione "come delle pratiche significanti", studiandone i meccanismi ma non isolando "mai la loro funzione rispetto alla configurazione ideologica o all'ambiente sociale in cui si inseriscono".³⁴ Se è vero che il messaggio iconico è per sua stessa natura aperto a molteplici percorsi significanti, ecco che allora utilizzando l'audiovisivo nello studio delle grandi trasformazioni sia storiche sia culturali ci si può avvalere di questa stessa caratteristica per ridare centralità allo spettatore – sempre considerato nella sua duplice natura di soggetto ed oggetto del processo di significazione. Come afferma ancora Sorlin, il fatto rilevante non è tanto che l'immagine offra molteplici messaggi – cioè che sia polisemica –, ma che "solo la scelta dell'osservatore raggruppa certi elementi iconici, selezionati entro un insieme, al limite, infinito (teoricamente ogni linea, ogni sfumatura, ogni rapporto tra linee o fra tonalità, potrebbe essere preso in considerazione), per trarne un messaggio".³⁵ È utile a questo punto forse anche ricordare che ogni film costruisce un suo codice, e che "esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema".³⁶ Aggiungerei qui poi che, se fatti interagire con i processi di significazione filmica, tali codici possono sprigionare altri ed inaspettati significati rispetto a quell'epoca, a quell'area, a quell'ambiente, e via dicendo. Sorlin continua poi sottolineando l'importanza di introdurre il "visibile" nel lavoro dello storico, intendendo per esso "ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore".³⁷ È indubbio che proprio questo fatto ebbe grande rilevanza nel dopoguerra in Italia, poiché dopo il 1945 il cinema portava sugli schermi italiani, ad esempio, un'iconografia della città, nella fattispecie Roma, non solo precedente a quell'anno ma che non era mai stata rappresentata prima. Questa nuova ed originale consapevolezza dello spazio inteso come prodotto insieme sociale e culturale offrì al lavoro dello storico un codice nuovo di tipo "sociale", ma anche estetico e storiografico, ed è proprio su questo tipo di codici che si può lavorare più proficuamente per allargare l'utilizzazione del cinema allo studio della storia e della cultura nazionali, ma anche per andare a riscrivere la storia del cinema stesso. Se è vero infatti che il "visibile" è quanto si può fotografare o filmare, e presentare poi sugli schermi di una data epoca, è vero però anche che normalmente non siamo abituati ad analizzare puntualmente le immagini né ad interrogarle su quello che esse ignorano.³⁸ Bisognerebbe allora chiedersi quali siano i rapporti esistenti tra nozioni e immagini, poiché se è vero che una nozione può trovare rappresentazioni diversificate, allora "la disposizione e la ripartizione degli elementi iconici incentrati attorno a questa nozione sono caratteristiche di quel che costituisce il visibile di un ambiente o di un'epoca".³⁹ Ecco che allora le "fluttuazioni del visibile" non vengono così ad avere nulla di imprevedibile e incerto, poiché invece si arriva a riconoscere che esse di fatto rispondono ai bisogni di una determinata formazione sociale in un determinato periodo storico, dato che, come dice ancora Sorlin,

Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produttore di immagini. Mostra non già "il reale", ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove.⁴⁰

Nella maggior parte del cinema commerciale, ovviamente, si tende a limitare l'intervento del pubblico, convogliandone lo sguardo in una direzione specifica e indicando con precisione il tipo di selezioni che si devono ope-

rare r
didat
ideole
ideole
campi
In La
l'analisi
la nati
quelli
film –
1945),
della R
Dal pu
import
Risorgi
avuto g
so colle
lismo
storia c
zione di
rottura
forse no
del popo
minazio
dalla gu
dell'Itali
mento, n
ti di cost
Rinascim
ti. In gen
evitando
Cinquant
il registro
del cinem
che per p
riprospetti
ria si sono
ancor più
Ecco che
tificazione
avviene ne
tutti gli an
porto alle g
garsi sulla

rare nell'osservazione di ogni immagine. Il lavoro da fare allora in un contesto interpretativo – storiografico e/o didattico – è proprio quello di smascherare questo tipo di censura, per così dire, di identificarne i fondamenti ideologici, le motivazioni profonde e il loro impatto. Così facendo il cinema, i singoli “film come espressioni ideologiche” che partecipano “alla rielaborazione e alla diffusione dell’ideologia in una data epoca” offrono un campionario esauriente da cui poter attingere per lo studio della storia e della cultura di un paese.⁴¹

In *La storia nei film. Interpretazioni del passato*⁴² Pierre Sorlin non solo ci offre un metodo ben articolato per l’analisi dei film di finzione come fonte di storia rifacendosi in parte alle acquisizioni del 1977, ma studia anche la natura stessa del film storico, considerando con particolare attenzione prima i film sul Risorgimento e poi quelli sull’Italia del 1944-45, realizzati tra il 1944 e l’inizio del 1946, concentrando la sua attenzione su quattro film – *Aldo dice: 26x1* (F. Cerchio, 1945), *Giorni di gloria* (L. Visconti, M. Pagliero, G. De Santis, M. Serandrei, 1945), *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) e *Il sole sorge ancora* (A. Vergano, 1946) – che in realtà trattano della Resistenza e del suo ruolo nella vita individuale e collettiva degli italiani.

Dal punto di vista storiografico, questo *rapprochement* tra Risorgimento e Resistenza ha delle motivazioni importanti. Da un lato essi costituiscono due momenti fondanti nella storia dell’Italia moderna. Inoltre sia Risorgimento sia Resistenza sono anche due espressioni di quell’impeto rivoluzionario che però non ha mai avuto grande impatto sulla storia di questa nazione; proprio in quanto “rivoluzioni fallite” essi sono infatti spesso collegati nella scrittura storica – sia essa di tipo cartaceo o di tipo audio-visivo. In larga parte, questo parallelismo è non solo suggerito ma persino legittimato dall’influenza di Benedetto Croce e dalla sua lettura della storia come progressione temporale o, piuttosto, come continuità e come sviluppo ideologico verso la realizzazione degli ideali liberali – eccezion fatta per la sua ben nota interpretazione del fascismo come momento di rottura o, piuttosto, di deviazione. La questione però è alquanto complessa, poiché mentre il Risorgimento ebbe forse notevole importanza nella storiografia europea ma il suo rilievo nel processo di auto-definizione politica del popolo italiano fu alquanto limitato,⁴³ la Resistenza ha avuto notevole rilevanza nel processo di auto-determinazione di quel popolo italiano che nel 1945 era uscito devastato, fisicamente e moralmente, dal fascismo e dalla guerra, o almeno queste erano le intenzioni solo in seguito eluse e/o deluse dal processo di costruzione dell’Italia repubblicana e democratica. Come ci ricorda Sorlin nelle battute iniziali del suo capitolo sul Risorgimento, nel momento in cui si riconosce che tutta la storia d’Italia è segnata da vari tentativi più o meno riusciti di costruire o disintegrare l’unità, ecco che allora tutti i limiti temporali dei singoli momenti – siano essi il Rinascimento, il Risorgimento, il fascismo, la Resistenza e quant’altro – diventano estremamente esili e rarefatti. In generale, il cinema risponde a questo tipo di domande privilegiando l’uno o l’altro periodo, ma sempre evitando quasi con circospezione di produrre grandi e ariosi racconti epici almeno sino a tutti gli anni Cinquanta e Sessanta. Anche film come per esempio *Viva l’Italia!* (R. Rossellini, 1961) evitano accuratamente il registro eroico e difficilmente riescono a costruire narrazioni convincenti di un’epica nazionale. Nella storia del cinema italiano, infatti, si deve aspettare il tardo XX secolo per vedere quei racconti della postmodernità che per primi tentano una valutazione, seppur ellittica e discontinua dovuta alla loro visione volutamente *pluri-prospettica*,⁴⁴ se non dell’intera storia nazionale almeno delle scritture e delle interpretazioni che di quella storia si sono fatte nel tempo, come accade ad esempio in *Mediterraneo* (G. Salvatores, 1991) o, in tempi a noi ancor più vicini, ne *La meglio gioventù* (M.T. Giordana, 2003).

Ecco che allora l’impeto di ridare centralità allo spettatore, e dunque la conseguente vigorosa ed urgente identificazione tra soggetto e oggetto, arriva a caratterizzare quel “modernist turn”, quella svolta modernista, che avviene nella storia del cinema, ed in quella del cinema italiano in particolare, dalla fine degli anni Cinquanta a tutti gli anni Sessanta. Al tempo, interrogarsi sulla funzione del cinema in un contesto storiografico e in rapporto alle grandi trasformazioni di tipo sociale, economico e politico ma anche estetico significò anche interrogarsi sulla cultura contemporanea, su quella che vorrei definire una cultura dello spettacolo e della “spettato-

rialità". Cioè, se in passato il cinema poteva essere supporto per lo più passivo, o quantomeno assimilabile alle fonti cartacee, alla diffusione di informazioni di vario genere – storico, scientifico, culturale e via dicendo –, oggi, in quella che è stata definita "l'era del vedere" (Guy Debord ne *La società dello spettacolo*)⁴⁵ e della "simulazione" (Jacques Baudrillard in *Simulacres et simulation*),⁴⁶ e cioè il tempo in cui "le immagini circolano in modo fluido e la velocità della loro diffusione introduce nuovi ritmi e nuove grammatiche del vedere" (Paul Virilio in *Estetica della sparizione*),⁴⁷ sempre di più il cinema deve andare a sostenere lo studio di una cultura che va a costruire secondo una grammatica della spettacolarizzazione; e cioè una lingua che sempre più mette in discussione la pertinenza di una separazione netta tra cultura alta e cultura bassa, artistico e non-artistico, storico e non storico, e via dicendo. Il cinema, dunque, come tutti i prodotti di quella che è ormai decisamente riconosciuta come una "cultura visuale",⁴⁸ è andato a nutrire e si è a sua volta nutrito di quel "pictorial turn" su cui si è costruita la grande svolta dei Cultural Studies⁴⁹ negli anni Novanta, e cioè il "riconoscimento della centralità della visione nella cultura contemporanea" nonché l'urgenza dello "studio delle diverse forme di sguardo e della spettatorialità". Sono queste le consapevolezze che hanno accompagnato l'evoluzione della cultura delle immagini, e cioè, come ha affermato W.J.T. Mitchell, "un terreno di ricerca che non può essere indagato unicamente in base al paradigma semiologico della lettura di testi, vista l'irriducibilità del 'figurale' al 'discorsivo'".⁵⁰ Interrogarsi sulla funzione cognitiva del cinema e dei prodotti audiovisivi, allora, significa anche interrogarsi sul "regime scopico" di un determinato contesto storico e sociale, partendo dalla consapevolezza che non è possibile "isolare una figura di spettatore assoluta e sovrastorica".⁵¹ È necessario allora, come ha sostenuto Somaini, che

*accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, accanto all'analisi fenomenologica della coscienza d'immagine e alla descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, accanto infine a quel plesso di schemi percettivi, memorie e aspettative che costituisce il ruolo attivo e costruttivo dello spettatore (la beholder's share di cui parla Gombrich⁵²), si sviluppi una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo del vedere, sottolineando come tale vedere abbia sempre luogo in riferimento a diverse forme di rappresentazione, a una rete di credenze e di pratiche interpretative socialmente condivise, a un intrecciarsi con la sfera del piacere e del desiderio, e all'interno di determinate possibilità di visione che vengono configurate dall'azione degli strumenti e dei dispositivi che regolano la produzione e la fruizione delle immagini.*⁵³

Ecco dunque che volendo utilizzare ad esempio il cinematografo per studiare e comprendere trasformazioni culturali e storiche andrebbero anche considerati quegli studi che hanno ribadito il valore fondamentale di una riflessione fenomenologica sulla natura della visione in relazione alla dimensione storica sia dell'immagine sia dello sguardo, quali *Fenomenologia dell'invisibile* di Elio Franzini, come indicato puntualmente anche da Somaini.⁵⁴ Nel nostro contesto, mi sembra di grande interesse ricordare quando Franzini ribadisce la "storicità della percezione, che trasforma l'immagine in realtà storica" e che è connessa sia "alla storicità dell'immaginazione sia alla storia del divenire soggettivo dello sguardo".⁵⁵ Sempre in *Fenomenologia dell'invisibile* si fa poi anche un'affermazione forse banale ma spesso purtroppo dimenticata sia negli studi letterari sia in quelli cinematografici, e cioè che "l'occhio (come la scrittura) [ha] una storia e, di conseguenza, [esistono] differenti modi di 'valorizzare' le immagini nella varie direzioni del sacro, del mito, della magia o dell'arte".⁵⁶ Negli anni Sessanta il cinema del modernismo interroga se stesso al punto da implicare direttamente lo spettatore nel processo di produzione filmica, e lo fa al punto tale che lo spettatore emerge dalle strategie enunciative di quelle forme di rappresentazione verso cui si dirige il suo sguardo, e cioè dal modo in cui esse costituiscono il *tu* a cui si rivolgono,⁵⁷ e cioè dal modo in cui si "storicizzano".

Come è stato indicato da più parti, nell'identificazione e nella definizione della spettatorialità cinematografica,

ad e
quel
sale
l'int
sugh
dete
to "i
dei c
Un'i
rico
perc
una s
cors
tere p
artist
bile"
gener
sider
segue
perio
re lo s
ne qu
affern
sguar
novat
alla sc
anni S
razion
rimase
Natur
mica i
riale n
proble
za, che
i due p
"nel no
guaggi
smater
compu
terno c
A mo',
Nirvan
postmc
to a sin

ad esempio, non è allora solo importante lo studio delle strategie discorsive attivate nei e dai film,⁵⁸ ma anche quello delle proprietà spaziali e temporali dei dispositivi che ne regolano la fruizione, quali la struttura delle sale cinematografiche, gli effetti dell'assenza di continuità che caratterizza la programmazione televisiva, e/o l'interfaccia attraverso cui "abitiamo" lo spazio virtuale.⁵⁹ In generale bisogna dunque riflettere e far riflettere sugli atteggiamenti ricettivi e sugli atti interpretativi nei confronti del visivo propri di una data cultura in un determinato momento storico. Questi sono tutti quei fattori che definiscono sia quelli che Deleuze ha chiamato "i campi di visibilità"⁶⁰ sia i regimi scopici "che caratterizzano ogni contesto storico-culturale e all'interno dei quali viene a formarsi, di volta in volta, l'identità di uno spettatore".⁶¹

Un'impostazione di questo tipo ci porterebbe a tracciare importanti e interessanti paralleli tra lo sviluppo storico delle forme, degli stili e delle tecniche di rappresentazione audio-visiva del reale e quello delle abitudini percettive e dei modi di vedere, con notevoli e intriganti suggestioni sull'evoluzione dei modi interpretativi di una specifica spettatorialità novecentesca che ha vissuto momenti di rivisitazione e rinegoziazione integrale nel corso di tutto il Secolo. Il principio fondante di questa nuova spettatorialità a noi contemporanea è il suo carattere processuale, e questa sua processualità ha trovato posto ed espressione nella maggior parte delle pratiche artistiche contemporanee, incluso il cinema. Lungo questo percorso, anche la rinnovata enfasi concessa al "visibile" e al "visivo" ci potrebbe indubbiamente aiutare nel porre domande nuove alla storiografia del cinema in generale e a quella del cinema italiano in particolare, e potrebbe anche aprire nuovi orizzonti nel nostro riconsiderare i modi attraverso i quali il cinema italiano, ad esempio, si è sviluppato a partire dagli anni Sessanta perseguendo una generalizzata richiesta di libertà e di democrazia. In buona sostanza, come si è già detto, in quel periodo tutti i nostri registi, anche se forse non consapevolmente, parevano accomunati nel desiderio di liberare lo sguardo filmico, e dunque uniti nel richiedere un cinema libero e veramente democratico, e realizzare infine quell'utopia che aveva animato il meglio del nostro neorealismo dei tardi anni Quaranta, quando, come ha affermato a suo tempo Gian Piero Brunetta, la richiesta era quella di una riappropriazione "dei poteri dello sguardo" attivata grazie alla possibilità di muoversi "senza limitazioni alla scoperta del visibile".⁶² Questa rinnovata volontà di dare potere allo sguardo per riconsegnargli libertà creativa, in un movimento illimitato, teso alla scoperta del visibile, se non ancora del visivo, ha segnato la storia e lo sviluppo del cinema italiano negli anni Sessanta, e ha caratterizzato il fiorire del nostro modernismo cinematografico. Il fatto di invocare la liberazione dello sguardo filmico diede, al tempo, espressione adeguata a una generale richiesta di democrazia che rimase generalmente non corrisposta a livello sociale e politico.

Naturalmente, se dovessimo oggi affrontare la questione di una forma a noi contemporanea di esperienza filmica in un tempo, come il nostro, caratterizzato da un generalizzato trasferimento del corporeo nell'immateriale nonché da un sapere apparentemente globalizzato, e se, nel farlo, si assumesse quella prospettiva storica problematizzante ("problem-posing") che ho qui sollecitato, si potrebbe forse rendere conto di quella tendenza, che il cinema sta indubbiamente esprimendo, di "visualizzare" le contraddizioni emergenti dal confronto tra i due poli opposti del paradosso – il corporeo e l'immateriale, appunto. Come ha affermato Gianni Canova, "nel nostro scenario contemporaneo (*postmoderno, postfordista, e virtuale*) proprio il cinema si offre come il linguaggio (o, più ambiziosamente, come il *sapere*) che più di ogni altro segnala l'attrazione del corpo per la sua *smaterializzazione*", ma anche la sua riluttanza a offrirsi come punto terminale di raccolta dati in un'economia computerizzata, o come concrezione "sensoriale capace di fluttuare in maniera euforica o schizofrenica all'interno del vuoto elettronico".⁶³

A mo' di conclusione aperta, sempre guidata dalle riflessioni di Gianni Canova, vorrei ricordare qui brevemente *Nirvana*, il film realizzato da Gabriele Salvatores nel 1997, e la questione che esso pone alla nostra coscienza postmoderna. A un certo punto, Solo, il personaggio impersonato da Diego Abatantuono, viene ad essere ridotto a simulacro di un corpo – segno virtuale di un gioco elettronico in cui egli ripete sempre la stessa azione –,

e, consapevole improvvisamente della propria *non-esistenza*, Solo chiede al suo creatore di disattivarlo e cancellarlo, o di rimuoverlo ed eliminarlo – ribaltando così la proposizione dei sei personaggi pirandelliani (e così anche l'intero paradigma modernista) a cui per un certo tempo egli sembrava ispirarsi. Al suo grido commovente ed umanissimo con cui chiede con apprensione "Cosa divento dopo?", il suo creatore risponde: "Un fiocco di neve che non cade da nessuna parte". Come ha osservato intuitivamente Canova, forse il futuro del cinema postantropocentrico sta proprio nell'essere "forma senza forma", come quel fiocco di neve che gentile fluttua nel nulla.⁶⁴ A noi, allora, non rimarrebbe altro compito che quello di creare una sinergia tra il presente e il passato, per attivare così una nuova comprensione delle forme, degli stili e delle tecniche di questa nostra contemporanea cultura cinematografica, in cui l'immateriale sembra aver preso il posto del corporeo nella costruzione di un orizzonte visuale e visibile. A mio avviso, questa conoscenza, questo *sapere* può essere adeguatamente contestualizzato attivando ancora una volta una pratica storica processuale, problematizzante e aperta, o come direi in inglese *a process-based, problem-posing, and open-ended historical practice*.

Note

- ¹ I. Calvino, "Prefazione", in *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Mondadori, 1964).
- ² I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Mondadori, 2006 [1947]), p. LX.
- ³ *Ibid.*, p. XIII.
- ⁴ F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990* (Milano: Bompiani, 1993), pp. 9-12.
- ⁵ *Ibid.*, p. 13.
- ⁶ L. Febvre, *Problemi di metodo storico* (Torino: Einaudi, 1966).
- ⁷ M. Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (Paris: Armand Colin, 1992).
- ⁸ D. Bordwell, "Historical Poetics of Cinema", in R. Barton Palmer (a cura di), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (New York: AMS Press, 1989), p. 370.
- ⁹ *Ibid.*, p. 371.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 372.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 373.
- ¹² *Ibid.*, p. 375.
- ¹³ Con l'acronimo SLAB, Bordwell si riferisce alle teorie di Ferdinand De Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser e Roland Barthes.
- ¹⁴ D. Bordwell, "Historical Poetics of Cinema", cit., pp. 390-392.
- ¹⁵ D. Bordwell, "Film and the Historical Return", *David Bordwell's Website on Cinema*, <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>, 2 ottobre 2007.
- ¹⁶ Cfr. S. Higashi (a cura di), *Cinema Journal, In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, vol. 44, n. 1 (Fall 2004), pp. 94-143.
- ¹⁷ F. Casetti, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁸ C. Metz, "Le Cinéma: langue ou langage?", *Communications*, n. 4 (1964), pp. 74-75 (traduzione mia).
- ¹⁹ Per tutta questa riflessione più prettamente "semiotica" sulla questione dello "specifico filmico", che serve quasi da prefazione alla nostra argomentazione sull'iconismo, mi sono ampiamente avvalsa del testo di R. Fabbrichesi Leo, *La polemica sull'iconismo (1964-1975)* (Napoli: Edizioni Scientifiche

Italiane
ca di cc
20 P.P. F
21 *Ibid.*,
22 *Ibid.*,
23 *Ibid.*,
24 *Ibid.*,
25 In sva
anche n
26 Curio
Nuova I
27 Il test
Sociologi
28 P. Sorl
29 *Ibid.*, F
30 *Ibid.*, F
31 *Ibid.*, p
32 *Ibid.*, p
33 *Ibid.*, p
34 *Ibid.*, p
35 *Ibid.*, p
36 *Ibid.*, p
37 *Ibid.*, p
38 *Ibid.*, p
39 *Ibid.*
40 *Ibid.*, p
41 *Ibid.*, p
42 Cfr. not
43 P. Sorlin
44 Utilizzo
45 Si veda C
46 Si veda J
47 A questo
48 Questo c
stico nel lo
Quattrocent
49 W.J.T. Mi
(Chicago-L
50 *Ibid.*, p. 1
51 A. Somai
(Milano: Vit
52 E.H. Go
Einaudi, 19
53 A. Somair

Italiane, 1983), e in particolare del capitolo "La semiologia a confronto con i sistemi visivi: alla ricerca di codici e articolazioni", pp. 11-34.

²⁰ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 2000), p. 199.

²¹ *Ibid.*, p. 206.

²² *Ibid.*, pp. 202-203.

²³ *Ibid.*, p. 206.

²⁴ *Ibid.*, pp. 229-230.

²⁵ In svariate occasioni ho affermato che il cinema italiano è fondamentalmente un cinema "realista", anche nelle sue espressioni più bizzarre e inusuali.

²⁶ Curiosamente, il testo apparve in inglese e fu poi tradotto e pubblicato in italiano nel 1984 da La Nuova Italia (Firenze).

²⁷ Il testo apparve in francese nel 1977 (Paris: Editions Aubier Montaigne) e in italiano come *Sociologia del cinema* nel 1979 (Milano: Garzanti). Faccio qui riferimento all'edizione italiana.

²⁸ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., p. 36.

²⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 69-70.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴² Cfr. nota 26.

⁴³ P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato* (Firenze: La Nuova Italia, 1984), p. 39.

⁴⁴ Utilizzo qui la definizione coniata da Lucien Febvre nel suo *Problemi di metodo storico*, cit.

⁴⁵ Si veda G. Debord, *La società dello spettacolo* (Milano: Baldini Castoldi, 2004).

⁴⁶ Si veda J. Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981).

⁴⁷ A questo proposito si veda P. Virilio, *Estetica della sparizione* (Napoli: Liguori, 1992).

⁴⁸ Questo concetto, alquanto controverso, fu introdotto da Michael Baxandall in ambito storico-artistico nel lontano 1972; si veda a questo proposito il suo *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (Torino: Einaudi, 2001).

⁴⁹ W.J.T. Mitchell, "The Pictorial Turn", in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 11-34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini* (Milano: Vita e Pensiero, 2005), p. 13.

⁵² E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (Torino: Einaudi, 1965). Si veda in particolare il saggio "La parte dell'osservatore", pp. 221-349.

⁵³ A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 13.

Nuovi percorsi per una storiografia del cinema italiano del dopoguerra

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14, nota 17.

⁵⁵ E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine* (Milano: Cortina Edizioni, 2001), pp. 60-61.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵⁸ Si veda, ad esempio, F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani, 1986).

⁵⁹ A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ Si veda il capitolo "Gli strati o formazioni storiche: il visibile e l'enunciabile sapere", in G. Deleuze, *Foucault* (Milano: Feltrinelli, 1987), pp. 55-74.

⁶¹ A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

⁶² G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. II (Bari: Laterza, 1995), p. 23.

⁶³ G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo* (Milano: Bompiani, 2000), p. 140.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

A

R
more :
ters as
notion
Italian
enced
Italian
sumpti
In this
ring to
1963) o
known
Episod
impact,
duction
narrativ
periodiz
found ti
product
ultimate
My prop
history c
Therefor