

bambini, ma a loro adattate, edulcorandole, solo successivamente.

Inoltre, Will e Jake non sono che i due lati di una stessa medaglia, sembrano quasi formare una sola persona, un unico individuo che lotta con se stesso nella difficoltà di uscire dalla dicotomia realtà-fantasia, razionalità-irrazionalità. È il perenne scontro tra il disincanto dell'adulto che cerca rifugio nelle sue certezze razionali e il fanciullo che ancora è capace di sognare e trovare mille risvolti possibili ad una realtà che riconosce inconoscibile.

Uno scontro che prende vita in ognuno di noi, che cerca risoluzione qui, in luogo di ribaltamenti in cui coloro che creano le fiabe ne vengono inghiottiti. La realtà e la fantasia si fondono in un unicum senza nette distinzioni che si ripiega su se stesso.

Un mondo di streghe e magie in cui, paradossalmente, la più tragica delle maledizioni è quella del buon sadico che poco conta e che pronuncia, a fatti conclusi, poche parole ormai irrilevanti.

Infine Will, colui che fino a prove inconfutabili ricerca risposte razionali, riconosce il suo limite:



“Questo è il tuo mondo, Jake, salvaci!”. Tu che credi nel sogno e nella fantasia puoi intervenire, solo tu hai le capacità per trasformare il mondo con la tua volontà e i tuoi sogni.

E vissero felici e contenti.... finalmente in grado di riconoscere ciascuno l'importanza dell'altro, finalmente in grado di riconoscere il reale per quello che è: amalgama indissolubile di realtà e sogno.

Eccoli, i fratelli Grimm, nella fiaba che inventeranno. Loro e il libro su cui appuntano fatti e ispirazioni che un giorno racconteranno, o che forse hanno già raccontato.

Manderlay (Lars Von Trier)

Tentazioni di format

Giuseppe Zucco

C
A
M
E
R
A
F
I
L
M

L'incipit del film è un colpo di genio. Una macchina, i gangster dentro, ad attraversare l'America. Solo che, intorno alla macchina, non scorrono quei paesaggi, magari tipici, che siamo perfettamente abituati a vedere, a riconoscere. Né strade filiformi dentro deserti di sabbia, né canyon, né praterie incontaminate, né città enormi, tutte luci e traffico, tese al cielo, a schiacciare giù, nella quotidianità più banale, protagonisti e spettatori. È una *mappa geografica*, quella che la

macchina attraversa. Stilizata, tracciata in nero su sfondo bianco, a delineare i confini e disegnare i 51 stati confederati. Perché questo è il cinema, più di ogni altra cosa: ellissi temporale, condensazione, fulmini narrativi. Il cinema contiene il mondo. Ma in scala. E ciò che manca, non è lo spazio, ma il *tempo*. Minuti, ore, giorni, mesi, anni, svaniti dentro le storie del cinema. Una necessità. Ma anche uno di quei vincoli segreti che spingono le narrazioni dentro le forme dello stupore.

Lars Von Trier, alla seconda puntata della sua trilogia, imbastisce una nuova Dogville. Ma con delle varianti significative. Grafiche, soprattutto. La storia che racconta è *nera* per vocazione. Il razzismo è il cuore della vicenda. Nera è la maggioranza dei suoi attori/personaggi. E il *background* migliore per fare risaltare la *negritudine* del film non poteva essere che il bianco. Infatti,

se Dogville era bianco su nero, Manderlay, all'opposto, è *nero su bianco*. Ancora una volta, come se la piccola cittadina del sud fosse una mappa, una cartina geografica, o le linee del progetto di un architetto, Manderlay è tracciata per terra, dentro un enorme teatro di posa, senza muri, recinzioni, divisioni ad ostacolare la visuale. Gli interni, in questo modo, esistono solo per i personaggi del film. Ed è un unico e sterminato *esterno* quello in cui lo spettatore lascia correre lo sguardo. Come se le antiche categorie del fuori-dentro, pubblico-privato, fossero saltate sotto le disposizioni del regista danese. Fino a che punto poi la forma del contenuto incida sulla forma dell'espressione, lo capiamo subito. È un *cinema sincronico*, quello di Von Trier. Che intreccia le storie dei suoi personaggi non solo attraverso gli espedienti narrativi, o all'uso accorto del montaggio, ma anche grazie al fatto di a-



ver collocato la trama di una storia dentro il perimetro di un vastissimo esterno. I personaggi vivono i loro interni, il loro privato, naturalmente. Ma gli occhi dello spettatore sorvegliano, soprattutto, un grande e sincronico *spazio pubblico*.

INCISO – qual è il più grande spazio pubblico mai aperto davanti a occhi umani? La *televisione*. Questo mi conduce ad una considerazione. Se la televisione, per anni, ha aggiornato le sue pratiche di ripresa rifacendosi a un certo tipo di cinema indipendente, adesso, invertendo le posizioni, è il cinema a recuperare le forme - o meglio, i *format* - della televisione. Se guardate, per pochi istanti, *L'isola dei famosi*, scoprirete come l'uso della macchina da presa a mano, seppure in una forma più gentile, aggraziata, pulita, molto televisiva, sia del tutto simile a quella di alcuni *film-dogma*. Perché avviene tutto ciò? Soprattutto per due ragioni. Prima ragione: il movimento manuale della macchina da presa rivela, più che occultare, la presenza di un operatore, e così di un regista. La *reality tv*, infatti, si fonda sull'*enunciazione enunciativa*: ovvero, sulla messa in scena della macchina produttiva (telecamere, microfoni, cavi, luci, gobbi, figure professionali che di solito lavorano nell'ombra degli studi), e quindi sulla pretesa di una trasparenza enunciativa e di una perfetta aderenza alla realtà



di ciò che viene mandato in onda. La *reality tv* è, appunto, la televisione della realtà. Ma la *realtà* mostrata è l'effetto linguistico scaturito dal tipo di enunciazione messo in atto. Seconda ragione: il movimento manuale della macchina da presa imita, *simula*, lo sguardo dello spettatore. Ci troviamo, così, di fronte ad un *realismo percettivo*. Lo spettatore, infatti, non legge mai le immagini come le pagine di un libro, da sinistra a destra, cioè in modo lineare. Ma le *percorre*, con lo sguardo, in tutte le direzioni possibili: verso destra o sinistra, in alto o in basso, obliquamente. Così, la modalità di ripresa stile dogma - sporca, mossa, altalenante - già iscrive le caratteristiche dello sguardo dello spettatore nel testo filmico, garantendo incidenza e connessione tra un *sistema percettivo* (quello umano) e un *sistema riproduttivo* (quello dei media). E ciò permette un rafforzamento dell'*effetto realtà* della *reality tv*. Ma la contaminazione, ovvio, non è avvenuta a senso unico. Anche il cinema si è lasciato contagiare, attraversare, dalle forme televisive. Infatti, il cinema sincronico di Von Trier, che spalanca lo schermo su un enorme spazio pubblico, ricorda, molto da vicino, i *reality show*. È in questo *meta-genere* televisivo che si riscontra l'annullamento, la perdita di senso, della categoria del privato e l'esplosione intensissima della categoria del pubblico. Tale categoria, nei *reality show*, regna sovrana. Ma non perché il privato abbia smesso di esiste-



re. Ma, semplicemente, perché il privato è schiacciato sulla categoria del pubblico. E ciò provoca imbarazzo, repulsione o anche adesione, voyeurismo. *L'insostenibile trasparenza dell'essere*, avrebbe pensato Kundera - FINE INCISO.

Eppure, nonostante le prodezze grafiche, e il ricorso alla *fusione* di cinema, teatro, letteratura (la divisione in capitoli, la voce narrante), non convince fino in fondo, *Manderlay*. Se *Dogville* era una tragedia greca, con un finale nerissimo, *Manderlay* ha una struttura narrativa molto più esile, dove i colpi di scena si succedono lentamente senza scuotere gli spettatori. Cosa non ha funzionato, allora? Sicuramente, la messa in scena. *Manderlay*, infatti, ricalca *Dogville*, fin nel minimo dettaglio. L'uso della voce narrante, le musiche, le luci, le modalità di ripresa, la divisione in capitoli, la titolazione dei capitoli, la teatralità della rappresentazione, le foto sotto i titoli di coda. Un *deja-vù*, insomma. Ma se da un lato ciò garantisce uniformità e compattezza stilistica ad una trilogia, dall'altro spegne la sorpresa e l'immedesimazione dello spettatore. Gran parte del *piacere del testo* filmico proviene non dal contenuto, ma dalla *forma*. E se la forma è una ripetizione, al *piacere*, o nei casi migliori al *godimento* (Barthes docet), subentra la noia e il fastidio. Più che una *Manderlay* nuova e fiammante, un *Dogville 2*. Un *sequel*

costruito sulla logica di un *format*. Certo, non finisce qui. Aspettiamo lo stesso, con impazienza, la terza

parte della trilogia. Sperando che Von Trier dia fuoco alle tentazioni di *format* con l'intelligenza, la

crudeltà, il genio, dei suoi film migliori.

La critica? È a un punto critico.

Serena Corvaglia

C
A
M
E
R
A

C
O
N
F
I
N
I

Per la verità con un certo ritardo, mi torna in mente un articolo apparso sulla rivista *Ciak* di Maggio dal titolo che intitola il presente articolo, autore il noto critico cinematografico Mereghetti, intento in una

riflessione sulle riviste di cinema italiane e sullo stato della critica in occasione dei vent'anni di Ciak. Quando ormai i periodici "militanti" sembrano essere pensati solo come palestre per esercizi accademici o narcisistici[1].

La gaia occasione, il compleanno di una rivista di cinema che è probabilmente l'unica economicamente in attivo, dalla celebrazione sfocia in uno sfogo aperto che condanna difetti e anomalie dei colleghi di Mereghetti.

Il dito ben diritto è puntato su **Cineforum, Duellanti, Filmcritica, FilmTv, Segnocinema**[2], riviste che *troppe volte sembrano pensate per non parlare di cinema ma per offrire ai propri collaboratori l'occasione di fare sfoggio della propria cultura, dove il linguaggio diventa francamente improponibile e il livello di analisi critica sfiora l'autismo, in cui manca soprattutto un equilibrio tra informazione e analisi (che non viene raggiunto da FilmTv) [3].*

Siamo d'accordo?

In parte sì.

Ma stupiscono i toni, la sede, l'autore dell'articolo. Stupisce la stroncatura nei confronti di una categoria della quale Mereghetti fa parte, stupisce l'ipocrisia, stupisce trovare tale articolo in una rivista come *Ciak*.

Qual è la finalità di Mereghetti? Discorso nobile?

Discorso falso, falsamente vero.

Falso perché l'occasione che gli dà parola è quella della celebrazione della rivista da cui sta scrivendo, in un modo che porta il lettore a presupporre che *Ciak* sia (la) migliore, risultando quasi volgarmente pubblicitario.

Vero perché Mereghetti nella sua spietata sintesi del panorama giornalistico cinematografico racconta in fondo buona parte della realtà.



Sicuramente Mereghetti non dimentica (ma omette) di ricordare che la comunicazione, anche quella cinematografica, segue le sue regole e che per ogni rivista probabilmente corrispondono pubblici diversi, pubblici più o meno specializzati, che leggono articoli il cui linguaggio viene su di loro calibrato. Da notare bene, si tratta di prodotti editoriali differenti: sfogliando *Ciak* troveremo mai due righe di testo consecutive? E riusciremo a sopravvivere alle insidiose guerriglie semiologiche di *Segnocinema*? E' chiaro, il lettore di *Ciak* con buona probabilità non è lo stesso lettore che acquista *Segnocinema* alla Libreria dello Spettacolo. Ma è pur vero, però, quello che sostiene Mereghetti, e cioè che certe analisi filmiche appaiono sempre più utilizzate come strumento privilegiato attraverso cui farsi vanto della padronanza di paradigmi semiotici e psicanalitici.

Quando avviene lo sfaldamento tra lettore e critico cinematografico (e a mio avviso ad esempio non avviene in *FilmTv*, discre-



to ed interessante prodotto editoriale) questo riflette il ben più vasto sfaldamento in cui attualmente si trova il cinema italiano a livello anche produttivo, in bilico tra cieca ricerca di intellettualismo o bieca volgarità nella mostrazione. Si tratta del medesimo atteggiamento che, lo so, qui estremizzo, ma il cui errore più importante sta nell'imperdonabile dimenticanza che un film, come una rivista cinematografica, sono prodotti culturali e quindi bidimensionali: prodotti del/nel mercato, espressione della/che compongono la cultura. Spesso si privilegia una sola delle due dimensioni, presentando prodotti o piattamente commerciali, o sfrontatamente intellettualisti.

Ecco quindi fondate le accuse di Mereghetti, ma il problema non riguarda solamente le riviste di cinema, ma il sistema cinematografico italiano nel suo insieme, il cui meccanismo s'invecchia sempre più irrevocabilmente, le cui capacità di presa sul pubblico diminuiscono, ed in tutto questo le voci che s'alzano dalle pagine di *Filmcritica* piuttosto che di *Duellanti*, quando oscenamente d'élite, non sono nient'altro che il sintomo di un malatteggiamento più grave.

Mereghetti saggiamente dice: *quando il recensore diventa più importante dell'opera, quando il film viene abbassato a pretesto per dar sfoggio del proprio sarcasmo, o della propria cattiveria, o anche della propria "cultura", allora il critico (e la critica cinematografica) perde immediatamente il proprio ruolo e la propria funzione*[4]. Vero. Ma siamo sicuri che la firma dell'autore de "Il Dizionario dei Film" posta sotto una recensione, non risulti a volte più importante dell'opera, e che questo articolo su *Ciak*, in fondo, non abbia qualcosa della cattiveria?

[1] Testo tratto dall'articolo di *Ciak*

[2] qui in ordine alfabetico

[3] in corsivo in questo paragrafo le parole tratte dall'articolo di Mereghetti

[4] idem (vedi nota precedente)

Senza Elfman, un Burton un po' meno Burton

Daniela Farina

C
A
M
E
R
A
C
O
N
F
I
N
I

Magia, mistero, fantasia, ambientazioni surreali e grottesche, personaggi al limite della caricatura. Questi sono alcuni dei principali tratti fisionomici dei film di Tim Burton. Ma se si legge attentamente nei titoli di testa di ogni suo film compare anche un nome che può essere aggiunto alla lista delle peculiarità del cinema di Burton: Danny Elfman. Chissà perché, ma si sente sempre troppo poco dei compositori quando di parla di un film. Si parla tanto (a volte troppo) degli attori e dei registi più famosi, ma quasi mai di chi sta dietro a un progetto grande e bellissimo come quello della creazione di un film.

La musica in un film è certamente un elemento fondamentale per aiutare la storia e i personaggi a creare un'atmosfera precisa. Ascoltando le musiche di Elfman, anche ad occhi chiusi, senza l'aiuto di immagini, si entra inevitabilmente in un mondo magico,

a volte inquietante, spesso divertente.

Incuriosita dal personaggio di Elfman, ho compiuto una breve ricerca. La lista di titoli di film e serie televisive per cui Elfman ha realizzato musiche fa letteralmente impallidire.

I due si conobbero intorno alla metà degli anni '80. Elfman lavorava alla realizzazione di musiche per il teatro e per pellicole indipendenti. Burton, allora esordiente regista, propose a Elfman di comporre la colonna sonora del suo primo film: *Pee-wee's Big Adventure*. Da qui nasce una collaborazione strettissima tra i due artisti.

La coppia Burton-Elfman ha lavorato insieme per numerosi film come *Beetlejuice*, *Batman*, *Batman returns*, *Edward mani di forbice*, *Sleepy Hollow*, *Mars attacks!*, *Big fish*, *La fabbrica di cioccolato* e *La sposa cadavere*.

Danny Elfman, che aveva alle spalle anche una formazione teatrale, diede la voce al personaggio principale di *The nightmare before Christmas*. Naturalmente, per questo "film-musical", compose anche tutte le mu-



siche e scrisse i testi delle canzoni che lui stesso avrebbe interpretato.

Visto che i due hanno praticamente dato il via alle proprie carriere contemporaneamente è come se si fosse creato una specie di "marchio di fabbrica". E' come se ormai, ci avessero "abituato" a uno stile ben preci-

so, a dei suoni e a un immaginario definito, ma non per questo stucchevole o ripetitivo. Io direi che si tratta di un vero e proprio invito a lasciarsi incantare ancora una volta.

Credo che forse, Tim Burton senza Elfman sarebbe stato un po' meno Tim Burton.

"La parte più difficile di essere un compositore non è tanto suonare una certa melodia, o decidere quando è meglio utilizzare un sintetizzatore, un piano, o chissà che altro; è trovare ciò che piace al regista." Danny Elfman - *Movieline Magazine*

"Lui capisce esattamente il suono che cerco, che solitamente è un miscuglio di musiche divertenti, tragiche, drammatiche, tutte allo stesso tempo. Capisce che non è importante che si tratti di una commedia, di un film horror, o altro". Tim Burton su Danny Elfman - *Movieline Magazine*.

Retroguardie di fine millennio: ecco perché il Dogma non ci salverà

Mauro Resmini

C
A
M
E
R
A
C
O
N
F
I
N
I



Il cinefilo odierno (meglio se giovane) non può esimersi dall'amare Lars von Trier. Sarebbe politicamente assai scorretto non apprezzare le ultime vestigia del cosiddetto "cinema d'autore", che in questo caso si fregia anche del titolo di "indipendente". Oltre a ciò, rifiutare von Trier sarebbe controproducente per la definizione stessa di "cinefilo", che fisiologicamente si nutre delle produzioni di chi "sta oltre" (cioè un passo più in là) o "sta fuori" (cioè un passo a lato) dal circuito dominante del cinema, che potremmo definire in qualche modo "commerciale". Se no, che cinefilo è? Ma non bastano i singoli film, e nemmeno i singoli ci-

neasti. Al cinefilo serve qualcosa in più: qualcosa di più compatto, di più spendibile, qualcosa che si raccolga intorno ad una ideologia facilmente identificabile; in una parola, ciò che serve è un'avanguardia.

La storia del cinema è costellata da numerose esperienze avanguardistiche: dai sovietici agli espressionisti, dai surrealisti all'impresionismo francese, solo per rimanere agli anni Venti. Per non parlare poi delle diverse *Vagues* che hanno attraversato l'Europa (e non solo) negli anni Sessanta. Ma ora come ora, nel periodo storico e culturale in cui ci troviamo - nel quale la modernità è per molti morta e sepolta - la domanda da porsi è: è possibi-

le un'avanguardia al giorno d'oggi?

Prendendo come esempio l'esperienza cinematografica cui diede origine Lars Trier (che solo successivamente aggiunse un più altisonante "von") in Danimarca nel 1995, chiamata appunto Dogma 95, si cercherà di indagare la legittimità storica ed estetica di un movimento che si autoproclama "avanguardia" di questi tempi.

Il termine "avanguardia" presuppone una forte tendenza alla sperimentazione e alla innovazione, in grado di contrapporsi alla produzione artistica considerata dominante. E' ciò che Godard e compagni fecero nei confronti del "cinema du papa": come ha acutamente sottolineato Gianni Ca-



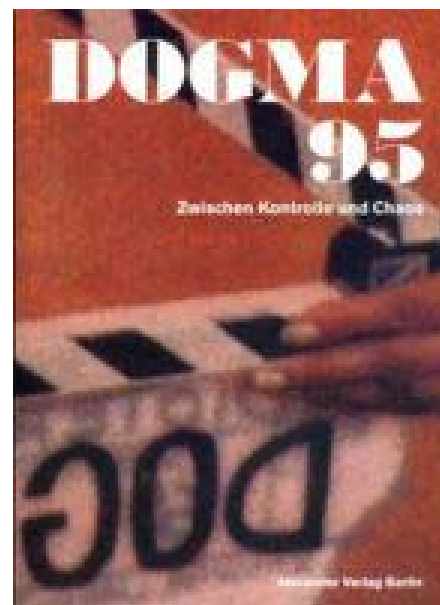
nova nell'ultimo *Segnocinema*, la NV ha avuto bisogno di un *nemico* da superare e rispetto al quale definirsi. L'avversario di von Trier è stato da subito il cinema hollywoodiano, del quale rifiutò l'artificiosità e l'ipocrisia. Il problema è che, nonostante le apparenze (ben costruite, va detto), la carica sperimentale e innovativa del Dogma è prossima allo zero. Mi spiego meglio: nella concezione formalista di "arte" - elaborata da studiosi come Sklovskij e Tynjanov - l'artisticità di un testo è data dalla sua capacità di rompere le convenzioni linguistiche vigenti, in termini di utilizzo dei codici testuali; come è evidente, la teoria formalista ben si adatta all'analisi di movimenti avanguardistici, poiché rivolge il suo focus alla *novità*. Ma a conti fatti, dove stanno le rivoluzioni stilistiche di Dogma? Non nella camera a mano: Marker usava la 16mm negli anni '60 e la digitale oggi, ma senza andare troppo in là con la cinefilia la proliferazione odierna della camera digitale è riscontrabile nella vita quotidiana tanto quanto nella ormai famosa "estetica da videoclip". Non nel montaggio: il jump cut è appannaggio del signor Jean-Luc Godard dal 1959, e il montaggio veloce - da Peckinpah in poi - ha ben poco di rivoluzionario per lo spettatore (post)moderno, già lontano ormai anni luce dalle convenzioni del cinema classico.



Non nella scelta degli attori: senza fare nomi ovvi e senza uscire dall'Italia c'è stato chi, nell'immediato dopoguerra, ha optato (con una consapevolezza e una motivazione di fondo tutte diverse) per attori non professionisti. E si potrebbe continuare all'infinito. Acclamato come autore pienamente moderno, von Trier è invece uno degli esempi cardine di quella postmodernità basata sull'"estetica del saccheggio", mascherata però da operazione autoriale. Come ha scritto Alberto Pezzotta, sempre a proposito di von Trier: "gratta gratta, sotto l'avanguardista troverai il videoclippo".

A livello politico, il cinema di von Trier e compagnia si vende, se utilizziamo una classificazione di Comolli e Narboni del 1969, come *cinema resistente*, in grado cioè di attaccare l'ideologia dominante sia a livello del significante sia a livello del significato. In realtà il significante vontrieriano - come detto - è molto più vicino al paradigma dominante di quanto non sembri, e anche a livello di significato il tutto si basa su opposizioni binarie elementari, appiattite su personaggi anch'essi senza alcuno spessore. Dunque non resta che porre Dogma - paradossalmente ma non troppo - nella categoria dei film dominanti. Quindi, spiacenti: niente avanguardia.

Bisogna però ammettere che Dogma ha effettivamente cambiato qualcosa nei film girati dopo la nascita del movimento. Facciamo due esempi per tutti: uno è molto recente, e si tratta di *Wolf creek* di Greg McLean; l'altro è di qualche anno fa, ed è *21 grammi* di Alejandro Gonzalez Inarritu. Stiamo parlando di un thriller e di un melodramma. Ciò che li accomuna è lo stile di regia: la consueta telecamera tral-



lante, il montaggio "grezzo", i colori sgranati, il particolare uso delle luci... Insomma, tutto molto "Dogma". Queste scelte stilistiche, a parte la mancanza di una motivazione che ne giustifichi l'uso (al di là della volontà di essere "à la page"), di per sé sono innocue. Ciò che colpisce è il fatto che entrambi i film abbiano clamorosamente (e colpevolmente) perso di vista i meccanismi propri dei generi cui appartengono: *Wolf creek* è un thriller *che non fa paura*, tutto preso com'è a veicolare impressioni di realtà; in *21 grammi* invece, gli attori (bravi) sembrano aver capito meglio del regista di che film si trattasse, dando spessore umano a personaggi sbalottati di qua e di là dalla mdp e dagli scarti temporali, che altro non fanno se non attirare l'attenzione dello spettatore sulla confezione, lasciando da parte il contenuto.

Von Trier, dunque, ha creato qualcosa che si avvicina di più ad un genere che ad una avanguardia. Con suo sommo dispiacere, immagino: il genere è il nemico numero uno per chi si affanna a girare "film d'autore". Ma la colpa non è sua: nell'impossibilità di creare una vera avanguardia si è dovuto suo malgrado accontentare di qualcos'altro.

NOTA: il testo che segue è tratto senza alcuna modifica o interpolazione dalla ml di discussione redazionale di CameraSutra, e inaugura una nuova rubrica dedicata alle mail più interessanti di quest'ultima.

Date: Fri Nov 11, 2005 11:58 pm

Subject: La seconda di George e altre storie

l'opera prima del piacere non l'ho vista, però mi ricollego al dibattito riflettendo sulla mia avversione per "good night good luck"...

secondo me bisogna distinguere almeno due livelli di visione di un film: il primo entro certi limiti indagabile "oggettivamente", con gli strumenti della semiotica, della sociologia, della storia, ecc... mentre il secondo, legato al piacere personale della visione, inconoscibile se non per confessioni individuali, comunque non generalizzabile, irrazionale, mutevole... niente di nuovo: è un'applicazione della dicotomia "studium/punctum" di cui parla barthes nella "camera chiara"*...

dunque la questione, secondo me relevantissima per la critica cinematografica, si pone così: il critico deve parlare solo del primo livello o anche del secondo?

i "testualisti" dur et pur risponderanno: ovvio, solo del primo; i più deterministi si possono spingere ad affermare che il secondo in realtà può essere inglobato nel primo... del tipo: se la struttura narrativa è coerente, se c'è corrispondenza tra forma e contenuto, se si produce significazione in modo consapevole ecc..., e io te lo dimostro "film alla mano", fotogramma per fotogramma, sequenza per sequenza, bene, il film è riuscito, è bello, merita di essere visto... e se il film in questione è un de oliveria e tu lo snobbi per vederti un vanzina, sei uno zozzone e non capisci una mazza...

però d'altronde neanche il segnocinemiano più ortodosso è una fredda macchina d'analisi testuale: prima c'è il piacere o il dispiacere della visione, non controllabile, debordante, magari rinnegato in fase d'analisi ma destinato sempre a tornare come il perturbante (esempio: vi capita mai di leggere una recensione molto positiva o molto negativa, dove però magari una sola frase, o certe volte una sola parola, vi dà il sospetto che per l'autore è tutto il contrario di quel che dichiara apertamente, che in realtà il film gli ha fatto schifo o gli è piaciuto moltissimo, ma per qualche ragione non lo vuole ammettere? a me capita spesso, anzi per certi versi ricercare queste "crepe" è una delle principali molle che mi spinge a leggere di cinema)...

in sintesi: a me "quarto potere" fa cagare. riconosco la sua importanza storica, le sue innovazioni linguistiche, le geniali soluzioni di regia di welles (tra l'altro tutti gli altri suoi film



li adoro), insomma la sua "riuscita oggettiva". eppur mi fa cagare, l'ho visto due volte e la visione non mi ha provocato nessun piacere filmico, anzi... avversione totale. lo stesso "good night good luck", o anche "the constant gardener" visti a venezia: a livello "oggettivo" riconosco una certa solidità strutturale, un'efficacia manifesta nel produrre senso: eppur mi han fatto cagare, all'atto della visione li ho rigettati. Impossibile spiegarne il perchè: o meglio, ci sono motivazioni cosce e inconscie, contestuali e paratestuali, emotive ed emozionali, comunque sia un groviglio inestricabile, inutile

tentare di dipanarlo (come secondo me è, in fondo, inutile tentare di spiegare, interpretare univocamente un sogno, con buona pace di sigmund)... forse si può solo descriverlo con un linguaggio altrettanto labirintico, ed ecco qui la "critica poetica"... non tanto un parlarsi addosso, ma un tentativo - perso per definizione - di definire l'indefinito...

all'opposto, ci sono sfilze di filmacci sgangheratissimi, beceri, fatti letteralmente col culo, che però mi hanno procurato un piacere filmico intensissimo: il mio caso più eclatante è forse "a cena col vampiro", tv-movie del 1988 di lamberto bava, così brutto e mediocre, a livello "oggettivo", che neanche è recuperabile come cult (se non dai pazzi più sconsiderati): eppure, sia quando l'ho visto per la prima volta da bambino, sia quando l'ho rivisto tempo dopo, ho sempre goduto moltissimo nel vederlo...



poi nella maggior parte dei casi "studium" e "punctum" per me coincidono, chissà "casablanca", "a bout de souffle", "barry lindon", per citare i primi che mi vengono in mente, sono film "oggettivamente" capitali che pure camerasutrescamente adoro (ma ad esempio "odissea nello spazio" no, "roma città aperta" no, "i 400 colpi" no - vabbeh sull'ultimo scherzo, lo adoro, sennò alla direttrice gli piglia uno dei 400 colpi :)

tirando le somme: secondo me sarebbe sbagliatissimo rinnegare l'esistenza del "punctum", e quindi ben vengano anche quelli come veltroni che parlano solo del loro personale piacere filmico con la classifica dei film preferiti... che se non altro ci ricordano che il punctum esiste... e d'altro canto è necessaria anche la critica che si sforza di essere testualista, "oggettiva", perchè in seguito farà da base per la storia del cinema... un'analisi attenta di "blade runner", all'epoca, con raffronti testuali rispetto ad altre opere, avrebbe potuto segnalare l'importanza del film nel ridefinire vari generi, nel parlare di temi universali, nel rimodellare un intero immaginario visivo, quello fantascientifico, ibridandolo col noir...

ri-tirando le somme: il bello di parlare di cinema per me è che ci può star dentro tutto, semiotica, sociologia, storia, filosofia, testualismo, situazionismo, il professore di cinema e il ragazzino del blog, ghezzi e marzullo, canova e veltroni, cahiers e ciak... ognuno dice la sua coi suoi strumenti, poi chi indaga lo studium scriverà cose che rimarranno presumibilmente più a lungo e con maggiore influenza di chi si ferma al punctum, però nessun discorso che circonda i film, neanche il più buzzurro, me la sentirei di buttarlo via in toto... parlando di cinema qualcosina di illuminante si dice sempre, ed è forse questa la tanto famosa "magia"...

vabbeh, poi ci sarebbe da aprire una parentesi sulla falsificabilità dell'analisi testuale (cioè io ti parlo del mio punctum ma, manipolando il linguaggio, te la vendo come pura analisi testuale e

quindi come studium... cinicamente si potrebbe dire che un buon 70% degli scritti sul cinema sono robe così), ma sarebbe un discorso troppo lungo e complesso e per ora chiudo qui... anche se possiamo sempre discuterne...



*Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi 2003, pag. 27:

È studium, che non significa, per lo meno come prima accezione, «lo studio», bensì l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. È attraverso lo studium che io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente (questa connotazione è presente nello studium) che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni.

Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo studium. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello studium), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola; (...) quei segni, quelle ferite sono effettivamente dei punti. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo studium, punctum; infatti punctum è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio - e anche impresa aleatoria. Il punctum di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)



CAMERASUTRA

pagine di cinema

rivista universitaria indipendente
Numero 9 – dicembre 2005



diretta da Serena Corvaglia

scritta da Marco Agustoni, Laura Atie, Adriano Bernocchi, Andrea Castelli, Serena Corvaglia, Daniela Farina, Davide Fracasso, Serena Giola, Sara Lattuada, Stefano Lombardini, Gabriele Maruti, Ileana Ongar, Sara Panetta, Mauro Resmini, Giuseppe Zucco

info e web camerasutra@yahoo.it - www.camerasutra.it

gli articoli rispecchiano esclusivamente il pensiero dell'autore - stampato in proprio