

Ingmar Bergman (1918), svedese, figlio di un pastore luterano, vive un'infanzia segnata dalle tensioni familiari. Laureato con una tesi sul drammaturgo August Strindberg, intensifica le sue esperienze con il teatro e solo in seguito inizia a dedicarsi al cinema come sceneggiatore e regista.

Influenzato dall'opera di Victor Sjöström e dal «realismo poetico» francese (in particolare Carné), Bergman esordì nel 1945 con *Kris* [Crisi], un film sulla storia di una ragazza: tema ricorrente, unitamente a quello più generale della vita dei giovani, dei loro amori, dei loro dubbi, in tutte le sue prime opere, sino a *Musik i mörker* [Musica nelle tenebre, 1947] e *Prigione* (Fängelse, 1948).

Il naturalismo della scuola cinematografica svedese, il «realismo» di quella francese degli anni Trenta, la grande tradizione del teatro – a cui Bergman continuò a dedicarsi con passione e intensamente –, confluiscono in uno stile corposo, a volte debordante, non mai tuttavia «formalistico», in cui realismo ed espressionismo paiono fondersi in una grande unità espressiva. I temi della crisi dei sentimenti, con implicazioni spesso religiose, del dubbio esistenziale, della difficoltà della vita di relazione, della solitudine dell'uomo si mescolano in una rappresentazione che alterna il dramma alla commedia, la critica di costume all'indagine sociologica.

Nascono così *Sete* (Törst, 1949), storia di una crisi coniugale, che è anche il fallimento di un'esistenza; *Un'estate d'amore* (Sommarlek, 1950), vicenda sentimentale sullo sfondo d'un paesaggio che diventa parte integrante del dramma, sotteso da una malinconia assoluta; *Donne in attesa* (Kvinnors väntan, 1952), spaccato drammatico della condizione femminile; *Monica e il desiderio* (Sommaren med Monika, 1952), esile racconto d'un amore giovanile pervaso da quel pessimismo che aleggia sulla maggior parte dei film bergmaniani; *Una vampata d'amore* (Gycklarnas afton, 1953), ancora una storia d'amore e di solitudine ambientata nel mondo del circo; *Una lezione d'amore* (En lektion i kärlek, 1954), commedia drammatica sulla crisi della coppia; *Sogni di donna* (Kvinnodröm, 1955), fra il comico e il tragico, sempre sulla delusione sentimentale; *Sorrisi di una notte d'estate* (Sommarnattens leende, 1955), una grande commedia «filosofica», non priva di rimandi al teatro settecentesco francese, ambientata nel primo No-

vecento, in cui il «gioco delle parti» e gli scambi fra le coppie sono il filo conduttore di una acuta e spregiudicata rappresentazione della vita di relazione.

Il successo arriva con *Il settimo sigillo* (Det sjunde inseglet, 1956), ispirato a un lavoro teatrale dell'autore e ambientato in un Medioevo nordico orfano di Dio i cui tratti apocalittici rimandano alla situazione internazionale dell'epoca di realizzazione del film.

La storia del cavaliere e del suo scudiero che attraversano un paese devastato dalla peste, e quella parallela e complementare di una coppia di attori girovaghi, sono i poli opposti della morte (la partita a scacchi del cavaliere con la Morte) e dell'amore (il rapporto affettuoso fra il saltimbanco e la moglie), dell'angoscia e della speranza, della ricerca di Dio e della gioia della vita.

Il dramma dell'esistenza, nelle sue varie manifestazioni morali e filosofiche, ideologiche e religiose, è al centro di alcuni film che confermano la tendenza ad ambientare le storie nel passato con uno sguardo verso l'individuo che privilegia gli aspetti esistenziali e spirituali (di grande importanza il lavoro sul **primo piano**) come *Il posto delle fragole* (Smultronstället, 1957), *Alle soglie della vita* (Nära livet, 1957), *Il volto* (Ansiktet, 1958), *Come in uno specchio* (Sasom i en spegel, 1961), ma soprattutto di *Luci d'inverno* (Nattvardsgästerna, 1962), una delle vette più alte dell'arte di Bergman, in cui la crisi religiosa d'un pastore, che si trova solo, abbandonato dalla fede, incapace di «comprendere» realmente le altrui sofferenze e il «mistero» della vita, è il simbolo di una più generale crisi esistenziale: il punto d'arrivo di quella sofferta ricerca d'una ragione da dare alla vita, d'un significato da attribuire all'uomo, che Bergman ha iniziato alla fine degli Anni Quaranta e ha sviluppato di film in film, con straordinario rigore formale e impegno totale.

A parte le divagazioni ironiche e grottesche delle due «commedie» *L'occhio del diavolo* (Djävulens öga, 1960) e *A proposito di tutte queste signore* (För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964), parzialmente autobiografiche, i suoi film si fanno quasi «astratti» nel voler sintetizzare in una situazione esistenziale dilatata oltre i limiti delle convenzioni drammaturgiche i gravi problemi della società contemporanea, visti attraverso l'esperienza dell'individuo, centro focale di tutta

la speculazione filosofica e narrativa del regista. La rappresentazione è sempre più intensa, nel tentativo di caricare ogni immagine, ogni sequenza, di significati ulteriori; ma la metafora, il simbolo, nascono da quel «realismo» minuzioso che rimane la caratteristica peculiare dello stile di Bergman, quel suo indagare con la cinecamera sui volti, gli sguardi, gli ambienti vuoti, disadorni, il paesaggio «scarnificato», alla ricerca dell'essenza del reale, del suo spessore «metafisico».

Il silenzio (Tystnaden, 1963) è il riflesso esterno del dramma interiore dei personaggi, dilaniati dall'incomprensione, dalla solitudine, dagli istinti repressi, dalla sensazione che tutto deve finire; *Persona* (idem, 1966), è il dramma del «doppio», dell'intercambiabilità dell'esperienza umana nella solitudine dei rapporti interpersonali, della crisi d'identità in una società che sta precipitosamente «franando»; *L'ora del lupo* (Vargtimmen, 1967), rivela con acume e violenza espressiva la crisi dell'artista, ma più in generale dell'uomo, che ha perso il contatto con la realtà sociale, alla ricerca di un «assoluto» che non esiste più; *La vergogna* (Skammen, 1968), una inquietante e agghiacciante meditazione sulla guerra, sulla violenza dei rapporti umani, sulla distruzione dell'ambiente, inteso come ultimo rifugio dell'umanità; *Il rito* (Riterna, 1969), un film chiuso nei limiti d'una rappresentazione di mimi di fronte a un giudice che li deve giudicare, pervaso da una rabbia sottile, da uno spirito mordace e violento contro le istituzioni borghesi; *Passione* (En passion, 1970), che riprende i temi dei film precedenti e racchiude nella desolazione di un'isola l'avventura esistenziale di un uomo e una donna, che non riescono a stabilire un autentico rapporto d'amore e di reciproca comprensione; *L'adultera* (Beroringen, 1971), un'opera minore, affrettata, da leggersi in chiave psicanalitica, che sviluppa, banalizzandoli, gli abituali temi della crisi dei sentimenti, attraverso la vicenda d'una donna incerta fra l'amore del marito e quello dell'amante.

È un decennio fondamentale nella carriera cinematografica di Bergman fra splendide riuscite artistiche e qualche caduta, verso quella essenzialità di stile, quella concretezza d'espressione, quella sintesi formale, unita a un approfondimento dell'indagine psicologica e morale, che sono il punto d'arrivo d'un'arte sottile, indagatrice, tutta rivolta a

disvelare, con spregiudicatezza e senza falsi pudori, i complessi e contorti aspetti della vita dell'individuo nella collettività.

I risultati più significativi di questa progressiva depurazione formale sono *Sussurri e grida* (Vinskningar och rop, 1973), *Scene da un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap, 1974) e *L'immagine allo specchio* (Face to face, 1976).

L'opera di Bergman, sia pure in un differente contesto artistico e culturale, e con risultati espressivi diversi, si colloca di pieno diritto nel nuovo clima contenutistico e formale che ha caratterizzato il cinema europeo a partire dalla fine degli Anni Cinquanta, di cui, anzi, egli è stato uno dei più rigorosi e conseguenti iniziatori. Sebbene in anni più recenti, dopo la bella e originale versione cinematografica del *Flauto magico* (Trollflöjten, 1974) di Mozart, egli si sia ripiegato in una sorta di autocontemplazione stilistica, con *L'uovo del serpente* (Das Schlangenei, 1977), che descrive la nascita del nazismo nella Germania degli Anni Venti, con *Sinfonia d'autunno* (Höstsonaten, 1978), un dramma borghese fra madre e figlia, con *Un mondo di marionette* (Aus dem Leben der Marionetten, 1980), un esercizio di psicologia applicata; per riscattarsi tuttavia col grande affresco storico e autobiografico **Fanny e Alexander** (Fanny och Alexander, 1983), che è una sorta di magistrale ricapitolazione della sua vita e della sua arte. Ricapitolazione che tuttavia non ha concluso il suo percorso creativo, che ha avuto ancora momenti di grane intensità espressiva in *Dopo la pro va* (Efter repetitionen, 1984), ancora un «dramma da camera»; e parzialmente anche in *Il segno* (De två saliga, 1984) e *Vanità e affanni* (Larmar och gör sig till, 1997): tutti film forse non completamente riusciti, realizzati per la televisione, ma ricchi di quel gusto per l'introspezione psicologica e l'analisi dei comportamenti individuali, che rimane uno dei caratteri costitutivi dell'arte di Bergman.

Bernardo Bertolucci (1941), figlio di Attilio Bertolucci, è nato a Parma. Ha ventuno anni quando per il suo primo film si ispira a un testo di Pier Paolo Pasolini: *La commare secca* (1962), opera di chiaro impianto letterario in cui l'influenza pasoliniana nei moduli narrativi e nella sostanza drammatica, si calava in una rappresentazione personale e in un linguaggio filmico originale. Questa originalità è avvertibile, in maggior misura, tanto in *Prima della rivoluzione* (1964), in parte autobiografico, in parte ispirato a «La Certosa di Parma» di Stendhal, in cui si affronta con acume, anche se con uno stile debitore di altrui esperienze, il dramma della crisi di una generazione disillusa e la condanna di una società, quella borghese, in sfacelo; quanto in *Partner* (1968), liberamente ispirato al racconto «Il sosia» di Dostoevskij, un film sulla crisi d'identità, sul «doppio» che è in ciascuno di noi, sulla contestazione e sulla crisi della contestazione, sul cinema e sulla demistificazione del cinema come spettacolo, lucido e romantico, a metà strada fra il saggio e il romanzo d'appendice.

Questo interessante apprendistato estetico e ideologico, fra ingenuità e contraddizioni, segnò una tappa fondamentale nella carriera di Bertolucci, il quale ha saputo affrontare con *La strategia del ragno* (1970) e con *Il conformista* (1970) una realtà politica e sociale con mezzi ben altrimenti efficaci. Nel primo il tema dell'identità e del «doppio» è calato in una vicenda storicamente e ideologicamente determinata, quella di un falso eroe antifascista sullo sfondo della società provinciale italiana degli Anni Trenta; nel secondo il discorso sul fascismo e sul fallimento dell'esperienza individuale, nelle contraddizioni dell'ideologia e della morale borghesi, si sviluppa attorno al nucleo narrativo ricavato dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia. L'uno e l'altro sono le tappe d'un cammino artistico e culturale che, se da un lato ha raggiunto la vetta d'uno stile magistrale, dall'altro è rimasto invischiato nelle secche d'una certa ambiguità e confusione non criticamente analizzate. Caratteri che ritroviamo in *Ultimo tango a Parigi* (1972), uno dei più grandi successi cinematografici internazionali, ancora una volta costruito sul tema della ricerca dell'identità, il cui protagonista, un uomo che pare giunto alla fine dei suoi giorni e pertanto si lascia vivere o meglio si lascia morire, cercando nell'esperienza erotica un ultimo appiglio alle ragioni dell'esistenza e naufragando,

naturalmente, in un altro abisso da cui uscirà solo con la morte, è il simbolo dell'impossibilità di esistere fuori degli schemi e delle convenzioni della storia, del fallimento di ogni tentativo di uscire dalla propria condizione. Nel successivo *Novecento – Atto I e Atto II* (1976), un ampio affresco storico che abbraccia mezzo secolo di storia italiana in modi e forme che tendono a fondere le strutture del romanzo ottocentesco con quelle del melodramma, ed anche in *La luna* (1979), un dramma della gioventù che vuole porsi come emblematico, e in parte in *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), un microdramma della mediocrità, Bertolucci tende ad allargare il discorso in una prospettiva al tempo stesso corale e individuale; ma i risultati, soprattutto negli ultimi due film, sono alquanto discutibili. Dopo alcuni anni di silenzio torna al grande affresco storico con *L'ultimo imperatore* (1987), vincitore di nove Oscar che, prendendo lo spunto dalla vita di Pu Yi, l'ultimo imperatore della Cina, traccia un panorama della storia di quel Paese secondo i moduli espressivi dello spettacolo multiforme, raffinatissimo, al limite del formalismo gratuito, ma certamente suggestivo e di ampio respiro.

A questo punto il cinema di Bertolucci diventa il modello più efficace di un cinema apolide, in cui film come *Il tè nel deserto* (1990), *Piccolo Buddha* (1993), *Io ballo da sola* (1996) e *L'assedio* (1998) si distinguono soprattutto per ragioni espressive (in particolare, la raffinatezza delle **inquadrature**). **The Dreamers – I sognatori** (2003) rivive con passione e intelligenza i cambiamenti della generazione del '68.

Danny Boyle (1956) è nato in Gran Bretagna a Manchester. Ha lavorato nel teatro come direttore artistico e regista. Dopo aver girato alcuni telefilm per la BBC, esordisce nella regia cinematografica nel 1994 con il film *Piccoli omicidi tra amici* (Shallow Grave), prima pellicola della cosiddetta «trilogia del sacco di denaro» sul tema delle amicizie distrutte a causa dell'ossessivo attaccamento al denaro. Continua questa trilogia il successivo **Trainspotting** (idem, 1996), un film che reinventa il modo di raccontare l'universo giovanile e provoca scandalo non solo per la sua libertà espressiva (si veda l'uso dell'**angolazione** visiva e dei movimenti di macchina), ma anche per la maniera esplicita con cui affronta un argomento delicato come la tossicodipendenza e i suoi effetti sul corpo e la mente dell'individuo. A completare il terzo di opere nel 1997 arriva *Una vita esagerata*, realizzato negli Stati Uniti.

Quindi è la volta di *The Beach* (idem, 2000), tratto dal libro di Alex Garland, che perfeziona il rapporto dell'autore con lo stile delle grandi produzioni hollywoodiane. Proseguendo sulla strada di una rappresentazione anticonvenzionale dell'universo giovanile che negli anni Novanta ha marcato una nuova **tendenza del cinema contemporaneo**, Boyle realizza prima un film di realismo fantastico come *28 giorni dopo* (28 Days Later..., 2002) e successivamente una divertente commedia surreale come *Millions* (2004).

Charles Spencer Chaplin (1889-1977), detto Charlie, è figlio di un comico con problemi di alcolismo e di una cantante di varietà. Dopo un'infanzia misera e vagabonda, aveva esordito in teatro, accanto al fratello Sydney, in parti secondarie per affermarsi attorno agli Anni Dieci con la compagnia di pantomime di Fred Karno. Chaplin cominciò a lavorare nel cinema, presso la Keystone di Sennett, nel 1914, dopo il successo di critica e di pubblico che la sua tournée negli Stati Uniti aveva ottenuto. La scuola di Karno fu essenziale per la formazione dell'arte mimica di Chaplin, ma solo il cinema gli consentì di sviluppare pienamente quelle qualità che sul palcoscenico erano limitate nel tempo e nello spazio. Nei 35 cortometraggi prodotti dalla Keystone si definisce il classico personaggio del vagabondo Charlot. Quindi Chaplin realizza i suoi primi capolavori, come *Charlot vagabondo* (1915), *Charlot emigrante* (1917) e *Charlot soldato* (1918).

Il personaggio di Charlot si andò perfezionando e meglio individuando, non soltanto nei suoi caratteri esteriori ma anche nella sua psicologia, a partire dal 1915, quando Chaplin lasciò la Keystone per lavorare presso la Essanay, con un contratto che gli consentiva di scrivere e dirigere i propri film. La sua fama di attore comico si era nel frattempo consolidata e il successo dei suoi film aveva varcato gli oceani. La comicità da esteriore si fa più profonda, nasce dalle situazioni in cui viene a trovarsi il personaggio, si carica progressivamente di una dimensione umanissima, quasi patetica; contemporaneamente compare sempre più la sostanziale solitudine di Charlot, che deve risolvere da solo i problemi della vita, senza l'aiuto degli altri, forte soltanto del proprio ingegno, della propria astuzia, di un pizzico di fortuna. E la comicità prende a volte una piega amara, anche perché è calata in una rappresentazione della realtà che non nasconde i lati negativi della società, la miseria, la disuguaglianza, la violenza, la sopraffazione.

La sua esperienza personale, i suoi ricordi d'infanzia, la Londra dei quartieri poveri e malfamati cominciano ad apparire tra le pieghe del racconto, forniscono il materiale per delle storie che non sono più fuori del tempo, ma nascono dalla situazione reale, storicamente determinata. Non c'è ancora – come ci sarà in seguito, nelle opere della maturità – un chiaro intento critico, polemico, politico, ma già ci sono gli

elementi per un'analisi non superficiale della realtà, e la comicità diventa sempre più uno strumento d'indagine, a volte un mezzo eversivo di grande efficacia. Il suo passaggio alla Mutual nel 1916, con un contratto ancor più favorevole di quello della Essanay, segna un ulteriore passo avanti verso una più complessa e completa strutturazione del personaggio che, tanto nei film del 1916 quanto in quelli immediatamente successivi realizzati per la First National, ha perso quasi totalmente il carattere della «macchietta» per assumere una comicità dai riflessi al tempo stesso patetici e tragici, ingenui e poetici.

Deciso a non abbandonare le potenzialità del **cinema muto** anche negli anni del passaggio al sonoro, egli continua ad approfondire la sua polemica nei confronti della società e per tutti gli Anni Venti si verrà accentuando l'aspetto romantico e sentimentale della sua opera, sino a raggiungere in *Luci della città* (City Lights, 1931) una dimensione inusitata.

Già ne **Il monello** (The Kid, 1921) realizzato con la casa di produzione United Artist fondata insieme ad altri artisti, l'elemento sentimentale ha il sopravvento. Il centro del dramma non è più la solitudine di Charlot, ma il rapporto d'amore che si stabilisce fra quest'ultimo e l'orfanello ch'egli raccoglie ed alleva come un figlio. In questo rapporto, i temi della satira sociale, della critica alle istituzioni, della rivolta anarcoide, si placano in una visione della realtà umana alquanto edulcorata, sebbene non manchino gli accenni di critica.

Inoltre si fa avanti un intento di più dichiarato ottimismo, che si manifesterà anche nei film seguenti nei quali si affina la sintesi di intelligente umorismo e di *pathos* sincero che caratterizza la sua idea del **comico**, soprattutto *Il pellegrino* (The Pilgrim, 1923), storia di un delinquente che si redime e ottiene alla fine la salvezza e la felicità, e *La febbre dell'oro* (The Gold Rush, 1925), che narra l'avventura di un piccolo cercatore d'oro che diventa ricco e ritrova la donna che ama e credeva di aver perduto per sempre. L'ottimismo, a parte la parentesi de *Il circo* (The Circus, 1928), sorreggerà anche i film degli Anni Trenta, *Tempi moderni* (Modern Times, 1936) e *Il dittatore* (The Great Dictator, 1940), i quali si concludono positivamente con la visione del futuro che si apre davanti a Charlot e alla sua ragazza, un appello alla fratellanza umana e un augurio per un mondo migliore.

Diffidente circa l'introduzione del **suono** nel cinema, Chaplin realizza la sua prima pellicola sonora solo nel 1940 proprio con *Il grande dittatore* (The Great Dictator), in cui interpreta il doppio ruolo del dittatore Hynkel (caricatura del *Führer*) e di un barbiere ebreo. Questo film sul nazismo e sul fascismo che ebbe una lunga gestazione (uscito nel 1940, cioè prima che gli Stati Uniti entrassero in guerra contro la Germania, l'Italia e il Giappone), fu accolto in America alquanto freddamente e sollevò non pochi contrasti d'opinione. Nel *dittatore* sono sviluppate due storie parallele – quella del barbiere ebreo che torna alla sua bottega dopo quindici anni di amnesia, in una Germania nazificata, e quella di Hynkel (alias Hitler), il dittatore che perseguita gli ebrei –, ma, a differenza di *Tempi moderni*, esse non si integrano in un'unica struttura narrativa, se non nel finale quando l'ebreo si sostituisce al dittatore e pronuncia il suo discorso umanitario e pacifista.

Espulso dagli Usa nel '52 per motivi politici (in un momento in cui la campagna maccartista contro le attività «antiamericane» aveva travolto anche lui, già in passato poco gradito all'opinione pubblica più reazionaria), negli anni della maturità Chaplin realizza opere straordinarie come *Monsieur Verdoux* (idem, 1947), *Luci della ribalta* (Limelight, 1952), *Un re a New York* (A King in New York, 1957) e *La contessa di Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1967). Il suo cinema, che proprio nella dimensione dell'attore trovò la sua ragion d'essere, costituì un modello difficilmente superabile di arte popolare ma non popolarasca, sentimentale ma raramente sentimentalistica, leggera e brillante ma non gratuita. L'elaborazione di uno stile rigoroso, maturo, avvenne per tappe successive, impercettibili, senza forzature d'alcun genere, tanto che parve ai più ch'egli si limitasse a usare la tecnica cinematografica soltanto come mezzo di riproduzione d'uno spettacolo di tipo teatrale (mimico). In realtà il suo rigore stilistico era tanto maggiore quanto meno era avvertibile. Anche in questo senso egli fu un maestro di regia cinematografica, per quell'apparente disprezzo della tecnica che era invece il frutto di una totale padronanza di quegli strumenti che il cinema via via andava approntando e che egli sapeva impiegare al solo fine di evidenziare quei caratteri del personaggio, quegli aspetti della storia, che avrebbero trasformato un prodotto di

consumo, magari piacevole e divertente, in un'opera d'arte profonda e umanissima.

Grazie a questa profondità morale, a questo umanesimo di fondo, rintracciabile non soltanto nel personaggio di Charlot – che divenne ben presto il simbolo dell'umanità ferita ma indomita – il cinema di Chaplin si pone in una posizione per certi versi emblematica, quasi unica, sullo sfondo della produzione hollywoodiana. Un cinema dell'uomo e per l'uomo, a cui si torna sempre con grande commozione e piacere.

Francis Ford Coppola (1939), statunitense, esordisce nel cinema con *Terrore alla tredicesima ora* (1963), grazie a Roger Corman e alla sua casa di produzione indipendente che negli anni Sessanta è stata una vera e propria fabbrica di film di genere a basso costo in cui far crescere giovani talenti.

Dopo una **commedia**, *Buttati Bernardo* (You're a Big Boy, 1967), e un **musical**, *Sulle ali dell'arcobaleno* (Finian's Rainbow, 1968), Coppola esprime appieno le proprie capacità artistiche nel graffiante e socialmente impegnato dramma al femminile *Non torno a casa stasera* (1969), nel quale si può già intuire la politica dell'autore, cioè l'idea che la realizzazione di opere personali e indipendenti sia finanziabile con il denaro guadagnato da film di largo consumo.

Coppola si affermò internazionalmente con il dittico *Il padrino* e *Il padrino, parte seconda* (The Godfather, 1971; The Godfather Part II, 1974), dal romanzo di Mario Puzo, cui si aggiunse, nel 1990, *Il padrino, parte terza* (The Godfather Part III). Questi film di ampio respiro, sul tema della mafia e della criminalità organizzata, e su quello complementare della famiglia e del suo microcosmo, non uscivano dai canoni collaudati del buon prodotto di consumo, ma già possedevano quegli elementi spettacolari che saranno propri del miglior Coppola: un senso preciso del ritmo, dell'ampia sequenza descrittiva, un gusto per il particolare ambientale, una precisione psicologica nel tratteggio dei personaggi, una grande abilità narrativa. Caratteri che, mescolati a osservazioni più approfondite e a temi più chiaramente «politici», faranno di altri suoi film delle opere d'indubbio valore. Ad esempio *La conversazione* (The Conversation, 1974), un inquietante dramma sul potere e sui suoi controlli; *Apocalypse Now* (idem, 1979), un'epica rappresentazione della guerra del Vietnam, vagamente ispirata a *Cuore di tenebra* di Conrad, in cui i fatti bellici acquistano la dimensione di una grande metafora della vita umana e delle sue contraddizioni; *Un sogno lungo un giorno* (One from the Heart, 1982), interessante esperimento tecnologico (con l'uso dell'elettronica) che è anche un affascinante viaggio nel desiderio; *Rusty il selvaggio* (Rumble Fish, 1983), un film memoriale sulla gioventù e sui suoi problemi, percorso da un senso tragico della vita; *Cotton Club* (idem, 1984), una spettacolare rivisitazione cinematografica di uno dei luoghi più famosi dell'«età

del jazz»; *Tucker. Un uomo e il suo sogno* (Tucker. A Man and its Dream, 1988), ritratto sfaccettato e affascinante di un pioniere dell'industria automobilistica americana. Tutti film in cui Coppola, più che in altri come *I ragazzi della 56ª strada* (The Outsiders, 1982) o *Peggy Sue si è sposata* (Peggy Sue Got Married, 1986), o *Giardini di pietra* (Gardens of Stone, 1987) ha sviluppato un proprio discorso, al tempo stesso, sulla società contemporanea e sul cinema, con risultati d'indubbio interesse. Risultati, anche e soprattutto formali e spettacolari, che egli ha portato a un alto livello estetico ed etico, con implicazioni filosofiche e risvolti conturbanti, in **Dracula di Bram Stoker** (Bram Stoker's Dracula, 1992), in cui la storia dell'uomo vampiro, narrata da Stoker alla fine del secolo scorso, rivive in una dimensione contemporanea accattivante ed inquietante al tempo stesso; è parso invece meno convincente sia in *Jack* (idem, 1996), ritratto familiare venato di patetismo, sia in *L'uomo della pioggia* (The Rainmaker, 1997), dal romanzo di John Grisham.

Jean-Pierre Dardenne (1951) e **Luc Dardenne** (1954) registi e fondatori delle case di produzione Derives e Les Films du Fleuve, da più di vent'anni realizzano in Belgio documentari di denuncia sociale, in uno stile molto rigoroso e obiettivo, e anche nei loro film di finzione il rispetto del personaggio e della vita che si coglie è al centro dell'opera.

Dall'esordio *La promesse* (1996) al successivo *Rosetta* (1999), che ha vinto la Palma d'oro a Cannes, dal successo **Il figlio** (*Le Fils*, 2002) che vince sempre a Cannes il premio speciale della Giuria Ecumenica, al recente film *Il padre* (2005), lo sguardo dei fratelli Dardenne è sempre attento a cogliere l'essenza dei personaggi senza sovrapporsi ad essi, ma attraverso un sapiente uso del **primo piano**, del **pianosequenza**, del montaggio e dei rumori lo spettatore è invitato a entrare nella storia e a comprendere le motivazioni dei protagonisti alle prese con faticosi viaggi di formazione in una realtà spesso dura e brutale.

Jonathan Demme (1944) è nato a New York. Figlio di un albergatore, ha frequentato l'Università a Miami e dal 1968 ha iniziato a occuparsi di critica cinematografica. Viene quindi assunto come sceneggiatore nella casa di produzione indipendente New World di Roger Corman, caratterizzata dall'esplicita trattazione di temi quali il sesso e la violenza. Così nel '74 dirige *Femmine in gabbia* (Caged Heat) e nel '76 *Fighting Mad*. Con *Una volta ho incontrato un miliardario* (Melvin and Howard, 1980) entra nella regolare produzione hollywoodiana, senza tuttavia che la sua notevole personalità artistica venga intaccata. Il suo cinema si caratterizza per piacevole tocco narrativo e per l'estrema duttilità con cui si misura con i generi e le atmosfere più diverse.

Il successo internazionale arriva a Cannes nel 1986 con la commedia thriller *Qualcosa di travolgente* (Something Wild), seguito dalla commedia noir *Una vedova allegra... ma non troppo* (Married to the Mob, 1988). Nel 1991 vince l'Oscar per la regia con il **thriller** psicologico **Il silenzio degli innocenti** (Silence of the Lambs; che in tutto otterrà cinque premi Oscar). L'attenzione del grande pubblico si conferma con *Philadelphia* (1993), il primo film hollywoodiano ad alto costo ad affrontare il tema dell'AIDS.

Autore di numerosi documentari politici, sociali e musicali, nel 2004 Demme ha realizzato un inquietante film di fantapolitica intitolato *The Manchurian Candidate*, che contiene espliciti riferimenti agli Stati Uniti di oggi.

Sergej Michailovic Ejzenstejn (1898-1948) studia ingegneria e architettura all'università di San Pietroburgo. Nel 1917, allo scoppio della rivoluzione bolscevica, si arruola nell'Armata Rossa.

Nel panorama del cinema sovietico muto è sicuramente la figura di maggior spicco per una sua indubbia originalità, per la forza drammatica delle sue prime opere e per la risonanza che esse ebbero non soltanto in patria ma anche nei principali Paesi europei e negli Stati Uniti, tanto da venire in certo senso identificate col cinema sovietico *tout court*. E sebbene la sua opera artistica e teorica – di grandissimo rilievo – non nascesse né si sviluppasse isolatamente, ma anzi in larga misura fosse debitrice del lavoro svolto in precedenza da altri artisti e teorici, subendone quindi influenze non trascurabili (e basterebbe citare i nomi di Vertov, di Kulesciov, di Mejerchol'd, di Majakovskij), certamente essa si differenziò per la sua prepotente individualità, in moto tale da imporsi in maniera addirittura violenta nel panorama culturale di quegli anni. Inoltre, nonostante le difficoltà che Ejzenstejn incontrerà nel corso della sua attività, soprattutto negli Anni Trenta e Quaranta – sorte questa comune a tutti gli artisti della sua generazione –, egli riuscì a proseguire il suo discorso contenutistico e formale con estrema coerenza stilistica, tanto che il suo ultimo film, osteggiato violentemente dalla censura e interrotto per la sua improvvisa e prematura morte, sarà da molti critici considerato il suo capolavoro. In altre parole, a differenza di molti suoi colleghi che, per varie ragioni, esaurirono nel volgere di pochi anni gli aspetti più validi e originali del loro discorso artistico e culturale, Ejzenstejn, dal film d'esordio, *Scio-pero* [Stacka, 1924], alla trilogia incompiuta di *Ivan il Terribile* (Ivan Groznyj, 1944; seconda parte: *La congiura dei boiardi*, 1946-48), sviluppò un grande progetto di cinema rivoluzionario, riuscendo spesso a raggiungere risultati di altissimo valore, costituendo – con la sua opera non sempre compresa e spesso misconosciuta – il filo rosso d'una profonda analisi del cinema come mezzo autonomo di rivelazione e interpretazione della realtà, a cui si richiameranno molti registi e teorici degli anni seguenti, e che serpeggerà per tutta la storia del cinema, non soltanto sovietico.

Ejzenstejn visse la sua prima esperienza al tempo stesso artistica e politica nel turbine della Rivoluzione, lavorando nell'Esercito Rosso

come cartellonista e, successivamente, come scenografo, aut regista e regista nel Teatro del Proletkul't di Mosca. Il suo apprendistato, a contatto con artisti come Mejerchol'd e Majakovskij in primo luogo e, più in generale, col gruppo dell'avanguardia riunita nel *Fronte di sinistra delle arti*, il LEF, si svolse contemporaneamente in diversi campi, dalla pittura al teatro, per confluire, nel 1924, nel cinema, di cui aveva intuito la profonda novità linguistica (sull'esempio di Vertov, Kulesciov, Majakovskij, che in quegli anni pubblicarono i loro articoli programmatici sul cinema). Il suo primo film, il citato *Sciopero*, fu una specie di trasposizione sullo schermo della sua teoria del «montaggio delle attrazioni», che egli aveva esposto in un articolo pubblicato nel 1923 su LEF; si trattava di un discorso sul teatro e sul nuovo concetto di spettacolo, sostanzialmente provocatorio, non privo di reminiscenze futuriste e costruttiviste, che poteva essere esteso al cinema, dove anzi avrebbe trovato un terreno più adatto per la sperimentazione.

L'intenso lavoro registico che impegnò Ejzenstejn a metà degli Anni Venti – fra il 1924 e il 1928 realizzò quattro film fondamentali – non gli impedì di dedicarsi allo studio approfondito dei problemi della composizione cinematografica, anzi il suo lavoro teorico fu altrettanto importante di quello artistico e ne costituì un completamento. Partendo dal presupposto che il cinema doveva innanzitutto trasmettere delle emozioni allo spettatore e che queste emozioni potevano essere il veicolo per un esame critico della realtà, occorreva indagare attentamente tutti gli aspetti del mezzo tecnico-espressivo, cercando di metterne in rilievo le caratteristiche peculiari e di impiegarle all'interno di una visione del reale che non si fermasse alla superficie dei fatti ma ne rivelasse la complessità e ne indicasse le possibili soluzioni critiche. Il cinema, con la sua capacità di selezionare le immagini, di montarle secondo un determinato ritmo drammatico, di trasmettere allo spettatore l'illusione della realtà fenomenica e di potenziarne il significato grazie all'emotività che scaturisce dallo schermo nel buio della sala, in cui il pubblico è quasi attonito di fronte all'improvviso apparire delle figure semoventi, era lo strumento adatto, ben più del teatro o della letteratura o delle arti figurative, a creare nuovi rapporti formali, dai quali poteva nascere un'interpretazione originale e razionale dell'uomo e della società.

La teoria del montaggio, che altri autori avevano prima di Ejzenstejn elaborato e sperimentato, fu da lui approfondita, integrata e sviluppata in una serie di saggi, che trovavano puntuale riscontro nei film che egli andava componendo di anno in anno. L'attore, come qualsiasi altro oggetto, diventa nelle mani del regista/creatore un elemento della composizione filmica, che nasce dal montaggio come operazione coordinatrice dei vari aspetti della struttura drammatica; sicché è in ultima analisi il montaggio, inteso quale processo creativo, a determinare, ben più della sceneggiatura (che infatti nella teoria di Ejzenstejn ebbe una funzione del tutto secondaria, se non addirittura negativa), il significato dell'opera e il suo valore estetico. Inoltre è il montaggio a stabilire i rapporti di tempo e di spazio, a creare quella nuova dimensione scenica che, profondamente diversa da quella teatrale, consente l'esplicarsi di una drammaturgia anch'essa diversa da quella del teatro, basata soprattutto sulla dinamica dell'immagine e sul ritmo del racconto.

Dopo l'esordio del 1924 con *Sciopero*, sarà l'opera successiva, **La corazzata Potëmkin** (Bronesonec Potëmkin, 1925), a consacrarlo come uno dei registi più importanti e influenti non solo del **cinema muto**, ma di tutto il cinema a venire. Sebbene il valore del film, in una più corretta prospettiva storico-critica, vada messo in rapporto alla successiva opera di Ejzenstejn e, come tale, possa risultare inferiore, ad esempio, a *Ottobre*, o *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (Oktjabr', 1927) e al citato *Ivan il terribile*, è indubbio che *La corazzata Potëmkin* segna una tappa fondamentale non soltanto nell'opera complessiva di Ejzenstejn, ma anche nella storia del cinema sovietico e mondiale.

Il film, che doveva essere un'ampia rievocazione della rivoluzione mancata del 1905 – nel ventesimo anniversario della medesima –, si ridusse ad illustrare un solo episodio di quel dramma collettivo: l'ammutinamento dell'equipaggio della corazzata Potëmkin. Ma, concentrando l'azione drammatica su pochi elementi narrativi, un unico ambiente e un tempo ristretto, Ejzenstejn approfondì il tema attraverso una somma di particolari emblematici, fortemente caratterizzati, di modo che l'assunto storico-politico di base, anziché perdersi in una serie di situazioni diverse e quindi in parte svuotarsi nel generico e

nell'approssimativo, ebbe un rilievo straordinario, tanto che il film fu salutato come il primo eccellente esempio di cinema rivoluzionario. In effetti le immagini e il sapiente montaggio non tanto servirono a descrivere fatti e personaggi, quanto invece a evidenziare il discorso politico che li sottende, a caricare quei medesimi fatti e personaggi di una funzione politica esplicita, quasi un invito a combattere contro l'oppressione e la tirannia.

Diverso fu il caso di *Ottobre*, realizzato in poco tempo, con intenti apparentemente soltanto celebrativi. In realtà Ejzenstejn, che dispose di notevoli mezzi tecnici e finanziari e di grande libertà, utilizzò la descrizione «documentaristica» della crisi politica del governo di Kerenskij e del successivo trionfo della rivoluzione, con l'assalto al Palazzo d'Inverno e il crollo definitivo dello zarismo, in maniera eminentemente politica, cioè sviluppando un discorso «intellettuale» che si basava sull'impiego rigoroso della metafora e sull'integrazione di immagini e didascalie non più in funzione «drammatica», ma didascalica e razionale.

I simboli del potere vi sono riflessi con notevole forza rappresentativa, e la loro distruzione si inserisce, con valore di efficace esemplificazione didattica, in un discorso storico-critico di notevole rigore metodologico. Ottobre può essere considerato il frutto più maturo di una teoria e di una pratica del cinema svolta da Ejzenstejn nel tentativo di fondare un cinema intellettuale, per un pubblico adulto, critico, razionalmente e culturalmente partecipe.

L'opera complessiva di Ejzenstejn (oltre ai citati *Sciopero*, *La corazzata Potëmkin*, *Ottobre* e *Ivan il terribile*) comprende anche, limitandosi ai titoli più noti, *La linea generale* o *Il vecchio e il nuovo* (Staroe i novoe, 1928), *¡Que viva Mexico!* (1932) e *Aleksandr Nevskij* (1938). A cerbamente criticata e sostanzialmente incompresa in Unione Sovietica, fu rivalutata e studiata con attenzione solo dopo la «destalinizzazione» – la seconda parte di *Ivan il terribile* uscì soltanto nel 1957 – e va inserita in un più ampio quadro culturale di cui il cinema costituisce una parte, seppure la più vasta e importante. I suoi interessi per il teatro, la letteratura, le arti figurative, i suoi moltissimi saggi teorici, la sua attività didattica, i contatti ch'egli ebbe con i più noti rappresentanti della cultura progressista mondiale, gli studi che condusse

in campi lontani dallo spettacolo in una visione più generale dei problemi dell'arte in rapporto alla costruzione di una nuova società, sono tutti elementi di un'attività indefessa, originale, approfondita, che va colta nella sua totalità. Solo in questi ultimi anni, con la pubblicazione di scritti inediti, di ricordi, con la raccolta sistematica dei suoi saggi teorici, con lo studio metodico dei suoi film, con le più ampie conoscenze che si hanno sui movimenti dell'avanguardia sovietica degli Anni Venti e sui processi teorici che portarono al «realismo socialista», oltretutto, ovviamente, con le ricerche storiche sull'Unione Sovietica dalla Rivoluzione d'Ottobre alla «destalinizzazione», è stato possibile cogliere, nella loro complessità, i vari aspetti della poetica di Ejzenstejn e valutare un'opera che certamente va posta tra le più importanti e significative dell'intera storia del cinema.

John Ford – nome d'arte di Sean Aloysius O'Feeney (1895-1973) –, tredicesimo figlio di un immigrato irlandese negli Stati Uniti, trascorre di fatto l'infanzia nel saloon del padre.

Il fratello Francis, attore e regista, lo chiama a **Hollywood**, dove esordì negli anni della prima guerra mondiale, dirigendo, tra il 1917 e il 1920, una trentina di film western, per lo più interpretati da Harry Carey. Questo suo intenso apprendistato lo imporrà, agli inizi degli Anni Venti, come uno di più preparati registi hollywoodiani, adatto a confezionare prodotti di sicuro successo commerciale. La lezione di Griffith e di Ince (di cui fu aiuto-regista) fu alla base della sua preparazione professionale, e i contenuti e le forme dei film realizzati da quei due autori costituirono la struttura portante della sua opera.

La sua densa attività negli anni del cinema muto trova il suo vertice nel 1924 con il film *Il cavallo d'acciaio* (*The Iron Horse*), un western di vasto respiro che descrive la costruzione della prima ferrovia che attraversò gli Stati Uniti, voluta da Lincoln, e che diede a Ford la palma dell'incondizionato successo di pubblico e di critica.

I temi, che erano già stati di Griffith e di Ince, cioè la forza e il coraggio dei pionieri, la volontà di conquistare nuove terre (in questo caso di «civilizzarle» con la ferrovia) combattendo contro i pellerossa, simbolo del passato e della barbarie, sono quelli che in parte Ford aveva trattato in precedenza e che resteranno i suoi preferiti. Lo stile fordiano, meno enfatico di quello griffithiano, più attento ai casi personali, alla definizione psicologica dei personaggi, si va costruendo a poco a poco nella «concretezza» delle storie che racconta, nel «realismo» della rappresentazione. E quell'interesse per il singolo, per l'uomo nella sua individualità, di cui abbiamo detto, si manifesta in certi particolari della narrazione e attrae l'attenzione dello spettatore al di là dei fatti e dell'ambiente, che – in alcuni film successivi – non saranno più la frontiera e il western.

Ford dirigerà, per oltre un decennio, film di vario argomento cercando nella realtà quotidiana, nei fatti storici o in certi avvenimenti fittizi di grande forza drammatica quegli elementi che gli consentivano di trattare i temi fondamentali della sua poetica, non legata al cliché del western. Negli anni Trenta Ford realizza opere importanti come *Il traditore* (*The Informer*, 1935) e *Uragano* (*Hurricane*, 1937) che dimo

strarono non soltanto l'abilità registica di Ford e il suo interesse per storie di forte drammaticità con personaggi fortemente caratterizzati, ma anche il suo modo di osservare e rappresentare i casi della vita, fuori del tempo, «eterni», simboli d'una condizione esistenziale di cui è opportuno mettere in luce le costanti, indicare i caratteri peculiari e le antinomie (amore/odio, coraggio/viltà, lealtà/menzogna, vita/morte ecc.), sebbene i fatti e i personaggi siano calati in una dimensione storica e ambientale precisa, e spesso attentamente e accuratamente ricreata.

Questa sua visione trovò comunque una più giusta e acuta rappresentazione nel **western**, genere al quale infatti Ford tornò nel 1939 con **Ombre rosse** (Stagecoach), da molti considerato il suo capolavoro, e ad esso rimase sostanzialmente fedele negli anni seguenti, con la breve parentesi del cinema «sociale», più esplicitamente rooseveltiano (Furore [The Grapes of Wrath, 1940] e La via del tabacco [Tabacco Road, 1941], e Com'era verde la mia valle [How Green Was My Valley, 1941]), e con alcune puntate in altri campi, dal cinema bellico con Bill sei grande! (When Willie Comes Marching Home, 1950), alla commedia di costume con Un uomo tranquillo (The Quiet Man, 1952), al film d'avventure con I tre della Croce del Sud (Donovan's Reef, 1963) o Missione in Manciuria (Seven Women, 1966). Il western rimase pertanto il genere preferito da Ford, quello a cui la sua opera maggiore è legata e in cui meglio ha saputo esprimere la sua poetica. Se infatti in Furore o, su un versante più spettacolare e contenutisticamente reazionario, in Com'era verde la mia valle e in altre opere minori, i problemi sociali portati in primo piano offrivano materiale per una rappresentazione prospettica e critica dei rapporti fra il singolo e la collettività (ma non ne indicavano le componenti ideologiche e politiche), in Ombre rosse e nei western seguenti, quali Sfida infernale (My Darling Clementine, 1946), Il massacro di Fort Apache (Fort Apache, 1948), La carovana dei Mormoni (Wagonmaster, 1950), Sentieri selvaggi (The Searchers, 1956), Soldati a cavallo (The Horse Soldiers, 1959), I dannati e gli eroi (Sergeant Rutledge, 1960), Cavalcarono insieme (Two Rode Together, 1961), L'uomo che uccise Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, 1961), Il grande sentiero (Cheyenne Autumn, 1964), i medesimi problemi, o questioni analo-

ghe concernenti le relazioni umane e sociali nei loro aspetti rivelatori d'un comportamento morale (a volte anche politico), erano trattati con ben altra forza e chiarezza, proprio quando meno apparivano al centro della storia narrata o del dramma rappresentato.

Il cinema di John Ford, che ha seguito per circa cinquant'anni la storia della società americana dandone una rappresentazione schematica ma non superficiale attraverso una galleria di personaggi e una molteplicità di ambienti e di situazioni drammatiche che hanno fornito un'interpretazione di quel costume e di quella « coscienza sociale », ha rappresentato alcuni dei caratteri peculiari del cinema hollywoodiano, come specchio d'un'epoca, documentazione di una società vista nella sua autopresentazione in pubblico.. Il richiamo che Ford continuamente fa alle « virtù americane » e il modello ch'egli propone con i suoi personaggi positivi (di cui l'esempio più noto è l'attore John Wayne, interprete di molti film fordiani) sono elementi che ritroviamo in quella filosofia dell'american way of life che proprio a partire dagli Anni Trenta si è diffusa sia negli Stati Uniti sia in Europa e altrove, proponendosi spesso come sola e unica « pratica di vita »

Jean-Luc Godard (1930), di famiglia borghese svizzera, studia a Parigi, prima al liceo Buffon e poi alla Sorbona, frequentando assiduamente la Cinémathèque Française e iniziando a interessarsi di critica cinematografica sulle pagine de «La gazette du Cinéma» e dei «Cahiers du cinéma».

Esordisce con una sceneggiatura scritta dall'amico **François Truffaut**, **Fino all'ultimo respiro** (*À bout de souffle*, 1960), film manifesto della **nouvelle vague**, che scandalizzò per la sua novità linguistica e per il suo anarchismo contenutistico e formale. *Fino all'ultimo respiro* può apparire, a una visione superficiale e sommaria – come è apparso a certa critica –, un film sostanzialmente «vecchio», debitore di altrui esperienze, soprattutto del cinema e della letteratura francesi degli Anni Trenta. In realtà esso è dichiaratamente godardiano, sia nel ritratto sfaccettato del protagonista – un giovane avventuriero che vive di espedienti, di furtarelli e di traffici illeciti, per finire sotto il piombo della polizia in seguito alla delazione della sua ragazza – sia nello stile narrativo ellittico e nel ritmo sincopato del montaggio. Godard, pur essendo ancora legato nella costruzione del racconto a certi schemi del cinema spettacolare (influenza di Chabrol, che del film fu «supervisore artistico»), è già tutto rivolto a porre in discussione, nel suo film, non soltanto i principi sui quali si regge la morale borghese e la società capitalistica, ma anche i modi e le forme con cui quella società era stata fino ad allora osservata e descritta per mezzo del cinema. Pur essendo un film narrativo, con una storia e dei personaggi, *Fino all'ultimo respiro* già preannuncia quel «cinema-saggio» che sarà l'espressione più autentica del Godard maturo.

Godard è il regista che più di ogni altro rivoluzionerà il linguaggio cinematografico, privilegiando il **montaggio connotativo** rispetto a quello **narrativo**, creando una nuova dialettica tra **voci in** e **voci off** e tra **campo e fuori campo**. Anticiperà tendenze e stili in un discorso sempre personale e provocatorio in film che affronteranno argomenti quali la politica, la poesia, la scienza, la letteratura, l'arte e il cinema stesso, al di fuori di ogni regola stabilita.

Per Godard la sperimentazione diventa l'unico modo per affrontare i problemi della società contemporanea in maniera nuova, spregiudicata, fuori degli schemi contenutistici e formali del «vecchio» cine-

ma. Le due direzioni della ricerca godardiana, quella verso una chiarificazione e un approfondimento dei temi ideologici e quella verso una sempre più rigorosa sperimentazione dei moduli stilistici, si andavano sviluppando parallelamente, integrandosi a vicenda. Ma, a ben guardare, esse non erano che i due aspetti d'una medesima direzione di ricerca, a un tempo contenutistica e formale: la ricerca della «verità». In questo ambito, trova piena e valida giustificazione un film come *La donna è donna* (Une femme est une femme, 1961), che parve un gioco gratuito e invece era un altro capitolo d'un discorso coerente, anche se frammentario, rivolto alla decifrazione di ogni possibilità espressiva del mezzo cinematografico. Ed era anche, come si vide ben presto, un saggio di *théâtre vérité* e una miniera di invenzioni formali, ampiamente utilizzate dagli allievi e dagli epigoni.

I film che Godard realizza tra il 1963 e il 1965 – sei lungometraggi e due cortometraggi – sono una vera e propria fucina di innovazioni, ricerche, risultati, proposte, intuizioni, che troveranno nelle opere seguenti più ampie applicazioni. Sembra quasi che Godard voglia esaurire le possibilità espressive del cinema e le consumi in un grande rogo purificatore.

Godard continua la sperimentazione, pare quasi che si perda in essa; la sperimentazione è addirittura un modo d'essere. I film non «chiudono» più una trattazione precisa e limitata, ma «aprono» continuamente, anche quelli che paiono più costruiti.

La crisi espressiva è appena agli inizi, nascosta dietro una attività senza sosta, addirittura spasmodica, ma prelude a una crisi generale che coinvolgerà, oltre a Godard, altri registi di primo piano. Già ci sono i sintomi d'una insofferenza artistica che si rivelerà sempre più come una insofferenza morale e politica. Dall'anarchismo alla rivoluzione, dalla rivolta alla contestazione globale è un cammino che Godard ha percorso sino in fondo e di cui il periodo che va dal 1963 al 1965 è la parte più contorta e accidentata. Non siamo ancora allo «schermo bianco», alla dichiarata impossibilità di continuare a fare del cinema (d'altronde egli continuerà a lavorare intensamente anche negli anni seguenti); ma è evidente che il regista sente l'immagine cinematografica come un'entità sempre più logora, inefficace, non più

adatta a proseguire la battaglia per una società migliore, più giusta e a misura dell'uomo.

Nelle opere degli anni 1966-68, pare veramente che l'urgenza di certi problemi, il desiderio di comunicare col pubblico immediatamente e senza intermediari, la necessità di trovarsi sempre in prima fila nella discussione su questo o quel tema d'attualità – dai nuovi costumi sessuali dei giovani, *Il maschio e la femmina* (Masculin féminin, 1966) alla corruzione della politica gollista, *Una storia americana* (Made in USA, 1966), dalla condizione della donna, *Due o tre cose che so di lei* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1966), alla contestazione politica della gioventù, *La cinese* (La chinoise, 1967), alla violenza della società capitalistica, *Week-end* (id., 1967) – incalzino Godard a realizzare film il più possibile slegati dagli schemi di una drammaturgia in parte ancora tradizionale, veri e propri *film saggi*, provocatori nei confronti dello spettatore. Venendo meno la struttura narrativa della storia e la caratterizzazione dei personaggi, si fanno più numerose le sequenze/interviste, le situazioni emblematiche, il discorso in prima persona. La critica di Godard alle istituzioni della società borghese e capitalistica si fa più violenta, e anche più amara e rabbiosa: il suo stile si impenna in momenti di cupa tragedia o, al contrario, di appassionato lirismo; e la rappresentazione si fa più torbida, ansante, quasi disperata. Ma col 1968, nel vivo della lotta politica, dell'impegno personale sul fronte ampio e articolato della contestazione al sistema nella situazione vacillante della Francia di De Gaulle, dopo alcune esitazioni e contraddizioni, il suo sguardo si fa più lucido e sereno: i problemi contenutistici e formali che lo avevano assillato per oltre un decennio paiono superati in una più consapevole necessità di porsi al servizio della «rivoluzione». Il cinema di Godard si fa «militante», l'autore tende ad annullarsi nella collettività dei collaboratori, il singolo film diventa un preciso atto d'accusa, fuori di ogni intento artistico o personale. Da *La gaia scienza* (Le gai savoir, 1968) a *Pravda* (1969) è un processo di avvicinamento alle posizioni più estreme del nuovo cinema politico, analogamente a quanto si stava facendo in quegli anni in diverse parti del mondo. Con la collaborazione del gruppo «Dziga Vertov» capeggiato da Jean-Pierre Gorin, che inizia con *Vento dell'Est* (Vent d'Est, 1969) e si protrae per un paio d'anni, ci

troviamo di fronte a una serie di film realizzati da un «collettivo» di lavoro, in cui non sempre Godard è l'elemento predominante o catalizzatore. Essi presentano esplicitamente come opere «anonime», frutto d'una elaborazione contenutistica e formale comune, opere che rientrano in un preciso disegno strategico di lotta politica: proposte di lavoro, interessanti e affascinanti al tempo stesso, che vanno giudicate come tali.

Questa radicale svolta politica, che ha condizionato le sue scelte di contenuti e di forme, segnò un nuovo capitolo dell'attività registica di Godard. I successivi *Crepa padrone, tutto va bene* (Tout va bien, 1972) e *Numéro deux* (1975), che tentarono di superare in due direzioni diverse – quella del cinema drammatico-narrativo e quella del cinema documentaristico-sperimentale – l'esperienza traumatica del '68, sono estremamente indicativi d'un nuovo indirizzo di ricerca, che si inserisce, autonomamente, nella grande crisi di identità del cinema contemporaneo. Godard seppe superare questa crisi, sia approfondendo le sue indagini sul mezzo televisivo con una serie di programmi di straordinario interesse e valore, quali *Ici et ailleurs* (1976), *Six fois deux* ovvero *Sur et sous la communication* (1976) e *France tour détournement deux enfants* (1978), sia riprendendo il proprio discorso cinematografico con una serie di film in cui la ricerca linguistica si coniuga con lo studio della società contemporanea in modi e forme di chiara provocazione ideologica e che costituiscono tappe ulteriori d'un processo di analisi e sperimentazione del linguaggio filmico che fanno di Godard, ancor oggi, il regista più interessante e innovatore del cinema narrativo e spettacolare.

Su questa linea si possono collocare tanto l'aggressivo *Si salvi chi può (la vita)* (Sauve qui peut (la vie), 1980), quanto il lirico-fantastico *Passion* (idem, 1982), tanto il politico-poetico *Prénom Carmen* (idem, 1983), quanto il religioso-provocatorio *Je vous salue Marie* (idem, 1984), e persino il divertissement giallo-poliziesco, fortemente ironico e autoironico *Detective* (idem, 1985) o il provocatorio *Re Lear* (King Lear, 1987); ma soprattutto *Nouvelle vague* (idem, 1990), un grande e sfaccettato ritratto della crisi dei valori nella società di oggi, *Allemagne neuf zéro* (1991), una rivisitazione della società e della storia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino, *Hélas pour moi* (1993), un

film sull'amore che si apre alle più varie suggestioni poetiche e filosofiche, o l'incantevole *For Ever Mozart* (1996) e i capitoli critici della sua *Histoire(s) du ciném a* (1994-1997).

Alfred Hitchcock (1899-1980), inglese, dopo aver studiato dai gesuiti, si iscrive alla facoltà di ingegneria e contemporaneamente si avvicina al mondo del cinema, prima come disegnatore di titoli e poi come aiuto regista. Nel 1922 passa dietro la macchina da presa con il film *Number Thirteen*, ma è con *Il pensionante* (*The Lodger*, 1926) che inizia a definire il suo stile inconfondibile carico di tensione e di paure inesprese, come è sempre più evidente nei successivi *Blackmail* (1929), la prima versione de *L'uomo che sapeva troppo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), *Il club dei trentanove* (*The Thirty Nine Steps*, 1935), *Sabotaggio* (*Sabotage*, 1936), *Giovane e innocente* (*Young and Innocent*, 1937), *The Lady Vanishes* (1938) e, *La taverna della Giamaica* (*Jamaica Inn*, 1939), che è il suo ultimo film inglese.

Nel 1940, il produttore americano D.O. Selznick lo convince a trasferirsi a Hollywood, affidandogli la regia di *Rebecca la prima moglie* (*Rebecca*, 1940), che vince l'Oscar e permette a Hitchcock di girare un film dietro l'altro, confermandosi così il maestro assoluto del **giallo** e del **thriller**.

I primi film che Hitchcock girò negli Stati Uniti, quali appunto *Rebecca, la prima moglie*, dal romanzo di Daphne Du Maurier o *Il prigioniero di Amsterdam* (*Foreign Correspondent*, 1940) o ancora *Sabotatori* (*Saboteur*, 1942) o *I prigionieri dell'oceano* (*Lifeboat*, 1943), non escono dai limiti d'un corretto quanto anonimo mestiere, anche se non sono privi di motivi chiaramente hitchcockiani; ma già in *L'ombra del dubbio* (*Shadow of a Doubt*, 1943) e in *Notorious, l'amante perduta* (*Notorious*, 1946), quell'angoscia derivante dall'ambiguità delle situazioni e dei personaggi e dall'attesa di qualcosa di irreparabile si manifesta in termini fortemente drammatici. La vastissima produzione del regista, oltre cinquanta film in poco più di quarant'anni, alterna d'altronde opere di rilievo, personali, a opere di confezione, di puro consumo; e se pure è facilmente riconoscibile in ogni film quel tono particolare che è proprio di Hitchcock, nel meccanismo del racconto, nell'atmosfera, nel carattere dei personaggi, nell'umorismo sottile o nell'altrettanto sottile e discretissimo erotismo, solo in alcuni il suo sguardo indagatore giunge a una rappresentazione prospettica della realtà, con elementi continuamente mutevoli che consentono di osservarla da molti angoli visuali.

Si vedano in particolare *L'altro uomo*, ovvero *Delitto per delitto* (Strangers on a Train, 1951), una delle più acute e conturbanti indagini di Hitchcock sul tema ricorrente del dubbio, dell'ambiguità, del contrasto fra apparenza e realtà; *Il delitto perfetto* (Dial for Murder, 1954), un esempio di costruzione rigorosa, quasi matematica, astratta, sul motivo, anch'esso ricorrente, dell'incertezza e della paura; *La finestra sul cortile* (Rear Window, 1954), un piccolo trattato sull'impotenza; *L'uomo che sapeva troppo* (The Man Who Knew Too Much, 1956), il rifacimento di un film precedente, che sviluppa, come già *Caccia al ladro* (To Catch a Thief, 1955), il tema dell'inseguimento come elemento centrale dell'angoscia dell'esistenza; *Il ladro* (The Wrong Man, 1957), in cui l'ambiguità e il dubbio nascono da un banale caso di scambio di persona, con riflessi morali di estremo interesse; *La donna che visse due volte* (Vertigo, 1958), ancora sulla doppia identità e sul mistero che può introdursi surrettiziamente in ogni situazione apparentemente normale, quotidiana; *Intrigo internazionale* (North by Northwest, 1959), che dilata e sviluppa il tema dell'inseguimento sino a risultati, al tempo stesso etici ed estetici, sorprendenti; infine *La congiura degli innocenti* (The Trouble with Harry, 1955), in cui i motivi basilari della poetica di Hitchcock sono capovolti lungo il tracciato d'una ironia arguta e demistificatrice e d'un umorismo dichiarato. Con la fine degli Anni Cinquanta, e con una certa rarefazione della sua attività, in certi periodi addirittura febbrile, l'opera di Hitchcock pare orientarsi verso una più complessa e prospettica rappresentazione dell'autentica angoscia contemporanea, in cui il dubbio e la paura affondano nel tessuto vitale d'un'esperienza di vita che è quella dei nostri giorni. In uno stile più disteso, classico, maturo, l'abnorme, il misterioso, l'inconsueto nascono da una realtà persino banale, si introducono nelle pieghe d'un racconto che procede senza scosse, pianamente, quasi un resoconto di fatti di cronaca. Il brivido, che in parecchi film precedenti poteva sembrare un poco gratuito, è ora un elemento indispensabile per la resa spettacolare di una situazione drammatica che fornisce tutta una serie di indicazioni per osservare la «quotidianità» con occhi irrequieti, indagatori, fuori degli schemi abituali del nostro modo di vivere. Inoltre il «sistema» hollywoodiano sempre presente in tutti i film hitchcockiani, a volte persino troppo evidente, pare

sciogliersi in una narrativa e in una discorsività che superano i più abusati canoni formali; in altre parole, la realtà fenomenica balza in primo piano, al di là delle costrizioni cinematografiche consuete, e questo maggior «realismo» della rappresentazione, nel suo contrapporsi violentemente all'anormalità della storia, all'eccezionalità dei casi narrati, conferisce al film una dimensione maggiormente angosciante.

Sebbene questi nuovi caratteri dello stile di Hitchcock siano in effetti rintracciabili in non pochi film realizzati negli Anni Cinquanta e anche prima, è con **Psycho** (idem, 1960), più un horror film che un thrilling, che il tema dell'angoscia si fa più esplicito e profondamente radicato nella vicenda e nei personaggi. La storia di un pazzo, con implicazioni freudiane (sottilmente e umoristicamente sottolineate dal regista nel finale del film), che uccide i clienti del suo motel, sullo sfondo della provincia americana rappresentata in pochi tratti significativi, è anche la storia della nostra insicurezza, della paura dell'uomo contemporaneo in una società violenta, dello scacco dell'individuo di fronte al potere che assume gli aspetti della rispettabilità, del decoro, della «normalità». Questa paura è il tema del successivo *Gli uccelli* (The Birds, 1963), che anticipa di dieci anni i cosiddetti «film catastrofici», in cui l'invasione di uccelli d'ogni specie che si abbatte su una piccola e tranquilla cittadina degli Stati Uniti (ancora la provincia americana) assume il significato metaforico non soltanto di una possibile catastrofe atomica ma anche e soprattutto di quel disagio esistenziale che è, come sempre in Hitchcock, l'attesa di qualcosa di irreparabile.

Le opere seguenti, da *Marnie* (idem, 1964) a *Il sipario strappato* (Torn Curtain, 1966) a *Topaz* (idem, 1969), pur essendo ricche di motivi non puramente spettacolari ma legati all'incerta situazione morale e politica degli Anni Sessanta, paiono tuttavia un poco estranee al nuovo discorso del regista, o almeno a quelle nuove implicazioni esistenziali che i film precedenti avevano indicato con sufficiente chiarezza, e si richiamano, nei temi e in certe soluzioni drammatiche, alla tradizione del cinema hitchcockiano. Con *Frenzy* (idem, 1971) invece ritornano in primo piano l'angoscia, la paura, l'attesa, che costituiscono il filo conduttore della narrazione, per il fatto che il «delitto» è

chiarissimo fin dall'inizio e subito individuato è il colpevole, sicché la tensione drammatica nasce, a poco a poco, dall'accavallarsi delle situazioni, dal dilungarsi e complicarsi dell'affannosa ricerca: è una variazione della tradizionale «caccia all'uomo», in cui si insinua quell'incertezza che è la caratteristica fondamentale della suspense.

Cinema di alto mestiere quello di Hitchcock, prettamente hollywoodiano nei contenuti e nelle forme – un ottimo esempio è anche il suo ultimo film *Complotto di famiglia* (Family Plot, 1975) –, esso è in realtà lo specchio di una generale paura esistenziale; ed è questo a farne non un semplice prodotto di consumo, ma una chiave di lettura di certi aspetti rivelatori della società occidentale.

Peter Jackson (1961), nato in Nuova Zelanda, è figlio di una casalinga e di un funzionario governativo. Cresce formandosi davanti alla televisione, amando in particolare alcune serie di argomento fantastico e di fantascienza. La folgorazione da parte del cinema avviene nel 1973 con la visione del *King Kong* diretto nel 1933 da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack. Jackson ne realizzerà nel 2005 un colossale remake, in cui conferma tutto il suo straordinario talento visivo (come l'ampio uso dell'immagine digitale nella costruzione delle inquadrature).

Contribuendo ad aggiornare grazie a una notevole libertà narrativa i codici del cinema **fantastico** in opere difficili da catalogare come *Fuori di testa* (Bad Taste, 1987), *Splatters – Gli schizzacervelli* (Braindead, 1992), *Creature del cielo* (Heavenly Creatures, 1994) e *Sospesi nel tempo* (The Fighteners, 1996), Jackson per la realizzazione della trilogia **Il Signore degli Anelli** (The Lord of the Rings, 2001-2003) è riuscito a portare i finanziamenti di Hollywood nella sua terra d'origine.

Tutta la sua opera, dagli esordi a budget ridottissimi ai kolossal digitali, si presenta come un concentrato di acute osservazioni psicologiche sui personaggi, con una marcata attenzione nei confronti di tematiche di grande attualità come la globalizzazione, la funzione dei media all'interno della società e la dissoluzione del corpo umano in un contesto dove le macchine assumono un'invasione sempre più incontrollabile.

Jean-Pierre Jeunet (1955), francese, si forma come pubblicitario e fin dai suoi primi cortometraggi rivela una grande inventiva visiva e una vivace fantasia nel racconto. Lo dimostrano i suoi primi film, girati con il fumettista Marc Caro, *Delicatessen* (idem, 1990), vincitore di 4 premi Cesar, e *La città perduta* (*La Cité des enfants perdus*, 1995), dallo stile grottesco ed esuberante e dai temi corrosivi e cinici, che però non ottiene grande successo (in Italia non verrà neanche distribuito). Il sodalizio tra Jeunet e Caro si chiude l'anno successivo ma lo stile particolare del regista non lascia insensibili i produttori hollywoodiani che gli commissionano la quarta parte della saga di *Alien*, *Alien – La clonazione* (*Alien Resurrection*, 1997), dove riprende alcuni temi personali (come il cannibalismo) che danno originalità allo stereotipo hollywoodiano. Ritornato in Francia, Jeunet realizza un film effervescente, spensierato e pieno di amore e speranza (che si situa proprio sul versante opposto rispetto all'inventiva che aveva mosso *Alien*), **Il favoloso mondo di Amélie** (*Le Fableux Destin d'Amélie Poulain*, 2001), una **commedia** del nuovo millennio che ha riscosso un notevole successo internazionale.

Mathieu Kassovitz (1967), nato a Parigi e figlio del regista ungherese Peter Kassovitz che segue sui set già a 6 anni, ha il suo debutto cinematografico come attore a 12 anni, quando recita al fianco di Jane Birkin nel film diretto dal padre, *Au Bout du Bout du Banc*. Esordisce nella regia a poco più di vent'anni con due cortometraggi grotteschi e spiritosi, *Fierrot le pou* (1990) e *Cauchemar blanc* (1991), che ricevono riconoscimenti in vari festival europei. Nel 1993 gira il suo primo lungometraggio *Metisse*, scegliendo la commedia brillante e uno stile visivo disinvolto e movimentato per raccontare una storia d'integrazione razziale. Lo stesso tema, ma ambientato nella dura realtà delle periferie e messo in scena in un bianco e nero crudo e spietato, è alla base del film che gli darà fama internazionale: **L'odio** (La Haine, 1995) si afferma come modello della nuova cinematografia degli anni '90. Nel 1999, a Los Angeles, crea la casa di produzione 1B2K con Luc Besson e Jan Kounen.

La cifra virtuosistica ma personale, sottolineata dalla scelta del **pianosequenza**, del bianco e nero e di una **musica extradiegetica** contemporanea, si perde via via nelle opere successive *Assassin(s)* (idem, 1997) e *I fiumi di porpora* (Les Rivières pourpres, 2000).

Mathieu Kassovitz ha recitato come attore per Luc Besson, **Jean-Pierre Jeunet** e **Steven Spielberg**.

Krzysztof Kieslowski (1941–1996) si diploma presso la prestigiosa Scuola Superiore di Cinema di Lodz, e si forma come regista dirigendo documentari per la televisione polacca. Kieslowski ha segnato il suo tempo, di trasformazione politica e sociale, di radicale revisione morale, di crisi di identità e di recupero di certi valori perduti. Prolifico documentarista e attivo regista di film di finzione a partire dalla metà degli Anni Settanta, il suo cinema, inquisitorio e drammaticamente ambiguo, stilisticamente rigoroso, fatto di osservazioni acute della realtà quotidiana e di aperture « filosofiche » (anche nate dall'incontro con lo sceneggiatore Krzysztof Piesiewicz) che la trascendono e le danno un significato ulteriore, si è andato raffinando e approfondendo a partire soprattutto dalla metà degli anni Ottanta, con una serie di film che l'hanno imposto all'attenzione della critica e del pubblico internazionale, raccogliendo anche numerosi premi in rassegne e festival.

Già con *Blizna* [La cicatrice, 1976] e con altre opere « politiche » di quegli anni – come *Destino cieco* (Przypadek, 1981) e *Bez konca* [Senza fine, 1984] – il suo sguardo documentaristico si calava in una visione della realtà ben più complessa e problematica; ma sarà l'opera monumentale *Il decalogo* (Dekalog, 1987/89), ispirato ai dieci comandamenti e composto da dieci mediometraggi che si caratterizzano per un rigore estremo nell'uso dell'**inquadratura**, della **musica** e del **montaggio formale**, a consacrare la fama di Kieslowski, autore problematico e inquieto. Anche i film successivi, da *La doppia vita di Veronica* (La double vie de Véronique, 1991), al trittico *Tre colori* (Trois couleurs), ispirato ai colori della bandiera francese e al loro significato (Liberté, Égalité, Fraternité), composto da *Film blu* (Trois couleurs. Bleu, 1992), *Film bianco* (Trois couleurs. Blanc, 1993) e *Film rosso* (Trois couleurs. Rouge, 1994), hanno sviluppato il discorso « morale » dell'autore in una direzione ancor più profonda e inquietante, ponendo al centro della rappresentazione le questioni fondamentali dell'uomo e della sua ragion d'essere.

Takeshi Kitano (1947) attore cinematografico e televisivo, scrittore e commediografo ha iniziato la sua carriera nel mondo dello spettacolo come attore comico (usa il nome Beat Takeshi), saggista popolare, personaggio televisivo e speaker radiofonico.

Kitano più di altri ha saputo cogliere le contraddizioni e la crisi di valori del Giappone contemporaneo, in una serie di film di grande originalità linguistica, di sottile afflato poetico, di una drammaturgia lineare, ma non per questo meno profonda e inquietante.

Esordisce nella regia con un film di cui doveva essere attore protagonista; litiga invece con il regista, lo allontana e ne prende il posto: il film del 1989 è *Violent Cop* (Sono otoko, kyobo ni tsuki) in cui gli elementi tradizionali del cinema gangsteristico sono come capovolti da uno stile originale e innovatore, inconsueto e affascinante.

Su questa linea di ricerca, al tempo stesso tematica e stilistica, si collocano le altre sue opere, pervase da una melanconia, che tuttavia non esclude una violenza a volte crudele, e da un senso di finitudine, che fa dei suoi eroi-antieroi gli emblemi di una generale crisi esistenziale. Si vedano, in quest'ottica, *3-4 x jugatsu* [noto come Boiling Point, 1990], *Ano natsu, ichiban shizukana umi* [Silenzio sul mare, 1992].

Il successo internazionale arriva con *Sonatine* (idem, 1993), una riflessione sulla solitudine e la fine delle illusioni con uno sguardo personale e lontano dai codici del cinema di genere sulla *yakuza* (la mafia giapponese), con una predilezione per i **campi totali** e i **campi lunghi** e un'attenzione particolare all'uso dei **rumori** come elementi narrativi. Nel 1994 fonda la casa di produzione indipendente Office Kitano. Lo stesso anno rimane coinvolto in un incidente motociclistico molto grave che gli paralizza una parte del viso. Durante la convalescenza inizia a dipingere, e i suoi quadri diventano parte del film *Hana-Bi – Fiori di fuoco* (Hana-Bi, 1997), pellicola che vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia e inaugura una nuova fase del cinema di Kitano, più intima e riflessiva, come dimostra **L'estate di Kikujiro** (Kikujiro no natsu, 1999) la storia d'un delicato rapporto fra un adulto e un bambino, soffusa di quella poesia intimista e memoriale che è una delle qualità maggiori dell'arte di Kitano, e i successivi *Dolls* (idem, 2002) e *Zatoichi* (idem, 2003).

Stanley Kubrick (1928-1999) inizia a New York la sua carriera artistica negli anni Quaranta come fotografo per la rivista «Look», e i suoi primi lavori cinematografici negli anni Cinquanta sono alcuni documentari su personaggi eccentrici.

Nel 1953, grazie all'aiuto di amici e parenti, si autoproduce il primo lungometraggio *Fear and Desire*, opera approssimativa ma già personale per il tema trattato, il doppio, che sarà alla base anche del film successivo *Il bacio dell'assassino* (*Killer's Kiss*, 1955).

In seguito, Kubrick disconoscerà questi due primi lavori, considerando il suo esordio *Rapina a mano armata* (*The Killing*, 1956), film **noir** dalla struttura complessa e dal notevole spessore linguistico, ricco di innovazioni e di metafore, prima tappa del suo discorso sulla vita e sull'uomo. Le storie e i personaggi, ricavati dalla letteratura e dal cinema di genere, erano presentati in toni e modi inconsueti che parevano introdurre negli schemi normali della narrazione elementi personali, accenti critici, nuove proposte interpretative. Questi fermenti di rinnovamento, sorretti da una visione razionale del reale e da un impegno ideologico e politico non generico, trovarono compiuta espressione in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957), dal romanzo omonimo di Humphrey Cobb, grande affresco storico della prima guerra mondiale sul fronte francese, rappresentato attraverso le storie individuali di un generale criminale, di un tenente progressista e di tre soldati condannati alla fucilazione solo «per dare un esempio» alla truppa. Nell'abbandonare il cinema gangsteristico per quello bellico, Kubrick ha saputo ancor meglio individuare alcuni nodi della società borghese e svilupparvi attorno un discorso di chiara evidenza politica, in cui i riferimenti storici precisi e puntuali servono a suffragare una tesi umanitaria, antimilitarista, fondamentalmente progressista, ispirata a quella tradizione del liberalismo democratico americano che pare avvicinare gli anni di Roosevelt a quelli di Kennedy.

Questa medesima tesi è alla base anche di *Spartacus* (idem, 1960), su sceneggiatura di Dalton Trumbo dal romanzo omonimo di Howard Fast: un film storico, qua e là magniloquente secondo i modelli del genere, ma anche sorretto da una visione intima e discreta dei fatti individuali, da un tratteggio dei personaggi non certo schematico. Laddove nel successivo *Lolita* (idem, 1961), su sceneggiatura di Vladimir

Nabokov dal proprio romanzo, la visione intima e discreta dei fatti individuali si fa materia stessa della rappresentazione, e il dramma esistenziale del protagonista diventa lo specchio riflettente di un disagio generale che può toccare ognuno di noi.

I risultati eccellenti raggiunti da Kubrick confermano la validità delle sue scelte stilistiche e le possibilità che il cinema di grande spettacolo può ancora avere, se utilizzato in modo intelligente, di rappresentare i diversi aspetti della crisi di identità che travaglia non poche società postcapitalistiche, in forme non banali o superficiali, ma problematiche e critiche. Si vedano la satira amara e l'intento politicamente grottesco che sorreggono il racconto divertente e divertito di *Il dottor Stranamore* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963), in cui il discorso contro la corsa agli armamenti, sul pericolo d'una guerra atomica, sull'insipienza dei governanti, sul conflitto Usa-Urss negli anni di Kennedy e di Kruščëv, si fa materia d'una commedia di costume che non nasconde i suoi risvolti drammatici e apocalittici, anzi. Ma si veda anche l'angosciata rappresentazione d'un futuro in bilico fra terrore e speranza, d'una umanità alla ricerca delle proprie origini sullo sfondo fantascientifico d'una società immaginaria che rischia di annullare l'uomo, in **2001. Odissea nello spazio** (2001: A Space Odyssey, 1968), su sceneggiatura di Arthur C. Clarke da un suo racconto: un film di «genere», in cui gli elementi costitutivi della tradizione letteraria e cinematografica della **fantascienza** sono come capovolti in una visione inquieta e inquietante, che rimanda di continuo ai grandi problemi dell'uomo e del mondo e alle loro implicazioni politiche e ideologiche.

Questa inquietudine par quasi calmarsi, nelle opere seguenti, in una più distaccata, ma anche più violenta, rappresentazione del reale, sia esso storico o contemporaneo o magari immaginario. Come se Kubrick prendesse sempre più le distanze dall'oggi, o meglio dall'attualità sociale e politica, per affrontare i vari problemi dell'esistenza da una angolazione fortemente critica, in cui la violenza dei fatti, delle situazioni, dell'assunto si fa corpo e anima della rappresentazione stessa, diventa materia di stile, funzione drammaturgica. Di qui la grande maestria nel descrivere i drammi individuali calati in ambienti e situazioni colti e rappresentati con straordinario acume introspettivo;

di qui la forte tensione drammatica che si sprigiona dalle immagini e dalle parole, dal montaggio e dalla musica; di qui infine la sensazione di disagio che i film di Kubrick sprigionano, anche al di là della bellezza formale, della scioltezza narrativa, della spettacolarità accattivante. Da questo punto di vista esemplare può essere *L'arancia meccanica* (Clockwork Orange, 1972), dal romanzo omonimo di Anthony Burgess, che è una agghiacciante, ma non mai compiaciuta, illustrazione della violenza della società occidentale contemporanea nelle sue varie manifestazioni di apparente gratuità. Una violenza che mette a nudo gli aspetti pericolosi e condannabili di una struttura sociale estremamente fragile, da cui Kubrick prende le distanze, ma che al tempo stesso vuole rappresentare con altrettanta violenza: quasi un monito, una riflessione ad alta voce. Che in *Barry Lyndon* (idem, 1976), sfaccettato ritratto della società irlandese e inglese del Settecento, ispirato all'omonimo romanzo di William M. Thackeray, si maschera di perbenismo e di raffinata cultura, quasi che l'eleganza dei comportamenti, l'educazione aristocratica, le belle maniere e i gusti prelibati riuscissero a nascondere quella medesima violenza che pare essere alla base di qualsiasi rapporto sociale. Sicché le splendide sequenze di questo film splendente, dai colori ai dialoghi, dalla musica ai movimenti di macchina, sono il veicolo spettacolare di un discorso sulla società borghese che affonda lo sguardo nelle pieghe di quell'ipocrisia che ne costituisce il collante ideologico e politico.

A questo discorso, sia pure articolato in una diversa dimensione narrativa, questa volta tratta da un romanzo dell'orrore di Stephen King, appartiene anche *Shining* (The Shining, 1980), in cui la storia di uno scrittore in cerca d'ispirazione si carica progressivamente di significati « filosofici » che paiono nascere direttamente dalla raffinata tecnica di ripresa impiegata da Kubrick: come se, nel nostro universo altamente tecnologico e scientifico, la tecnica stessa fosse il mezzo per svelare gli abissi di mistero che ancora circondano l'uomo e il suo mondo. Una grande lezione di stile che è anche una lezione di lucida consapevolezza critica. Ed è questa consapevolezza critica che Kubrick manifesta, con straordinario rigore formale e fortissima carica spettacolare, anche in *Full Metal Jacket* (idem, 1987), da un romanzo di Gustav Hasford, realizzato dopo anni di silenzio. Un film sulla

guerra del Vietnam che è soprattutto un film sulla violenza dell'esercito, sulla crudeltà della guerra, sull'inutile strage, ma che vuol riflettere più ancora sulla solitudine e sulla debolezza dell'individuo, sulla massificazione dell'uomo nella società contemporanea, sulla crisi d'identità: in modi e forme che non soltanto confermano la grandezza dell'opera di Kubrick, ma ne sottolineano la modernità e il valore politico. Una modernità che, in una dimensione spettacolarmente «artefatta», nel senso della dilatazione dei tempi e della complessità della messa in scena, e in una prospettiva memoriale, ritroviano nel suo ultimo film, *Eyes Wide Shut* (idem, 1999), liberamente ispirato al racconto di Arthur Schnitzler *Doppio sogno*, in cui la vicenda di un amore contrastato, fra sogni e ricordi, fantasie e incubi, ambientato in questo scorcio del Ventesimo secolo, assume i caratteri e il significato di una sorta di ricapitolazione della vita dell'uomo in mezzo ai conflitti interiori e alle dilacerazioni sociali.

Nel panorama del cinema americano, o meglio del cinema mondiale, dalla fine degli Anni Cinquanta agli Anni Novanta, il posto che occupa Stanley Kubrick è certamente primario, anzi, per molti aspetti, costituisce un punto di riferimento costante per meglio comprendere le tendenze stilistiche e le complessità tematiche che negli ultimi decenni si sono manifestate in America, in Europa e in altri continenti. Nel senso che la sua opera, non molto abbondante ma di altissimo livello formale, ha attraversato diverse fasi mantenendo sempre un rigore spettacolare e una forza morale che si propongono come modelli, fuori delle mode e delle convenienze. Le stesse discussioni e polemiche che quasi ogni suo film ha sollevato, tanto per i soggetti affrontati quanto per i modi della rappresentazione – la violenza degli uni e degli altri –, tendono a sottolineare, al tempo stesso, l'importanza del suo cinema come documento storico e sociale, politico e ideologico, e la grande lezione di stile che esso può impartire.

Baz Luhrmann (1962), australiano, trasferitosi dalla periferia a Sidney dopo la separazione dei genitori, iniziò a coltivare il sogno di una carriera da attore; quando però si iscrisse al prestigioso National Institute of Dramatic Arts, comprese che non era quella la sua strada si dedicò alla regia teatrale, in particolare nell'opera e in spettacoli musicali. Passa alla regia cinematografica soltanto nel 1992 con *Ballroom – Gara di ballo* (Strictly Ballroom), adattamento della sua pièce teatrale *Strictly Ballroom*. Il film ottenne uno strepitoso successo in Australia e vinse diversi premi internazionali. Poi nel 1996 stupì critica e pubblico con una rilettura assai libera ma acutamente filologica di uno dei più celebri testi shakespeariani: *Romeo + Giulietta di William Shakespeare* (William Shakespeare's Romeo + Juliet), candidato all'Oscar per la miglior scenografia, interpretato da due attori molto giovani, Leonardo Di Caprio e Claire Danes. Luhrmann nel rispetto della trama originaria e molti dialoghi della tragedia shakespeariana, cala la vicenda in una iperrealistica California del XX secolo. Il film successivo, **Moulin Rouge** (idem, 2001) – interpretato dalla coppia Nicole Kidman-Ewan McGregor – è un **musical** postmoderno, in cui l'autore conferma tutto il suo talento visivo, il suo interesse per la musica pop e la disinvoltura nell'accostare la cultura cosiddetta «alta» con espressioni e linguaggi decisamente più popolari.

I fratelli Lumière – Auguste (1862–1954) e Louis (1864-1948), inventori francesi – sono incoraggiati nel campo della ricerca e dell'invenzione dal padre Antoine, pittore e fotografo specializzato nella costruzione di apparecchi per ritrarre «vedute» di paesaggi naturali e urbani. I due fratelli, giovanissimi, creano un nuovo sistema di fabbricazione delle lastre fotografiche. Si dedicano quindi a studiare la possibilità di produrre «immagini in movimento», e in particolare alla messa a punto di tecniche adatte alla proiezione di tali immagini.

La macchina per la ripresa e la proiezione che ne scaturisce si chiama «Cinématographe». Questo apparecchio estremamente semplice, azionato da una manovella, consentiva lo scorrimento e il riavvolgimento della pellicola cinematografica, perforata e di notevole lunghezza, in modo che le riprese continue potessero durare un tempo sufficientemente lungo per rappresentare azioni compiute, addirittura spettacoli di proporzioni abbastanza ampie. Con questo dispositivo, il cui impiego non richiedeva particolari competenze tecniche ma era alla portata di tutti, la realtà fenomenica poteva essere riprodotta con straordinaria precisione e, una volta aumentata ancor più la capienza della pellicola all'interno dell'apparecchio, si potevano seguire ininterrottamente azioni e movimenti complessi e articolati in differenti momenti particolari, si poteva cioè giungere a una rappresentazione molteplice della realtà, non più limitata alla semplice ripetizione di azioni elementari.

Verso la fine del 1895, essi riuscirono, per tramite d'un loro amico di Parigi, a prendere contatti col proprietario del Grand Café al n. 14 del Boulevard des Capucines per organizzare proiezioni pubbliche, a pagamento, dei loro film. La sala messa a disposizione per questi spettacoli, uno scantinato denominato «Salon indien», conteneva un centinaio di posti. Il primo spettacolo si svolse il sabato 28 dicembre di quell'anno, e ad esso furono invitati, oltre ad alcuni giornalisti, i direttori dei teatri d'arte varia e d'illusionismo e del Museo Grévin, perché proprio costoro potevano essere maggiormente interessati ad acquistare e a diffondere i film che i Lumière avevano realizzato e il cui catalogo si sarebbe arricchito notevolmente nei mesi e negli anni seguenti.

Il successo di pubblico fu, in effetti, superiore alle previsioni e, fin dai primi giorni, la folla si accalcava all'ingresso del locale per vedere

quella che sarebbe stata definita «la meraviglia del secolo». Il programma era composto da una decina di brevi film di poco più d'un minuto ciascuno che, con gli intervalli fra un soggetto e l'altro, faceva circa mezz'ora di spettacolo. I Lumière avevano girato nel corso del 1895 parecchie decine di film, cosicché avevano materiale sufficiente per variare spesso i programmi, anche se la maggior parte dei soggetti non differivano molto nel tema di base e nel carattere della rappresentazione. Si andava dalle scene di attualità (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *La Place des Cordeliers à Lyon*, *La Rue de la République à Lyon*, **L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat**, ecc.) a quelle d'informazione documentaria (*Le débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, *La pêche aux poissons rouges*, *Voltaire*), dalle scenette familiari (*Le repas de bébé*, *Enfants aux jouets*, *Partie d'écarté*) ai microspettacoli comici (*L'arroseur arrosé*, *Chapeau à transformation* ecc.).

Alla curiosità di assistere alla riproduzione meccanica delle azioni quotidiane, attraverso un apparecchio che aveva del miracoloso, si univa il fascino sottile di osservare attentamente fatti e situazioni come fosse la prima volta, come se improvvisamente ci si fosse accorti che anche gli aspetti banali e trascurabili della vita avevano un loro significato, una loro funzione.

Il successo del cinematografo dei Lumière stava essenzialmente in questa duplice attrattiva. La nuova realtà dello schermo, cioè il nuovo tempo e il nuovo spazio che le grandi immagini bidimensionali e semoventi creavano, si andava a mano a mano imponendo, stabilendo nuovi rapporti con la realtà, dando vita progressivamente a quella che sarà definita «la civiltà dell'immagine». Pertanto, non soltanto non si ponevano ancora problemi di stile, di «artisticità» della rappresentazione, di funzioni e limiti della riproducibilità cinematografica, né si analizzavano i caratteri peculiari del mezzo, ma neppure si facevano distinzioni all'interno del tipo di spettacolo fornito dal cinema. Tutto ciò che compariva sullo schermo era di fatto «realtà» e al tempo stesso «ricostruzione», nella misura in cui il film appariva contemporaneamente come la riproduzione di una realtà preesistente e la sua manipolazione meccanica attraverso l'uso dell'apparecchio dei Lumière e la scelta della realtà da riprendere.

Il fascino del **cinema delle origini** nasceva dal fatto che la realtà che ognuno vedeva quotidianamente attorno a sé, in cui era immerso, o che conosceva per mezzo dei giornali, indirettamente, ora prendeva vita sullo schermo, si animava, ed era questa «verità», più che l'esattezza della rappresentazione, a costituire la novità assoluta del nuovo strumento d'informazione. Che poi i singoli fatti fossero in parte o totalmente ricostruiti – come avvenne soprattutto alcuni anni dopo l'invenzione del cinematografo, con la diffusione delle cosiddette «attualità» girate in studio – era una questione in sostanza secondaria, probabilmente nemmeno avvertibile dal pubblico normale che affollava le sale di spettacolo. Proprio perché, in ultima analisi, il cinema era e rimaneva, prima d'ogni altra cosa, spettacolo.

Il grande successo dei loro film porta Louis Lumière – che più del fratello si dedica all'attività di ripresa e produzione – ad affidare la realizzazione delle riprese dei film Lumière a un gruppo di fotografi specializzati. Tali operatori vengono inviati in tutto il mondo a girare riprese soprattutto di avvenimenti di attualità, come l'incoronazione dello zar Nicola II di Russia o l'insediamento del presidente McKinley alla Casa Bianca.

La produzione dei Lumière si intensificò negli anni tra il 1895 e il 1899, per declinare progressivamente agli inizi del nuovo secolo. Lo spettacolo cinematografico infatti, in Francia, in America e negli altri Paesi europei, si era andato sviluppando in maniera ben più ampia e in forme ben più complesse di quanto non avessero previsto i suoi inventori. Lo stesso sfruttamento delle apparecchiature e dei film, che i Lumière vendevano o davano in appalto, stava subendo profonde modificazioni. La concorrenza americana e di altre case cinematografiche che erano sorte in Francia richiedeva una ristrutturazione della produzione su basi industriali e commerciali, che invece i Lumière non erano in grado di approntare e sviluppare. In realtà essi non furono mai dei veri e propri «produttori cinematografici» – come lo furono invece Charles Pathé o anche Thomas A. Edison – e si interessarono maggiormente alla sperimentazione tecnica (e magari al suo sfruttamento commerciale) che non alla produzione industriale. Il progressivo declino della loro concezione dello spettacolo cinematografico, in concomitanza con lo straordinario sviluppo del cinema inteso proprio co-

me spettacolo popolare, di larghissima udienza, confermò da un lato le straordinarie possibilità espressive dell'apparecchio che essi avevano inventato, dall'altro i profondi mutamenti che si andavano manifestando all'interno di una società, in cui il fenomeno dell'urbanismo e la proletarizzazione del lavoro determinavano, unitamente a nuovi rapporti di classe e a nuovi conflitti sociali, esigenze e gusti differenti da quelli della borghesia ottocentesca, un diverso bisogno di informazione e di divertimento.

Il cinema, contro le stesse previsioni dei suoi inventori, cominciava ormai universalmente a soddisfare questi bisogni.

La produzione Lumière viene sospesa definitivamente nel 1903, per l'ascesa del grande vero «produttore cinematografico» Charles Pathé.

David Lynch (1946) nasce nel Montana. Figlio di una guardia forestale, studia pittura alla Scuola di Belle Arti di Boston. A partire dal 1966 realizza cortometraggi sperimentali, tra cui *Alphabet* e *The Grandmother* (1970), in cui proietta gli incubi e le suggestioni della sua esperienza di crescita. Dalla collaborazione con l'American Film Institute nasce il primo lungometraggio intitolato *Eraserhead – La mente che cancella* (Eraserhead, 1976), un horror psicologico in bianco e nero che riprende la tradizione del surrealismo.

Un'opera certamente eccedente rispetto alla normalità, anche dei film dell'orrore, al cui genere potrebbe essere ascritto. Eccedente perché in esso il dramma dell'esistenza, i conflitti generazionali, la solitudine individuale, costituivano l'asse portante di una storia orribile, ambientata nella più squallida quotidianità. Come se dai fatti della vita, dalla cronaca minuta di una esistenza mediocre, potesse nascere l'orrore, la paura ancestrale, il dubbio. *Eraserhead*, nella sua natura di «piccolo» film realizzato con pochi mezzi, al di fuori delle grandi case di produzione, conteneva già quel gusto dell'orrido, del deforme, del mal sano, che saranno gli elementi ricorrenti del suo cinema maturo.

Questo gusto, alquanto inquietante, trovò modo di meglio esplicitarsi, con risultati tuttavia meno sconvolgenti, sebbene spettacolarmente più efficaci, in *The Elephant Man* (idem, 1980), non privo di risvolti sentimentali o addirittura sentimentalistici, non foss'altro perché la storia della difficile esistenza di un uomo deforme, un «uomo-elefante», possedeva una forte carica intrinseca di commozione. E tuttavia lo stile rigoroso di Lynch, il suo non soffermarsi più di tanto sulle emozioni facili e scontate, ma piuttosto sul dramma intimo del personaggio, sui suoi rapporti interpersonali e sociali, sullo sfondo di un ambiente tratteggiato con grande sapienza registica, seppero opporre a quel possibile sentimentalismo una barriera formale ineccepibile.

Dopo il discutibile *Dune* (idem, 1984), un film di fantascienza debitore del misticismo e della favolistica di Lucas e di Spielberg, senza la loro ironia e il loro gusto irridente del grande spettacolo popolare, Lynch cambia rotta e si dedica ad aggiornare in maniera assai originale le ambientazioni del **noir**, realizzando capolavori come *Velluto blu* (Blue Velvet, 1984), in cui la vita della provincia americana è indagata e messa a repentaglio dalla vicenda sorprendente e orribile di un gio-

vane che si avventura, senza saperlo, in un mondo ai confini della realtà, il rigore con cui è narrata la vicenda e gli episodi che di volta in volta ne costituiscono le variazioni tematiche sorreggono una trama che, al tempo stesso, cattura l'attenzione e inquieta, sorprende e fa paura: come di uno «spaccato» di quotidianità che appare alla fine irto di sorprese sconvolgenti, una normalità che si rivela in sostanza «anormale».

È insomma lo sguardo indagatore e distaccato, ma non per questo meno partecipe e distruttivo, di Lynch a modificare i dati della realtà fenomenica; ed è il suo gusto spiccato per i conflitti personali e per una descrizione sfaccettata ed esaltata degli ambienti in cui collocare fatti e personaggi, a conferire ai suoi film maggiori quella dimensione «altra» che non è facilmente rintracciabile nella maggior parte dei registi della sua generazione. In questo senso può essere considerato esemplare **Cuore selvaggio** (Wild at Heart, 1990), Palma d'oro al Festival di Cannes, in cui la storia dell'amore contrastato e appassionato, lacerante e autodistruttivo di due giovani criminali, forse alla ricerca di una felicità impossibile (tuttavia realizzabile in un finale che pare più un sogno che un desiderio), è il filo conduttore di un racconto prospettico, divagante, aperto alle più improbabili soluzioni narrative, ricco di spunti e soprattutto sotteso da una carica di incertezza e di violenza, di spaesamento e di una sottile inquietudine, che fa di ogni episodio, di ogni momento drammatico una situazione di attesa di qualcosa di irreparabile. Come se ci trovassimo di fronte a una tragedia dei tempi nostri, nella quale i personaggi si muovono come eroi negativi, automi guidati da un destino imperscrutabile. Una tragedia che, nel serial televisivo *Twin Peaks*, da Lynch ideato e in parte diretto nel 1989 (serial prima osannato e quindi naufragato nell'irritazione dei suoi spettatori) come in *Fuoco cammina con me* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992), che di quel serial è una sorta di continuazione e ricapitolazione filmica, tende a sfaldarsi in una serie di situazioni coinvolgenti ma sostanzialmente gratuite, sebbene condotte con magistrale sapienza registica. E sebbene, a ben guardare, anche dietro la natura ludica dell'operazione, il piacere della sorpresa, il facile coinvolgimento nel mistero che avvolge l'assassinio di una ragazza (ancora una volta sullo sfondo della provincia americana), non sia difficile rintrac-

ciare quei caratteri propri del cinema di Lynch – presenti anche nel trittico *Hotel Room* (idem, 1992), da lui prodotto per la televisione e di cui ha diretto due episodi –, che ne fanno il regista americano più sorprendente degli ultimi anni. Come si può osservare anche in *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1996), che per molti aspetti può essere considerato il suo film più complesso e intricato, e al tempo stesso quasi una summa della sua poetica irrazionalmente attuale, pervasa da un senso di impotenza di fronte alla follia del mondo contemporaneo, alla perdita dei valori tradizionali, allo smarrimento delle coscienze, a quell'incertezza esistenziale che pare aver colto l'umanità (almeno quella del mondo occidentale) alla fine del Secolo XX. Sicché la storia divagante e quasi incomprensibile del protagonista, un musicista accusato di avere ucciso la propria moglie, che forse si sdoppia, dando origine a un altro personaggio altrettanto ambiguo, e forse no, rimanendo sempre se stesso ma in un altro contesto, diventa la storia caotica dell'insicurezza contemporanea. E Lynch ce ne mostra i lati oscuri, nascosti, fuorvianti, attraverso uno stile esemplare per rigore formale e suggestione figurativa.

Questo rigore di stile sorregge anche, in una differente e per molti aspetti opposta tendenza espressiva, *Una storia vera* (*The Straight Story*, 1999), che narra la vicenda, vera, del vecchio Alvin Straight che attraversa in trattore un paio di Stati americani per far visita al fratello che non vedeva da molti anni e col quale era in conflitto. Una storia di tipo documentaristico, priva di ogni velleità spettacolare, e tuttavia pervasa da un tale senso del racconto, del ritmo cinematografico, della successione cadenzata dei tempi narrativi da farne un esempio di «scrittura filmica». Ma, al di là dello stile, ciò che colpisce, proprio perché si tratta di un film di Lynch, è la linearità del tema, la semplicità dell'approccio e la sofferta poesia che scaturisce dalle immagini, dai silenzi, dal volto solcato di rughe del protagonista. Un ritratto umano, semplice e modesto, che si contrappone ai precedenti ritratti tratteggiati con ben diversa forza espressiva nei film precedenti e in cui Lynch sembra ritornare ai temi e ai ritmi del cinema classico.

Mohsen Makhmalbaf (1957) è cresciuto in uno dei quartieri più poveri della capitale iraniana Teheran. A quindici anni lascia la scuola e si dedica alla guerriglia urbana contro lo Scià. Nel corso della militanza armata viene arrestato e condannato al carcere. Esce nei giorni della rivoluzione del 1979 e inizia a scrivere racconti, novelle, testi teatrali, saggi critici e sceneggiature.

Oggi Makhmalbaf risulta essere il più prolifico cineasta iraniano degli ultimi decenni. Tutti i suoi lungometraggi sono stati, nel corso degli anni, al centro di polemiche e discussioni in Iran e all'estero; molti sono stati premiati nell'ambito di festival internazionali. Opere come *L'ambulante* (Dastforush, 1987), *Il ciclista* (Baysikelran, 1989), *Il matrimonio dei benedetti* (1989), *Tempo d'amare* (Nobat-e-asheqi, 1990), *C'era una volta il cinema* (Ruzi ruzegari cinema, 1992), *L'attore* (1993) e *Salaam cinema* (1995) hanno evidenziato la duttilità del cinema dell'autore. Film più recenti come *Pane e fiore* (Nun va gol-dun, 1996), *Il silenzio* (Le silence, 1998), **Viaggio a Kandahar** (Safar-e Gandejar, 2001) e il recente *Sesso e filosofia* (2006), con il loro gusto spiccato nei confronti della bella immagine quale veicolo di espressione degli aspetti critici delle società islamiche, indicano una nuova **tendenza del cinema contemporaneo**. A tale modello stilistico si rifanno i film diretti dalla figlia maggiore di Makhmalbaf, Samirah, e dalla seconda moglie del regista, Marziyeh Meshkini.

Georges Méliès (1861-1938) figlio di un fabbricante di scarpe, di famiglia benestante, cede al fratello Gaston, nel 1888, la sua quota nell'industria paterna e con il ricavato acquista il Teatro Robert-Houdin, di cui diventa direttore. Questa piccola sala, al n. 8 del Boulevard des Italiens, era specializzata in spettacoli d'illusionismo, e Méliès, prestidigitatore dilettante di grande talento, riprese la tradizione del fondatore del teatro, il grande illusionista Jean-Eugène Robert-Houdin, accentuando ancor più il carattere fantastico e misterioso delle rappresentazioni.

Il suo teatro diventa, nel volgere di pochissimi anni, una delle maggiori attrazioni parigine, ed è a pochi passi dal Grand Café, dove nel 1895 i Lumière danno inizio alle loro rappresentazioni cinematografiche: il luogo cioè che, giustamente, è stato definito da Jacques Deslandes «le boulevard du cinéma». E dopo aver assistito alle prime proiezioni del Cinématographe Lumière, decide di utilizzarne il sistema per ampliare il suo lavoro ma non potendosi procurare un apparecchio cinematografico Lumière, pare che Méliès costruisse nei primi mesi del 1896, su un modello inglese o americano, un proprio apparecchio, col quale diede degli spettacoli di «fotografie animate» (certamente dei film di Edison per il kinetoscopio), e lo fa brevettare col nome di kinetografo cominciando così una regolare produzione cinematografica, che si intensificherà negli anni seguenti sino a raggiungere parecchie decine di film ogni anno. Le prime brevi opere realizzate da Méliès nel 1896 sono simili a quelle dei Lumière, girate all'aperto e con intenti descrittivi; anche i soggetti sono i medesimi (*Une partie de cartes*, *L'arroseur*, *Arrivée d'un train*, *Place de l'Opéra* ecc.).

Nel 1897 Méliès costruisce a Montreuil un vero e proprio studio cinematografico, nel quale è in grado di realizzare quei film a trucchi che diventeranno una sua specialità. Con la scoperta del cinema Méliès arricchisce la sua poetica che si viene, a poco a poco, meglio precisando, proprio perché il cinema prospettava soluzioni differenti ai medesimi problemi scenici e ampliava le possibilità fantastiche e illusionistiche della rappresentazione.

Nella vastissima produzione di Méliès, che comprende un migliaio di titoli, oltre 1500 numeri di catalogo, e di cui è rimasta una piccola parte, alcuni film paiono estremamente indicativi per cogliere l'essen-

za del suo cinema, in cui non va trascurato l'aspetto più propriamente dinamico, nonostante che la scena sia per lo più fissa e la cinecamera immobile. Pur avendo Méliès creato il vero e proprio spettacolo cinematografico (a differenza dei Lumière che si erano limitati a utilizzare il cinematografo come apparecchio riproduttore della realtà fenomenica), egli non comprese appieno le possibilità espressive del nuovo mezzo, se non nello stretto ambito dell'illusione ottica e della fantasmagoria dando vita a un cinema esplicitamente fantastico (utilizzando talvolta anche il **colore**), che costituisce l'altro modello di espressione del cosiddetto **cinema delle origini**.

Il suo stile non era propriamente «cinematografico», ma teatrale: le singole scene si susseguono nei suoi film come scene distaccate; non soltanto non ci sono movimenti di macchina (che allora erano rarissimi e del tutto occasionali), ma nemmeno alternanza di piani, dato che la maggior parte dei personaggi e degli oggetti sono inquadrati in campo medio. La struttura del racconto è insomma di stampo teatrale e la narrazione si sviluppa per elementi scenici uniformi, uniti l'uno all'altro semplicemente dalla logica del racconto e dalle didascalie; manca il rapporto di integrazione formale fra le singole inquadrature, non c'è dinamica nella rappresentazione. In conclusione, se i Lumière si limitavano a registrare la vita com'è, Méliès non faceva altro che registrare spettacoli teatrali già confezionati. Ma il dinamismo dei film di Méliès, la loro natura autenticamente cinematografica, nasce in realtà dal livellamento di tutti gli elementi della composizione scenica e narrativa in un unico schema formale, che è basato sulla bidimensionalità dell'immagine semovente e sulla successione nel tempo delle singole immagini. Se non c'è alternanza di piani, se non c'è montaggio, se i personaggi si muovono soltanto all'interno di una scena fissa, il risultato complessivo della rappresentazione non soltanto è unitario, ma sprigiona un ritmo visivo e una dinamica spettacolare, che invano cercheremmo in uno spettacolo teatrale alla Méliès, in cui l'attenzione è tutta rivolta all'interno del quadro, tra il proscenio e i fondali dipinti. Inoltre occorre sottolineare il fatto che i trucchi, che in teatro acquistano una dimensione predominante e determinano il successo dello spettacolo, per il grado di abilità manuale e tecnica che presuppongono e la perfezione della riuscita che richiedono, nel cinema passano in secondo

piano, dato il carattere già di per sé «magico» e illusionistico della proiezione cinematografica (per il pubblico di quegli anni). Se tutto è illusione ottica, se tutto è «magia», allora l'interesse dello spettacolo non sta nell'abilità dei trucchi e nella difficoltà del loro svelamento, ma proprio nello spettacolo in se stesso, cioè nel suo carattere affascinante, nella sua «favola». I film di Méliès sprigionano proprio questo fascino, magari ingenuo e naïf, perché la loro natura favolistica sopravanza di gran lunga la perfezione dei trucchi.

Se i film del 1896 non molto differiscono dai coevi dei Lumière e degli altri operatori d'attualità (ad eccezione di *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, realizzato alla fine del 1896), quelli girati nel 1897 e negli anni seguenti nel nuovo studio cinematografico di Montreuil affrontano direttamente i problemi dell'illusionismo e della *fée-rie*, anche se frammezzo ai film fantastici e d'avventure troviamo dei documentari, più o meno ricostruiti. Né mancano, anzi costituiscono una sezione alquanto ampia dei primi cataloghi, i film comici, che dimostrano quanto interesse avesse Méliès per lo spettacolo in senso stretto, cioè per la finzione scenica, per l'effetto comico o drammatico. Una comicità epidermica, che ritroveremo in tutta la tradizione successiva del cinema comico, e di cui purtroppo è impossibile dar conto, dato che la maggior parte di queste piccole opere è andata perduta. Sono tutti film costruiti su effetti di sparizioni e apparizioni, sostituzioni, ingrandimenti, in cui il numero d'illusionismo costituisce l'unico interesse dello spettacolo, troppo breve, inoltre, per consentire variazioni sul tema, ampliamenti scenografici, divagazioni drammatiche o narrative.

Ma già in quegli anni, e soprattutto in seguito, Méliès affronta il grande spettacolo con film di maggior lunghezza, suddivisi in scene ed episodi, non più basati unicamente su trucchi ed effetti ottici o su una comicità elementare, ma costruiti secondo le regole del dramma tradizionale o del romanzo d'avventure: ricchi di personaggi e di ambienti diversi, articolati in una successione di scene realizzate in studio (e a volte anche all'aperto) in cui i personaggi si muovono secondo schemi di recitazione in gran parte d'origine teatrale, ma perfettamente integrati allo schematismo scenografico e alla bidimensionalità dello spazio filmico. Sono queste le opere di maggior respiro, che rivelano ap-

pieno la natura dell'arte di Méliès, uomo di spettacolo più che illusionista, inventore infaticabile di storie fantastiche, favolista ingenuo, tecnico prodigioso, creatore di un piccolo universo di luoghi irreali, in cui si aggirano, anch'essi meravigliati, personaggi grotteschi, uomini e fantasmi, animali e oggetti semoventi. Nel 1898 Méliès produce un film in tre parti, *La lune à un mètre* (L'observatoire, La lune, Phoebé), che riprende il tema di un precedente spettacolo teatrale del 1891 (Les farces de la lune ou les Mésaventures de Nostradamus). È un soggetto fantascientifico che, al di là dei trucchi impiegati e degli effetti prospettici ottenuti, sviluppa quel tema del meraviglioso e dell'avventuroso che è un tema ricorrente dell'opera di Méliès. Del 1899 è *L'affaire Dreyfus*: in 240 metri, cioè in circa venti minuti, Méliès sviluppa tutta la storia del processo di Dreyfus, dall'arresto dell'ufficiale alla sua condanna, attraverso alcuni fatti salienti di quel famoso affaire, come il suicidio del colonnello Henry, l'incontro di Dreyfus con la moglie, l'attentato contro Labori, la battaglia giornalistica, la degradazione di Dreyfus. I singoli episodi, che si ispirano alle illustrazioni dei giornali dell'epoca e sono ricostruiti in studio, appaiono come dei tableaux vivants, analoghi a quelli del Museo Grévin, e proprio come le illustrazioni e le figure di cera uniscono alla funzione documentaria il fascino delle cose d'epoca, sono la trasposizione in termini di commento gustoso e di interpretazione favolistica d'una realtà contemporanea. Sul medesimo piano del grande spettacolo è *Jeanne d'Arc* (1900), in dodici parti (purtroppo perduto), in cui la vita dell'eroina è narrata attraverso la rappresentazione delle azioni principali, dei luoghi storici, dei fatti. Anche *Les incendiaires* del 1906, conosciuto pure come *Histoire d'un crime* (anch'esso perduto), è un dramma realistico, seppure non ispirato a fatti storici o di cronaca contemporanea, in cui la narrazione procede per elementi drammatici isolati, con un crescendo di tensione e di attesa notevole.

Tuttavia le migliori riuscite artistiche di Méliès sono da ricercarsi nei soggetti fantastici e favolistici, oltretutto nei veri e propri film illusionisti e chiaramente a trucchi, dove meglio si manifesta il suo gusto per la scenografia, per l'invenzione formale, per la comicità semplice e ingenua, per l'avventura, e naturalmente dove più ci sono occasioni

per impiegare tutta la serie di accorgimenti tecnici che il cinema può offrire.

I film che maggiormente hanno tramandato il nome e la fama di Méliès e che, anche se altre sue opere sono altrettanto e forse più riuscite, rappresentano il simbolo della creatività, della fantasia e dell'umorismo sottile di Méliès sono *Le voyage dans la lune* (1902), e **Le voyage à travers l'impossible** (1904). *Les quatre cents farces du diable* (1906), di *À la conquête du Pôle* (1912). Opere di ampio respiro, esse si collocano in momenti particolari dell'attività cinematografica di Méliès, che dovette affrontare non poche difficoltà produttive e organizzative e non ebbe certamente una vita facile, nonostante i successi che all'inizio del secolo gli arrisero. Nel 1902, infatti, Gaston Méliès, fratello di Georges, è incaricato di aprire a New York un'agenzia della Star-Film (la casa cinematografica di Méliès) per difenderne i diritti contro i distributori che controtipavano illegalmente i film. Sulla scia del successo d'oltre Atlantico nasceva la concorrenza spietata e il furto delle copie. Nel 1906 pare che la produzione cinematografica di Méliès denunci un certo calo, tanto che l'anno successivo lo stesso Méliès ritorna al teatro e mette in scena il grande spettacolo «Osiris»: pur essendo ancora il «mago del cinema», è certo che il pubblico comincia a preferire altri generi di film e, d'altronde, in quegli anni la produzione cinematografica, tanto francese quanto straniera, è sufficientemente ampia e varia da accontentare i gusti più diversi e da far nascere le più forti concorrenze. Nel 1912 infine abbiamo l'apice di quella ripresa produttiva che aveva fatto seguito ad alcuni anni di minor impegno, ma quell'anno segna anche la definitiva interruzione d'ogni attività cinematografica di Méliès e della Star-Film. Le grandi case cinematografiche, e in particolare la Pathé che domina il mercato francese, non lasciano più spazio alle piccole case e ai produttori indipendenti: i costi di produzione e d'esercizio sono diventati troppo alti, occorrono organizzazioni distributive capillari e grandi capitali. Già dal 1911 Méliès aveva affidato alla Pathé la distribuzione dei propri film.

Il declino di Méliès è, dopo il 1912, addirittura precipitoso. In America gli affari vanno male, in Francia la vigilia della guerra crea un clima che non consente iniziative nuove. Cessata la produzione di

film, egli apre a Montreuil un teatro di «varietà artistiche» nel 1915, dato che il Teatro Robert-Houdin, in quegli anni di guerra, è quasi sempre deserto. Dopo la fine delle ostilità, la crisi, anziché diminuire, si aggrava: nel 1923, nei lavori di sistemazione del boulevard Haussmann, il Teatro Robert-Houdin è demolito e Méliès si riduce a gestire un negozietto di giocattoli alla stazione Montparnasse. Dopo la sua «riscoperta» avvenuta nel 1928 e i successivi festeggiamenti pubblici, egli torna al suo misero lavoro quotidiano, e nel 1938 muore in condizioni di grave indigenza.

Quando nel 1931, in occasione di un banchetto ufficiale, Méliès ricevette la croce della Legione d'onore, Louis Lumière lo chiamò il «creatore dello spettacolo cinematografico».

Mario Monicelli (1915) nasce a Viareggio (Lucca) da una famiglia di origine mantovana. Le sue prime esperienze professionali maturano nell'ambito del giornalismo, quindi lavora come assistente alla regia di autori come Machaty, Genina e Camerini. Ispirato dalla tradizione comico-farsesca del poema burlesco del Pulci e del Folengo, lavora in qualità di sceneggiatore e regista in coppia con Steno (Stefano Vanzina), formando un duo vincente che firmerà opere come *Guardie e ladri* del 1951 (che vedrà un altro duo irresistibile con Totò e Aldo Fabrizi) che contribuirono a mettere in luce, nei toni grotteschi della farsa, certi aspetti rivelatori della società italiana del tempo, sia per i soggetti affrontati, ancorati alla realtà di tutti i giorni, sia per uno stile a volte vivacemente demistificatorio come l'acuta analisi di costume tratteggiata. Monicelli approfondì in seguito questo carattere satirico dei suoi primi film, ampliandone anche le componenti drammatiche, come si vide in *Proibito* (1955) e già s'era visto in *Le infedeli* (1953), girato ancora in collaborazione con Steno, due film di genere «drammatico».

Nel '58 gira *I soliti ignoti*, considerato una delle opere più significative dell'intera «commedia all'italiana» (erede del **neorealismo**) e interpretato da attori simbolo come Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni. Ed è proprio grazie allo sguardo dolce e amaro insieme della commedia, unito a un'altra coppia sensazionale di attori (Alberto Sordi e Gassman) che nel '59 **La grande guerra**, un ampio affresco sulla prima guerra mondiale, visto attraverso gli occhi di due «antieroi», vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia. Con *I compagni* (1963) si racconta con commossa partecipazione la storia di un sindacalista agli albori del socialismo italiano; un film corale sulla condizione operaia alle soglie del secolo, col primo affermarsi del socialismo nelle fabbriche, in cui la dimensione drammatica bene si amalgamò con l'aspetto più propriamente comico e satirico della poetica di Monicelli. In seguito prevalse un intento più scopertamente comico-grottesco, con sempre minori agganci con la realtà contemporanea, e la satira naufragò nella farsa, sebbene con risultati spettacolari di grande successo di pubblico, come ad esempio *L'armata Brancaleone* (1966) una geniale lettura del Medioevo in Italia attraverso la lente polemica della storia più recente della penisola, *La ragazza con la pistola* (1968), *Brancale-*

one alle crociate (1970), *Amici miei* (1975), *Temporale Rosy* (1979), *Amici miei. Atto II* (1982). In altri film Monicelli tornò tuttavia a un'analisi più approfondita della realtà sociale, con risultati indubbiamente significativi come si vide in *Romanzo popolare* (1974), in *Caro Michele* (1976) dal romanzo di Natalia Ginzburg, e soprattutto in *Un borghese piccolo piccolo* (1977) dal romanzo di Vincenzo Cerami, e in *Speriamo che sia femmina* (1986), parzialmente in *Viaggio con Anita* (1979), in *Parenti serpenti* (1992) e in *Panni sporchi* (1999)

Friedrich Wilhelm Murnau – nome d’arte di Wilhelm Friedrich Plumpe (1888–1931) – artista colto e raffinato, giunto al cinema dopo aver compiuto studi letterari e filosofici (frequentò le Università di Heidelberg e di Berlino) ed essersi dedicato alla musica e alla storia dell’arte, formatosi alla scuola di Max Reinhardt lavorando per alcuni anni in teatro come attore, portò nel suo lavoro cinematografico la sua esperienza artistica e culturale, imponendosi, fin dai primi film, per il rigore dello stile e la ricerca incessante d’un linguaggio specificamente filmico. La sua produzione, che pure alternò film di grande impegno e di alto valore espressivo a film di commissione o, comunque sia, realizzati con larghe concessioni alle esigenze commerciali del produttore, seguì sempre un preciso intento «artistico», nel senso che Murnau si pose il problema della forma come struttura portante dell’intera costruzione drammatica dell’opera in ogni occasione, anche quando, cioè, era costretto a confezionare prodotti di scarsa incidenza culturale. Ottimo artigiano nei primi film che egli realizzò tra il 1919 e il 1921 – quali *Der Knabe im blau* [Il ragazzo in blu, 1919]; *Satanas* [Satana, 1919]; *Der Bucklige und die Tänzerin* [Il gobbo e la ballerina, 1920], su scenario di Carl Mayer; *Der Janus Kopf* [La testa di Giano, 1920], su scenario di Hans Janowitz, ispirato al Dottor Jekyll e Mister Hyde di Stevenson; *Der Gang in die Nacht* [La corsa nella notte, 1921] e *Schloss Vogelöd* [Il castello Vogelöd, 1921], ambedue su scenari di Mayer – Murnau si affermò regista geniale in un film da molti considerato il capolavoro dell’**espressionismo** cinematografico: **Nosferatu il vampiro** (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922).

Nato in Westfalia nel 1888 – sarebbe morto in California nel 1931 in un incidente automobilistico – Murnau appartenne a quella generazione di artisti che si formarono nel clima del primo espressionismo, che vissero l’esperienza bellica in tutti i suoi orrori, che tentarono di interpretare la realtà contemporanea attraverso gli schemi d’una cultura non accademica ma continuamente aggiornata. La sua formazione artistica e letteraria, la sua conoscenza delle arti figurative e del teatro, gli impedirono – come invece accadde a Wiene e ad altri registi «espressionisti» – di cadere nei luoghi comuni d’una cultura alla moda, di accettare acriticamente quegli allettamenti che gli venivano da

più parti e che proprio nel cinema – spettacolo di largo consumo e quindi, più di altri, soggetto ai gusti volubili del pubblico – si manifestavano in termini macroscopici. I film che abbiamo citato costituiscono, a questo riguardo, i frutti di un coscienzioso lavoro di apprendistato, in cui Murnau andava sperimentando non già le «mode», ma i rudimenti d'uno stile personale che si affermerà pienamente in *Nosferatu*. L'espressionismo e il romanticismo di *Nosferatu*, quella tensione drammatica derivata da una rappresentazione quasi allucinata della realtà, quei bagliori fantastici e conturbanti che illuminano di **luce** sinistra il suo film «vampiresco», sono già rintracciabili, qua e là, nei film precedenti, soprattutto in *Satanas*, in *Der Bucklige und die Tänzerin*, in *Schloss Vogelöd*, il quale ultimo può essere considerato il diretto antecedente di *Nosferatu*.

Certamente è presente nell'opera di Murnau un certo gusto per l'orrido, un compiacimento per la difformità, e il sottile fascino del terrore. Ma queste reminiscenze romantiche e decadentistiche sono continuamente filtrate da una acuta osservazione delle contraddizioni dell'uomo, incapace di stabilire rapporti autenticamente umani nella sua vita di relazione, chiuso in una sua individualità che la società, come struttura organizzata, riesce a infrangere. Questa poetica si andrà meglio precisando e approfondendo nei film che Murnau realizzerà in collaborazione con Carl Mayer, il quale gli fornirà una serie di spunti, di temi, di soggetti su cui il regista elaborerà il suo discorso genuinamente tragico, con risvolti al tempo stesso kafkiani e mistici. Ma già in alcuni dei suoi film precedenti, in particolare nel citato *Nosferatu* e in *Das Phantom* [Il fantasma, 1922], quest'ultimo su scenario di Thea von Harbou e Hans von Twardowski, da un romanzo di Gerhardt Hauptmann, il primo su scenario di Henrik Galeen dal romanzo *Dracula* di Bram Stoker, il problema della solitudine dell'uomo e del suo scacco esistenziale era presente, sia pure in parte nascosto da altre componenti contenutistiche e formali di derivazione dalla letteratura fantastica e dal romanzo d'appendice.

Il romanzo di Stoker – che fornirà materia narrativa a molti successivi film di vampiri –, non offre che lo spunto per una rappresentazione drammatica continuamente sottolineata dal tema dell'orrore: non per nulla il sottotitolo del film suona «eine Symphonie des Grauens»

(una sinfonia dell'orrore). Murnau va al di là dei fatti, non si ferma alla superficie di una descrizione fortemente deformata, atta a suscitare nello spettatore uno spavento immediato quanto gratuito, ma introduce a poco a poco la dimensione dell'orrore – l'inconsueto, il misterioso, l'abnorme – come conseguenza di uno stravolgimento della realtà fenomenica. Si noti che la «deformazione» non è mai esplicita, non deriva da particolari scenografie (come in Caligari), ma « il risultato di una scoperta allucinante di luoghi, ambienti, personaggi, fatta dalla cinecamera, che pare si muova in questo mondo allucinato come fosse, essa stessa, la protagonista di una storia d'incubo.

L'ultima risata (Der letzte Mann, 1924) è da molti storici considerato il capolavoro di Murnau, frutto della stretta collaborazione creativa del regista, dello sceneggiatore Carl Mayer e dell'operatore Karl Freund, abituale fotografo di Murnau, uno dei più notevoli operatori della storia del cinema, collaboratore di Lang, Dupont, Ruttmann, Czinner. Questi tre artisti seppero trasformare una banale storia di degradazione sociale in un dramma dell'esistenza, in cui l'azione è tutta risolta sul piano figurativo e ritmico: lo scenario diventa – privo com'è di parole, di didascalie – la traccia per una serie di immagini semoventi; la fotografia continuamente in movimento riesce a rendere plastici i risvolti psicologici degli atteggiamenti del personaggio e rivela gli ambienti del suo dramma; la regia infine coordina questo materiale figurativo, ricavandone non un semplice gioco di forme e ritmi visivi, ma una impietosa rappresentazione di un microcosmo ipocrita e spietato, che è il simbolo della società capitalistica.

Il cinema di Murnau è un universo chiuso, in cui i rimandi alla realtà esterna sono sempre mediati dal mezzo espressivo: i suoi personaggi, i suoi ambienti, sono costruiti all'interno di una concezione del mondo in sostanza individualistica e romantica, che rifiuta il contatto diretto con i fatti della vita quotidiana, ma ha bisogno di reinterpretarli fantasticamente come prodotti d'una esperienza sensibile, più intellettuale e morale che fisica. Ciò si vede molto bene nell'ultimo film di Murnau, *Tabu*, realizzato fra il 1929 e il 1931 in collaborazione con Robert Flaherty e girato a Bora Bora e a Tahiti.

Fra *L'ultima risata* e *Tabu* si collocano alcune delle opere più importanti di Murnau, realizzate parte in Germania, parte negli Stati Uni-

ti, dove il regista si era recato – come parecchi suoi connazionali – sull'onda del successo internazionale di *Nosferatu* e di *L'ultima risata*. Apparentemente lontani dai suoi interessi prevalenti paiono sia *Tartufo* (Tartüff, 1925), ispirato all'omonima commedia di Molière, sia *Faust* (1926), ricavato da motivi di Marlowe, di Goethe e da antiche leggende tedesche, ambedue girati in Germania.

Dei film americani di Murnau, merita un cenno *Aurora* (Sunrise, 1927), basato su uno scenario di Mayer ricavato da un racconto di Hermann Sudermann. Ancora una volta il centro dell'azione drammatica è l'amore come condizione necessaria per superare la solitudine dell'uomo e lo scacco dell'esistenza, ma in questo caso – a differenza, ad esempio, di *Tabu* – esso raggiunge lo scopo.

Il fallimento commerciale di *Aurora* costrinse Murnau a una serie di compromessi con l'industria hollywoodiana che soltanto in parte furono superati in *Tabu*, la sua ultima opera. Ma ormai anche per il regista tedesco il periodo più fecondo della sua attività creativa era passato. Le inquietudini della società tedesca degli Anni Venti, ch'egli aveva saputo interpretare in alcuni film di grande valore, erano naufragate nell'ovattato mondo hollywoodiano. Mentre altri registi tedeschi sapranno proseguire sia in Germania sia negli Stati Uniti un loro discorso individuale, la maggior parte dei colleghi di Murnau, rimasti in patria, concluderanno bruscamente il loro lavoro artistico alle soglie degli Anni Trenta. In questo senso la morte violenta e prematura di Murnau può essere assunta a simbolo della fine d'un'intera generazione di artisti che dovettero, per questa o quella regione, rinunciare a darci della realtà del loro Paese un'interpretazione critica.

Idrissa Ouedraogo (1954) è uno dei più interessanti registi del cinema africano. Nato in Burkina Faso, studia nella capitale Ouagadougou all'Istituto Africano di Studi Cinematografici; amplia poi i suoi titoli di studio in cinema in Unione Sovietica e in Francia presso l'Idhec di Parigi (Institute Des Hautes Etudes Cinematographiques) e l'Università della Sorbona. Dopo alcuni cortometraggi realizzati nei primi anni Ottanta, esordisce nel lungometraggio con *Yam Daabo* (1986), ma alla critica internazionale si rivela con opere come **Yaaba** (1989), *Tilai* (1990) e *Samba Traoré* (1992), che vincono numerosi premi ed evitano il consueto folklore usato nel raccontare la vita quotidiana in Africa. Ouedraogo costruisce storie incentrate sul contrasto tra le istanze più insistenti della modernità e la rigidità delle tradizioni. Più di recente ha partecipato alla serie di corti d'autore *Locarno demi-siècle: réflexions sur l'avenir* con il suo episodio *Les parias du cinema* (1997), una riflessione sul cinema africano contemporaneo, e ha contribuito alla raccolta collettiva *11 settembre 2001* (2002) con il suo breve documentario in cui rappresenta i tragici eventi di New York attraverso la prospettiva di un gruppo di ragazzini di Ouagadougou.

Sam Peckinpah – nome d'arte di David Samuel Peckinpah (1925–1984) –, nato in California, è figlio di un giudice di contea. Dopo gli studi d'arte drammatica e una laurea alla University of Southern California, entra nei marines e combatte nella seconda guerra mondiale.

Proveniente dal teatro e dalla televisione, Peckinpah ha saputo elaborare nei suoi film, un suo discorso personale, fra nostalgia e violenza, individualismo e analisi critica della realtà sociale, con risultati notevoli, anche in rapporto all'evoluzione d'un genere che è un po' il filo rosso che sottende tutta la storia del cinema americano. Già nel suo film d'esordio, *La morte cavalca a Rio Bravo* (*The Deadly Companions*, 1961), ancora imperfetto, è possibile rintracciare, attraverso la storia emblematica di una donna che trasporta di luogo in luogo la salma del marito, uno spirito corrosivo venato da una sottile malinconia, che si manifesterà appieno, in termini più violenti e aggressivi, nei suoi **western** successivi. In *Sfida nell'Alta Sierra* (*Guns in the Afternoon*, ovvero *Ride the High Country*, 1962), che descrive l'ultima avventura di un anziano ex sceriffo e del suo aiutante, prevale l'aspetto elegiaco della poetica di Peckinpah; laddove, in *Sierra Charriba* (*Major Dundee*, 1965), gravemente modificato dal produttore e non riconosciuto dall'autore, è presente l'intento di denunciare, in una narrazione ampia e articolata, secondo i modelli del grande western classico, il militarismo aggressivo, la violenza preordinata, mettendo a nudo certi retroscena della storia americana. Il film, nonostante le manomissioni e i tagli, rimane un'opera chiave per l'interpretazione del cinema di Peckinpah.

Con **Il mucchio selvaggio** (*The Wild Bunch*, 1969), di estrema violenza formale, quasi compiaciuto nello stile aggressivo, di forte tensione lirico-drammatica, e con *La ballata di Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), tutto sorretto da una visione elegiaca dell'esistenza, i due poli del cinema di Peckinpah si manifestano appieno, dando origine a due opere che sono forse le sue più compiute e personali. Nel primo film le morti e gli assassini, le violenze e le crudeltà punteggiano il racconto, quasi costituendone una sorta di «basso continuo»; ma, a differenza di certi *western all'italiana*, in cui la violenza è fine a se stessa, essa è qui lo specchio di una situazione esistenziale più ampia; sicché, al di là dell'azione, rimane la rappresentazione cri-

tica d'un ambiente, la visione tristemente ironica d'una realtà umana e sociale. Nel secondo, che per certi versi si richiama a *Sfida nell'Alta Sierra* e anticipa certi toni crepuscolari del successivo *L'ultimo buscardo* (Junior Bonner, 1972), il tramonto del protagonista, un sopravvissuto, ormai ai margini della storia, è l'immagine d'un tempo che fu, la metafora dell'ineluttabilità della fine. Il pessimismo si riscatta nell'ironia, un'ironia amara che sottolinea quella inquietudine esistenziale, comune ai registi e ad altri autori del cinema americano degli Anni Sessanta.

L'inquietudine, nelle forme della violenza esplicita o dello sconforto, del rifiuto delle convenzioni o dell'aggressività incondizionata, rimane il tema ricorrente dell'opera di Peckinpah, anche al di fuori del genere western, che per molti anni parve il suo prediletto. Tanto *Cane di paglia* (Straw Dogs, 1971), ambientato nella campagna inglese, tutto centrato sulla violenza individuale all'interno di un microcosmo familiare che pare fuori dal tempo e dallo spazio, quanto *Getaway* (The Getaway, 1972), la storia di una coppia di fuorilegge in fuga, che riescono a salvarsi col bottino, sono altre due versioni del medesimo tema della solitudine dell'individuo in una società disumana, dell'aggressione personale come risposta all'aggressione collettiva, della rivolta del singolo come risposta alla crudeltà sociale. Variazioni che saranno riprese e approfondite, in un ritorno ai personaggi, agli ambienti e ai paesaggi del West, in *Pat Garrett e Billy Kid* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973), una rielaborazione del soggetto «mitico» del giovane bandito, e in *Voglio la testa di Garcia* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974), una crudele metafora dell'individualismo e del fallimento dell'americanismo, interpretato da alcuni come un ripiegamento su posizioni politiche nazionalistiche e conservatrici. E invece Peckinpah riprende il suo discorso, sostanzialmente anarchico e individualista, affrontando nuovi temi e soggetti, con risultati a volte esemplari, in una ancora più lucida e severa analisi critica della società contemporanea. I suoi ultimi film sono *Killer Elite* (idem, 1975), *La croce di ferro* (Cross of Iron, 1976), *Convoy. Trincea d'asfalto* (Convoy, 1978), *Osterman Weekend* (idem, 1983) e possono essere considerati, come le sue opere precedenti, la testimonianza diretta, agghiacciante e polemica, di quei fermenti culturali e politici che hanno agita-

to violentemente le acque del cinema hollywoodiano in un periodo storico in cui alle speranze dell'amministrazione kennediana hanno fatto seguito le profonde delusioni e le gravi incertezze e paure delle amministrazioni di Johnson e di Nixon.

Roman Polanski (1933) nasce a Parigi da emigrati polacchi ebrei. Rientrato in Polonia con i genitori, quando i nazisti saranno a Cracovia egli vivrà con la famiglia nel ghetto. La madre morirà in campo di concentramento.

Nel 1959 si diploma alla Scuola di cinema di Lodz con due lavori brevi, *Due uomini e un armadio* (1958) e *La caduta degli angeli* (1959), che rivelano il talento del giovane regista e il suo gusto per le storie surreali e grottesche.

Esordisce nel lungometraggio con *Il coltello nell'acqua* (*Noz w wodzie*, 1962) scritto a quattro mani con Jerzy Skolimowski, che bene evidenziava, attraverso la storia emblematica di una gita in barca di due uomini e una donna, l'insofferenza dei giovani nei confronti della società polacca del tempo, soffermandosi su una serie di particolari che vengono rissumendo, nel corso della narrazione, il significato d'una precisa condanna politica. Questo simbolismo, unito a quella sottile ironia e a quel gusto del grottesco e del difforme che Polanski aveva manifestato in alcuni suoi precedenti cortometraggi, come *Le gros et le maigre* (1961), girato in Francia, e *Ssaki* [I mammiferi, 1962], lo ritroviamo, maggiormente accentuato e con valenze più problematiche e conturbanti, nelle opere da lui realizzate in Europa e in America dopo il suo esilio volontario nel 1963.

In *Repulsion* (idem, 1965), un eccellente ritratto d'una giovane schizofrenica in preda a incubi e paure, e al tempo stesso una lucida analisi degli squilibri d'una società massificata in cui l'individuo è annullato, Polanski si rifà a talune correnti dell'**horror** film e in particolare a *Psycho* di Hitchcock, divertendosi quasi ad accumulare effetti drammatici e tensione spettacolare sino allo scioglimento finale del dramma, non privo di risvolti ironici e grotteschi. Ma è con *Cul de sac* (idem, 1966) che egli è riuscito a fondere i diversi elementi della sua poetica, dalla componente freudiana a quella surrealistica, dal gusto del barocco e del grottesco alla suggestione dei grandi spazi liberi, dal simbolismo al realismo, dal comico al tragico, componendo un film di notevole valore, forse la sua opera più significativa. Il soggetto è ancora una volta circoscritto entro un tempo e uno spazio limitati (un paio di giorni, un'isola quasi deserta) e i personaggi (pochi ed emblematici) vi si muovono come trascinati da una forza superiore, costretti a dila-

niarsi vicendevolmente sotto lo sguardo fra il divertito e il compiaciuto dell'autore. Polanski analizza senza pietà le contraddizioni della società occidentale e l'ipocrisia della vita di relazione, limitandosi a seguire le azioni d'una coppia di sposi e dei loro amici, come fossero pedine d'un gioco assurdo e crudele. Anche *Per favore, non mordermi sul collo!* (*The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, But Your Teeth Are on My Neck*, 1967), sul versante del divertimento scoperto e dell'affabulazione grottesca e fantastica, e *Rosemary's Baby* (idem, 1968), sul versante del dramma dell'orrore, sviluppano il discorso sulla società contemporanea, sulle contraddizioni e le angosce d'un sistema di vita che ha smarrito i valori dell'uomo. Soprattutto in questo film, che descrive l'orribile avventura di una giovane americana, moglie d'un attore alle prime armi, coinvolta in un complotto di stregoneria ordito ai suoi danni da un gruppo di adoratori di Satana, consenziente il marito che spera in tal modo di fare carriera, il gusto polanskiano del mistero e del surreale, unito a un'osservazione acuta della realtà psicologica e morale, si concretizza in una rappresentazione articolata e angosciante della crisi di valori nella società del capitalismo avanzato.

In seguito Polanski parve per alcuni anni condizionato dalla tragedia che sconvolse la sua vita privata, la barbara uccisione della moglie, l'attrice Sharon Tate, ad opera di Charles Manson e della sua setta nel 1969. Lontano dal mondo dello spettacolo, chiuso in un riserbo doloroso, soltanto nel 1971 cominciò un nuovo film, che in certa misura può essere considerato al tempo stesso la trasposizione simbolica dell'efferato delitto e la sua liberazione dall'incubo della morte. Si tratta della trascrizione cinematografica del *Macbeth* scespiriano, tutta tenuta sui toni della violenza e del sangue, allucinata e feroce, dilatata in una dimensione di terrore, che ne rivela i risvolti autobiografici. Di tutt'altro genere invece, quasi a testimonianza di una nuovamente raggiunta visione distaccata e ironica della realtà, è risultato il film successivo, *Che? (What?)*, (1972), girato in Italia, un'operazione scanzonata e libera, tutta sottesa dal gusto per il grottesco e da una pungente satira sociale. In *Chinatown* (idem, 1974) infine i canoni del film «giallo», secondo i modelli hollywoodiani, paiono reinventati attraverso una storia e dei personaggi che, pur schematici all'apparenza,

affondano le radici in un'osservazione critica, spregiudicata, e aggressiva, della realtà politica e sociale americana. I film seguenti, da *L'inquilino del terzo piano* (Le locataire, 1976), girato a Parigi, metaforicamente autobiografico, a *Tess* (idem, 1979), dal romanzo di Thomas Hardy, elegante rivisitazione filmica d'un testo letterario, a *Pirati* (Pirates, 1986), originale rilettura del cinema e del romanzo d'avventura, sottilmente ironico ed esplicitamente grottesco, hanno confermato la sua grande maestria registica, forse qua e là appannata da un certo accademismo e un poco svuotata di taluni elementi aggressivi e pungenti dei suoi primi film. Ma opere come *Frantic* (idem, 1988), un dramma esistenziale in una Parigi labirintica, *Luna di fiele* (Lune de fiel, 1992), dal romanzo omonimo di Pascal Bruckner, *La morte e la fanciulla* (Death and the Maiden, 1995), sulla crudeltà del potere assoluto e la tragedia dei perseguitati politici, e *La nona porta* (The Ninth Gate, 1999), una storia fantastica in cui si mescolano elementi magico-diaabolici e gusto del mistero, paiono di nuovo intrise di quella sottile crudeltà unita al gusto macabro dell'eversione e a un sarcasmo raffinato, che riescono a capovolgere i dati della realtà e gli schemi della finzione narrativa in una nuova dimensione formale, in cui lo sguardo acuto del regista si muove su ambienti e personaggi, vicende e situazioni, che inquietano e lasciano interdetti. E con gli ultimi **Il pianista** (Le pianiste, 2002) e *Oliver Twist* (idem, 2005), Polanski dimostra di essere uno dei più interessanti ed eccentrici registi contemporanei.

Roberto Rossellini (1906-1977), nato a Roma, è figlio di un imprenditore edile di formazione cattolica. Studente svogliato con la passione della meccanica, Rossellini inizia a dedicarsi al cinema e realizza alcuni cortometraggi di fattura artigianale, fra cui *Fantasia sottomarina* (1939), *La vispa Teresa* (1939) e *Il ruscello di Ripasottile* (1941), lavori in cui esercita la sua curiosità nei confronti della realtà naturale osservata nei suoi particolari.

A metà degli Anni Trenta, passa dal cineamatorismo al professionismo con alcuni cortometraggi per affrontare, negli anni di guerra, quella trilogia bellica di più o meno dichiarata propaganda fascista *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), *L'uomo dalla croce* (1943). È proprio in queste opere parzialmente documentaristiche che Rossellini acquisisce quello stile spoglio e dimesso, sperimenta quell'osservazione attenta e minuta del reale quotidiano, infrange le regole codificate dello spettacolo cinematografico, proponendo un nuovo modello formale.

Una volta delimitato l'ambiente, tracciato a grandi linee il nucleo drammatico, collocato il personaggio in quel particolare momento ambientale e narrativo, Rossellini si limita, o par che si limiti, a registrare le reazioni del personaggio per coglierne l'autenticità, per seguirne le azioni senza intervenire. Ne deriva da un lato la necessità di improvvisare di volta in volta i modi e le forme della rappresentazione, per mantenere quell'immediatezza che potrebbe essere definitivamente compromessa da un lavoro preparatorio troppo elaborato; dall'altro il rischio dell'ambiguità per quel tanto di non espresso, di non dichiarato, che rende le immagini interpretabili a più livelli.

In altre parole, il neorealismo rosselliniano, che sottende tutta la sua attività di regista, è al tempo stesso una disposizione morale e ideale, una vera concezione del mondo, e un metodo di lavoro, uno stile. Nella misura in cui il regista si pone di fronte alla realtà fenomenica senza «pregiudizi» ma sorretto pur tuttavia da una chiara individuazione dei problemi fondamentali dell'uomo e della società, egli riesce anche a elaborare uno stile cinematografico che, senza «sovrapporsi» alla realtà, senza «manipolarla», ne mette in luce le componenti significative, adeguandosi al suo stesso manifestarsi immediato.

Già in **Roma città aperta** (1945) questa disponibilità verso il reale

trova i giusti toni d'un nuovo rapporto fra il cinema e la realtà, pur essendo il film ancora in parte legato a strutture formali tradizionali.

Il film, nelle sue parti migliori, offre esempi eccellenti di quello che solitamente si chiama il «nuovo stile» rosselliniano, ossia di quella facoltà di darci della realtà una dimensione così autentica che inutilmente la cercheremmo nel documentario. Questa autenticità, difficile da definire in termini precisi, non nasce soltanto dai luoghi e dagli ambienti realistici, dalla recitazione non «spettacolare», dall'aderenza degli attori ai «tipi» rappresentati, ma soprattutto dal fatto che la realtà pare nasca quasi sullo schermo e si manifesti cinematograficamente nel suo farsi, dinanzi agli occhi dello spettatore.

Roma, città aperta impose Rossellini all'attenzione della critica e del pubblico soprattutto stranieri, proprio per la «violenza» delle sue immagini e quel tono dimesso, inconsueto, documentaristico, che contrastava con tutta la tradizione del cinema hollywoodiano. È a proposito di questo film che si parlò di **neorealismo**, e la nuova etichetta fu attribuita ai film del nuovo cinema italiano, da Rossellini a De Sica, da Zampa a Visconti, da Lattuada a Germi a Vergano, da Castellani e De Santis, senza guardare troppo per il sottile, mettendo sullo stesso piano opere e autori profondamente diversi, riferendosi più che allo stile individuale, cioè alla forma e alla sostanza della rappresentazione critica della realtà, ai contenuti apparenti, cioè ai soggetti e ai temi trattati, riconducibili tutti alla guerra, alla Resistenza, alle miserie e alle distruzioni dell'immediato dopoguerra.

Nel caso di Rossellini questo errore di valutazione determinò nel volgere di pochi anni una incomprensione quasi unanime della critica, soprattutto italiana, nei confronti della sua opera, giudicata alla luce di canoni interpretativi rozzamente ricavati da certi modelli contenutistici presenti nei suoi primi film. Non si comprese subito che, se il neorealismo era un movimento innovatore che si richiamava ai principi della libertà, se era una posizione morale prima che politica e ideologica, se rispondeva a un bisogno di conoscenza e di verità, tutto ciò non poteva essere rinchiuso in una osservazione unidirezionale della realtà, e addirittura di una determinata realtà. Soprattutto non si comprese che il neorealismo era in primo luogo un metodo d'indagine, un modo nuovo di guardare attorno a sé, di vedere i fatti e gli uomini e le

cose non come proiezione d'una particolare ideologia, ma come stimolo, semmai, a una revisione di valori, a un approfondimento di temi, a una ulteriore indagine conoscitiva. Almeno questo era, a grandi linee, il neorealismo rosselliniano che scrutava la realtà fino ai limiti del possibile, o del tollerabile per farne emergere un significato trascendente, che in certo senso la giustificasse, le desse un valore.

Questo atteggiamento di base lo ritroviamo, approfondito e ampliato, nel successivo *Paisà* (1946), un film che ripercorre l'avanzata delle truppe alleate dalla Sicilia al Po, descrivendo, di episodio in episodio, alcune situazioni emblematiche che mettono a fuoco i rapporti tra i singoli personaggi e la guerra, intesa come condizione abnorme e tragica. L'affresco risulta assai più vasto e articolato di quello di *Roma, città aperta*, ma non tanto e non solo per l'obiettivo allargamento d'orizzonte e la complessità dell'assunto, quanto invece per la dilatazione dell'osservazione realistica oltre ai confini, già ampi, raggiunti in alcune sequenze di quel film. Qui veramente Rossellini trova modo di far nascere una realtà significativa dalla semplice osservazione, e di allargare il discorso realistico per naturale sovrapposizione di elementi quotidiani.

Un pessimismo di fondo, illuminato solo qua e là da qualche bagliore di speranza, sottende tutta l'opera del primo Rossellini e in particolare il film seguente, *Germania anno zero* (1947), che porta alle estreme conseguenze quella ricerca del tragico nel quotidiano, che può essere considerata il carattere saliente della sua poetica.

Germania anno zero, che fu considerato la terza parte di quella nuova «trilogia della guerra antifascista» che in larga misura si contrapponeva alla precedente trilogia della guerra fascista, per certi aspetti chiude un periodo dell'attività del regista e ne apre un altro, anticipando modi e forme nelle opere successive, e già si pone chiaramente fuori dei temi bellici. Infatti la distruzione della Germania, messa in evidenza dall'immagine d'una Berlino ingombra di macerie, è anche il simbolo di una condizione più generale, l'*anno zero* non solo dei tedeschi ma degli uomini tutti.

Dalla fine degli anni '40 il cinema di Rossellini si caratterizza per un ancora più accentuato spiritualismo, che si dispiega in opere meno conosciute, ma artisticamente eccezionali, come *Stromboli terra di*

Dio (1949), *Francesco giullare di Dio* (1950), *Europa '51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1953). Quest'ultimo, considerato da molti critici un film fondamentale per la storia del cinema moderno, esemplifica perfettamente l'attenzione dell'autore per gli aspetti più dolenti dell'esistenza.

La fedeltà ai principi di un neorealismo etico ed estetico porterà Rossellini sulla strada difficile del cinema antinarrativo, didascalico, che troverà il miglior campo d'applicazione nella televisione, a cui egli si dedicherà costantemente per un decennio, tra il 1964 e il 1974, ma che già era presente in tutti i suoi film e si era manifestato pienamente in *India*, un lungometraggio a metà documentario a metà di finzione realizzato nel 1957. Questo film è strutturato, come *Paisà* e *Francesco*, in una serie di episodi autonomi, in cui realtà e finzione si fondono in un contesto filmico di straordinaria coerenza, nonostante gli squilibri formali, le ambiguità, le contraddizioni, gli scompensi strutturali d'un'opera che si pone come modello di cinema antispettacolare. A questo modello lo stesso Rossellini ritornerà, dopo i diversi e contrastanti risultati, ma anche i pregi formali e taluni elementi di forte intensità del gruppo di film realizzati con intenti genericamente didattico-informativo-spettacolari tra il 1959 e il 1961 con *Il generale Della Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia* (1960), *Vanina Vanini* (1961).

Con la tecnica più sciolta della televisione, senza quelle preoccupazioni commerciali che potevano costringerlo entro confini lontani dalle sue attuali preoccupazioni di conoscenza e di informazione, Rossellini realizzò alcuni ottimi esempi di cinema televisivo, il cui risultato più valido rimane *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (*La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), girato per la televisione francese. In quest'opera, come in parecchi episodi di altri suoi programmi televisivi da *Atti degli apostoli* (1968) a *Pascal* (1971), da *L'età di Cosimo* (1973) e *Cartesius* (1974), in alcune pagine di *Anno uno* (1975), una biografia cinematografica di Alcide De Gasperi, e nel grande affresco cristologico di *Il Messia* (1976), lo svuotamento drammatico e spettacolare delle singole sequenze e l'apparente appiattimento formale della narrazione, tutta tenuta sui toni di una illustrazione piana e persino banale di fatti storici, consentono quell'approfondimento dell'indagi-

ne della realtà rappresentata, aperta a ogni interpretazione perché «disponibile» per ulteriori analisi critiche, che Rossellini aveva perseguito, con maggiore o minore coerenza artistica, fin dalle sue prime opere. Ed è in questa coerenza, che è rintracciabile quel concetto di neorealismo come posizione morale e come metodo di lavoro sul reale, che sta alla base non soltanto dell'opera complessiva di Rossellini ma anche di parecchie poetiche personali di registi formatesi negli anni del primo neorealismo e in seguito, proprio sulla traccia della grande lezione del cinema rosselliniano.

Walter Salles (1956) nasce in Brasile a Rio de Janeiro. Ha esordito dietro la macchina da presa con il film drammatico *Arte mortale* (High Art, 1991), un poliziesco dal ritmo serrato in cui un fotografo americano che vive a Rio con i privilegi dello straniero si mette alla ricerca degli assassini di una giovane prostituta. Così come nel successivo *Terra straniera* (1995), Salles propone una riflessione sugli aspetti più penosi del suo Paese, ma sempre inserendola in meccanismi narrativi di genere, e soprattutto ponendo al centro del racconto personaggi non troppo simpatici, in modo che lo spettatore non perda mai di vista l'opera di denuncia svolta dal film. Il successo dell'autore in campo internazionale avviene nel 1998, quando **Central do Brasil** vince l'Orso d'oro al festival di Berlino. I lavori successivi non ottengono lo stesso successo e, a parte il documentaristico *Midnight* (Meia noite, 1998), in Europa non vengono neanche distribuiti. Nel 2001 Salles realizza *Disperato aprile* (Abril depsedaçado), un melodramma ambientato nel Brasile degli anni Dieci. Ma è nel 2004 che torna a infiammare il grande pubblico con *I diari della motocicletta*, che racconta sempre nello stile del **montaggio narrativo** classico il viaggio attraverso l'America Latina intrapreso nel 1952 da Ernesto «Che» Guevara e dal suo amico Alberto Granado.

Gabriele Salvatores (1950) si trasferisce giovanissimo da Napoli a Milano, dove studia all'Accademia del Piccolo Teatro. Nei primi anni Settanta è tra i fondatori del Teatro dell'Elfo, luogo alternativo di produzione teatrale. Esordisce nel cinema con la trasposizione di uno spettacolo dell'Elfo, *Sogno di una notte d'estate* (1983), e nel 1987 gira, con i nuovi comici della scena milanese, *Kamikazen – Ultima notte a Milano*. Le caratteristiche principali del suo cinema, ovvero l'amicizia, il viaggio come fuga, l'ironia e un gruppo solidale di attori, si definiscono a partire da *Marrakech Express* (1989) e lo porteranno a vincere un Oscar nel 1991 con *Mediterraneo*. Dopo la «commedia generazionale» e dopo film come *Puerto Escondido* (1992) e *Sud* (1993), con *Nirvana* (1997) e *Denti* (2000) cerca una nuova strada rispettivamente nella **fantascienza** e nel **noir**, percorsa poi anche in *Quo vadis, baby?* (2005). Forse è in **Io non ho paura** (2003), trasposizione cinematografica del romanzo di Niccolò Ammanniti, l'esempio più riuscito di questa nuova fase del cinema di Salvatores.

Martin Scorsese (1942), figlio di immigrati siciliani che vivono a New York nella Little Italy, trascorre un breve periodo in seminario e poi frequenta la scuola di cinema della New York University. Dopo gli esordi di *Chi sta bussando alla mia porta?* (*Who's that Knocking at my Door?*, 1969) e di *America 1929: sterminateli senza pietà* (*Boxcar Berta*, 1972), film che individuano nella violenza sociale il tratto costante della storia americana presente e passata, con *Mean Streets* (1973) uno dei suoi film più personali e di successo, in cui le vicende diurne e notturne di un giovane newyorchese, tra violenza e sentimento, amori e amicizie, diventano quasi l'emblema di un disagio esistenziale colto nel suo progressivo manifestarsi incontrollato e con il quale Scorsese arricchisce il suo cinema di una più consapevole prospettiva religiosa.

Sospeso fra realtà e finzione, ricordi e sogni, osservazione minuta dei fatti e approfondimento psicologico dei personaggi, le opere seguenti compongono una galleria di ritratti e di ambienti che, al di là del loro intrinseco valore artistico, forniscono una serie di informazioni del massimo interesse sulla vita sociale e sulla cultura diffusa dell'America contemporanea. Si pensi a *Alice non abita più qui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), storia di una donna e del figlioletto lungo la strada del ritorno a casa; a **Taxi Driver** (idem, 1976), uno spaccato di vita newyorchese percorso da una violenza sotterranea e da una tensione emotiva che si scaricano in scene e sequenze di forte incisività (film che vince la Palma d'oro al festival di Cannes, consacrando la star Robert De Niro); a *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980), biografia romanzata del campione di boxe Jake La Motta, in cui il pugilato diventa il filo conduttore di un'analisi impietosa di quella violenza diffusa, più volte analizzata da Scorsese, che egli ritiene alla base di rapporti umani e sociali. Ma si pensi anche al musical memoriale, ricco di elementi narrativi, di motivi sentimentali, d'una leggera nostalgia per il passato, *New York New York* (idem, 1977), o al film-concerto *L'ultimo valzer* (*The Last Waltz*, 1978), ricapitolazione dei suoi gusti musicali; o a *Re per una notte* (*The King of Comedy*, 1982), una commedia amara pervasa da un senso di disfaccimento e di tristezza esistenziale espresso in forma discreta ma non per questo meno coinvolgente; o a *Fuori orario* (*After Hours*, 1986), ancora un film

metropolitano, notturno e privo d'un centro narrativo, libero nella descrizione di un'umanità alla deriva, vista con occhi compartecipi e gusto ironico; o infine a *Il colore dei soldi* (The Color of Money, 1986), la storia di una formazione, ambientata nel mondo dei giocatori di biliardo. Sono tutti aspetti diversi ma concomitanti di quella rappresentazione della realtà, propria di Scorsese, che mescola abilmente i più diversi ingredienti dello spettacolo cinematografico tradizionale, con una libertà d'invenzione, un gusto per l'improvvisazione, una sottile ironia, una sapienza stilistica, che riescono a trasformare anche le situazioni più banali o scontate, gli ambienti più convenzionali, in simboli e metafore della nostra società, in cui l'individuo rischia di essere sommerso nelle acque limacciose della collettività.

Questo anarchismo di fondo, unito a una visione sostanzialmente moralistica della vita comunitaria e sorretto da uno stile estremamente libero nella costruzione delle scene e delle sequenze, spesso basate sull'improvvisazione, si è andato sviluppando in diverse direzioni negli anni seguenti, con risultati artistici di grande rilievo. Pensiamo alla complessa struttura narrativa, fra ricostruzione storica e invenzione fantastica, di *L'ultima tentazione di Cristo* (The Last Temptation of Christ, 1988), dal romanzo di Nikos Kazantzakis; alla violenza espres-siva, ma anche alla sostanza drammaticamente coinvolgente di *Quei bravi ragazzi* (Goodfellas, 1990), un film sulla mafia americana estremamente complesso e articolato; al dramma esistenziale e ambiguo di *Cape Fear. Il promontorio della paura* (Cape Fear, 1991), in cui violenza individuale e perbenismo sociale paiono scontrarsi con risultati spettacolari eccellenti; alla raffinatezza formale, unita a una sottile critica sociale, di *L'età dell'innocenza* (The Age of Innocence, 1993), dal romanzo omonimo di Edith Wharton. Il discorso vale anche per *Casinò* (Casino, 1995), uno straordinario «spaccato» della vita convulsa e malavitosa di Las Vegas e delle case da gioco, in cui i personaggi si muovono come pedine di una partita più grande di loro; e per *Kundum* (idem, 1997), un film molto diverso dai precedenti (che si richiama, semmai, all'*Ultima tentazione di Cristo*, per il tema religioso che tratta), ambientato nel Tibet dagli anni Trenta ai Cinquanta e percorso da una autentica spiritualità che dà ai personaggi e ai luoghi, ai fatti e alle parole una dimensione «altra» di grande suggestione. Una tensione,

anche spettacolare, che pare attenuarsi in *Al di là della vita* (Bringing out the Death, 1999), non privo tuttavia di momenti di intensa drammaticità.

Da sempre dedito alla rappresentazione della sua città, Scorsese ricostruisce la New York dell'Ottocento in capolavori come *Gangs of New York* (idem, 2002), confermando grande talento nell'uso del **colore** fino alla sua ultima sua produzione *The Aviator* (idem) del 2004.

Tutti i suoi film, al di là del loro diverso valore, dimostrano una continuità di discorso di rara coerenza, nonostante le apparenti dispersioni tematiche. Film che possono essere interpretati come le tappe successive e concomitanti di una grande rappresentazione della società e dell'individuo, che riesce a toccare in pari misura la sfera dell'etica e quella dell'estetica, attraverso modi narrativi e spettacolari di grande originalità, sorretti da un «senso del cinema», come arte dell'introspezione e della visione, veramente straordinario. In questo senso ci pare che l'opera complessiva di Martin Scorsese si possa collocare all'interno del cinema americano contemporaneo come una sorta di macrotesto di riferimento, quasi un modello cinematografico «onnicomprensivo» delle tendenze diffuse soprattutto nei giovani registi, che a lui spesso si ispirano.

Ridley Scott (1937) si diploma al Royal College of Arts di Londra, lavora negli anni Sessanta in alcune produzioni televisive per la Bbc e successivamente si segnala come uno dei più originali registi di spot pubblicitari. Esordisce nella regia cinematografica nel 1977 con *I duellanti* (The Duellist), da un racconto di Conrad, un elegante film d'avventura che dimostrò la sua grande capacità registica e la sua fine cultura, caratterizzato dal sapiente uso dei **campi lunghi**, dell'ambiente e della figura: con questa pellicola vince il premio speciale della giuria al Festival di Cannes.

Ma è con *Alien* (idem, 1979) e col successivo **Blade Runner** (idem, 1982), realizzati a Hollywood, che quella paura e quell'angosciasi manifestarono appieno, rivitalizzando in un'ottica postmoderna l'**horror** e la **fantascienza**. Bastano alcune immagini emblematiche, basta l'ambiente meticolosamente descritto, basta il ritmo teso della narrazione, in cui le pause acquistano una funzione drammatica intensa, per fare di queste opere dei saggi esemplari del cinema dell'angoscia contemporanea. Una dimensione etica ed estetica che Scott è andato edulcorando e in parte svuotando nel successivo *Legend* (idem, 1985), in cui la fantascienza, sulle orme di Lucas e di Spielberg, si tinge dei colori della fiaba. Ma con i film successivi i suoi interessi si sono ampliati verso una più articolata e sfaccettata descrizione della realtà, mantenendo, da un lato, quel senso di oppressione e di angoscia che fu proprio dei suoi primi film, dall'altro aprendosi al gusto dell'avventura, che già era presente tanto nei *Duellanti* quanto in *Legend*. In quest'ambito possiamo considerare i buoni risultati di *Chi protegge il testimone* (Someone to Watch Over Me, 1988), uno spaccato sociale attraversato da un conflitto di caratteri; l'eccellente tenuta spettacolare di *Black Rain* (idem, 1989), un dramma della malavita teso e psicologicamente approfondito; l'affascinante doppio ritratto femminile di *Thelma & Louise* (idem, 1991), in cui azione e contestazione, spirito d'avventura e incertezza esistenziale paiono fondersi in una rappresentazione di grande scioltezza spettacolare. Qualità che paiono venire meno, nonostante una regia sempre tenuta su un alto livello formale e visivo, sia in *1492 – La scoperta del Paradiso* (1492: Conquest of Paradise, 1992), sulla scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo, sia ancor più in *L'albatross – Oltre la tempesta* (White Squall,

1996) e in *Soldato Jane* (G.I. Jane, 1997); per riscattarsi, non soltanto sul piano di una spettacolarità coinvolgente e affascinante, nello storico–avventuroso *Il gladiatore* (Gladiator 2000) kolossal ambientato nell’antica Roma che ha riscosso un grandissimo successo commerciale.

Vittorio De Sica (1901-1974) arriva giovanissimo a Napoli dalla Ciociaria, sua regione natale. Esordisce come attore teatrale, specializzandosi in importanti compagnie nella parte dell'« amoroso ». Al cinema è il bel giovane scanzonato e seducente inventato per lui dal regista Mario Camerini in film come *Gli uomini che mascalzoni...* (1932) e *Grandi magazzini* (1939).

Debutta dietro la macchina da presa con *Rose scarlatte* (1940), adattamento di un testo teatrale di successo. Nel corso della Seconda guerra mondiale, De Sica conosce lo scrittore e sceneggiatore Cesare Zavattini con il quale avvierà una lunga e fortunata collaborazione.

Zavattini aveva individuato nel « pedinamento » del personaggio e in quella che venne anche definita la poetica del « coinquilino » o l'estetica del « buco della serratura », la possibilità di cogliere con la cinecamera la vera realtà quotidiana, gli elementi più genuini d'un comportamento umano determinato da particolari condizioni ambientali e sociali. De Sica fu di questa poetica il più sensibile realizzatore portando alle estreme conseguenze formali un modello di cinema « trasparente », che avrebbe dovuto in larga misura occultarsi come mezzo d'espressione per ridursi alla semplice funzione di riproduttore della realtà fenomenica. I personaggi, considerati nella loro funzione di « tipi » d'una più generale condizione sociale, i luoghi, gli ambienti, le situazioni, opportunamente scelti per il loro carattere emblematico, dovevano costituire essi stessi il materiale drammatico, attorno al quale si veniva costruendo la « denuncia » sociale e politica: la cinecamera non doveva far altro che riprendere quei personaggi seguendoli a passo a passo in quei luoghi, quegli ambienti, quelle situazioni. Il « pedinamento » era la condizione necessaria e indispensabile perché il personaggio diventasse il vero centro dell'azione drammatica e al tempo stesso costituisse il filo conduttore per una rappresentazione « documentaristica » della realtà sociale: immerso nel reale quotidiano, il protagonista di queste storie fortemente simboliche, pur nel loro naturalismo obiettivo, si muoveva nel suo ambiente naturale e consentiva quell'analisi critica della società di cui egli rappresentava un elemento significativo. Il periodo più interessante della collaborazione tra Zavattini e De Sica, che si protrasse sino al 1974, cioè sino a *Il viaggio*, l'ultimo film del regista, morto in quell'anno, è certamente quello

compreso tra *I bambini ci guardano* (1943) e *Il tetto* (1956): un periodo che in larga parte coincide con il crollo del fascismo, la lotta resistenziale e i primi anni della repubblica, in quel clima di rinnovamento morale e politico, che vide il sorgere e l'affermarsi del **neorealismo** nel cinema italiano.

In questa prospettiva estetica, il cinema di Zavattini e di De Sica si basava su una preselezione del materiale profilmico e su una rigorosa utilizzazione del mezzo nella sua funzione di documentazione di una realtà prefabbricata. Immagini e dialoghi, fuori dei canoni di una drammaturgia convenzionale ma non esenti da una schematizzazione utilitaristica, dovevano comporsi in uno spettacolo che, pure opponendosi sul piano formale al cinema di stampo hollywoodiano (attori non professionisti, assenza quasi totale di scenografie, montaggio piano e discorsivo, cinecamera mobile ecc.), proprio sullo spettacolo, inteso come somma di momenti drammaticamente efficaci, era costruito. In questa nuova dimensione realistica, anche il sentimentalismo si stempera in una rappresentazione non convenzionale dei fatti drammatici, in cui ragione e sentimento paiono fondersi in quell'unità formale, dalla quale scaturisce una visione non edulcorata dei problemi umani e sociali.

Con *Sciuscià* (1946), che nel '47 il film vince l'Oscar come miglior opera straniera, l'osservazione attenta e partecipe della sofferenza umana, calata in un contesto drammatico legato strettamente alla situazione storica, si fa problematica, accusatrice, si carica di una intensità poetica illuminante. La tragica storia di due ragazzi napoletani coinvolti in una rapina e rinchiusi in un riformatorio, da cui fuggiranno in un finale fortemente simbolico, è il filo conduttore di una rappresentazione cruda d'una determinata realtà. Il film segna una profonda cesura nella carriera registica di De Sica: laddove prevaleva, nei film precedenti, una leggera vena sentimentale, a volte comico-sentimentale, qui si fa imperioso l'intento critico e una profonda sensibilità per i casi tragici della vita. La poetica zavattiniana del «pedinamento», ancora incerta e non chiaramente definita, comincia a prender corpo, ed è proprio attraverso i due piccoli protagonisti, seguiti incessantemente dalla cinecamera, che la realtà d'una condizione umana «tipica» si svela nella sua verità storica.

Con **Ladri di biciclette** (1948), che vince nuovamente l'Oscar nel '49, questa poetica raggiunge un alto livello espressivo. L'esile trama del furto d'una bicicletta e della sua affannosa ricerca è un pretesto per analizzare, da un lato, una città come Roma in un giorno di festa, dall'altro, il grave problema del lavoro e della disoccupazione, dal momento che la bicicletta è per il protagonista il mezzo indispensabile per ottenere un posto di attacchino. Gli incontri del protagonista con determinati personaggi o le sue visite in determinati luoghi mettono in luce il contrasto insanabile tra la sua condizione umana, tragica e disperata, e l'indifferenza degli altri, allargando il significato del film dal ristretto ambito di un fatto di cronaca al vasto orizzonte di un problema generale. E questa universalità del tema è espressa proprio narrando nei modi più autentici e veri la storia di un disoccupato sullo sfondo, autentico e vero, di una città e di un popolo, senza bisogno di caricare l'uno e gli altri di simboli, più o meno facili.

La collaborazione con Zavattini continuerà sostanzialmente inalterata, e darà ancora frutti significativi, primo fra tutti *Miracolo a Milano* (1951), che potrebbe sembrare una parentesi grottesca e fantastica nell'attività dei due artisti tutta rivolta all'impegno realistico delle opere precedenti ma che in effetti è ancora una volta, sia pure in chiave «irrealistica», un'interpretazione critica della medesima realtà.

Nel '52 arriva l'ultimo capolavoro del periodo neorealista, *Umberto D.*, ritratto della solitudine di un vecchio, costretto a vivere con i pochi soldi della pensione, con solo un cane per amico, il quale tenta il suicidio in un momento di grave depressione. Il pessimismo che grava su tutta l'opera e che si esprime pienamente in parecchi episodi rivelatori, è il metodo usato dagli autori per denunciare chiaramente una condizione ingiusta.

In questa progressiva indagine delle contraddizioni e dei problemi della società, in cui l'osservazione minuta dei fatti è sempre sorretta da una visione della realtà politicamente impegnata, la tecnica del «pedinamento» si rivela per molti aspetti efficace, anche se in essa è rintracciabile quella sorta di illusione metodologica secondo la quale il cinema è un mezzo oggettivo di riproduzione del reale, ed è sufficiente mettere la cinecamera davanti alla realtà quotidiana perché essa si manifesti in tutte le sue implicazioni. È ben vero che, nella pratica, i

film di De Sica e Zavattini decunciano una chiara struttura narrativa e drammaturgica, cioè un attento lavoro di sceneggiatura, per cui fatti e personaggi si dispongono secondo un tracciato prestabilito, e il «realismo» della ripresa, l'apparente immediatezza delle immagini e dei dialoghi, devono fare i conti con un testo di partenza alquanto elaborato; ma è anche vero che la tendenza della poetica zavattiniana è rivolta a una totale identificazione fra realtà fenomenica e sua rappresentazione cinematografica, in direzione di quella identità di «produzione» e «riproduzione» che sarà la caratteristica fondamentale dal *cinéma-vérité*, come si andrà affermando nei primi Anni Sessanta.

Le opere che De Sica e Zavattini realizzano successivamente non riescono a sviluppare ulteriormente quell'indagine acuta della realtà contemporanea che era presente nei loro film precedenti. Né *Stazione Termini* (1953) né *L'oro di Napoli* (1954), sebbene alcuni episodi di questo film – come «Il funeralino» – raggiungano risultati espressivi notevoli, escono dai confini del buon prodotto di consumo; ma nemmeno *Il tetto* (1956), che in maniera più diretta, nel contenuto e nella forma, si richiama al primo neorealismo, si pone in termini critici nei confronti della realtà che denuncia, nella fattispecie, il problema della casa e della coabitazione forzata.

Questa crisi espressiva, legata strettamente alla più generale crisi del cinema italiano degli Anni Cinquanta, a sua volta dipendente dell'involuzione politica della società italiana del tempo e dai riflessi interni della grave crisi politica internazionale, portò la collaborazione di Zavattini e di De Sica a un punto morto, al *Tetto* appunto, che segna la fine d'una esperienza estetica e culturale che ormai denunciava chiaramente i suoi limiti.

I film successivi, dopo alcuni anni di silenzio, sono tutt'altra cosa. Al di là dei loro eventuali pregi, né *La ciociara* (1960), dal romanzo di Alberto Moravia, né *Il giudizio universale* (1961), un «grottesco» che invano tenta di ripetere il successo di *Miracolo a Milano*, né *I sequestrati di Altona* (1962) da un soggetto di Jean-Paul Sartre, né le eleganti variazioni tematiche di *Un mondo nuovo* (1965), di *Amanti* (1968), del *Giardino dei Finzi Contini* (1970), dall'omonimo romanzo di Giorgio Bassani, di *Una breve vacanza* (1973) e del *Viaggio* (1974) – per citare soltanto i film di maggior successo e risonanza internazio-

nale – riescono a sviluppare un discorso sulla realtà che esca dagli schemi dello spettacolo consueto, secondo le regole codificate della drammaturgia tradizionale, elegante quanto superficiale. Siamo ormai molto lontani dal primo neorealismo, che d'altronde aveva denunciato anche nell'opera di altri autori i suoi limiti in rapporto alla nuova realtà degli Anni Sessanta e Settanta, ma siamo anche molto lontani da ogni serio tentativo di approntare nuovi strumenti di indagine e di rivelazione del reale, nell'uso del cinema come documentazione critica.

Del De Sica attore, sono da segnalare le mirabili interpretazioni in *Pane, amore e fantasia* (1953) e la bella prova fornita ne *Il generale Della Rovere* (1959) di **Rossellini**.

Steven Spielberg (1947), statunitense, inizia a lavorare alla fine degli anni Sessanta come regista di fortunate serie televisive.

L'ironia al gusto per il fantastico saranno presenti in tutta la sua produzione cinematografica, in cui la realtà quotidiana ovvero quella possibile o immaginabile d'un imminente futuro o d'un passato nostalgico, è rappresentata in uno stile teso, coinvolgente, spettacolarmente efficace.

Già il suo film d'esordio *Duel* (idem, 1971) si presentava come una metafora del vivere quotidiano, pervasa da un senso angoscioso d'incertezza, senza rinunciare a un pizzico d'ironia e di visione fantastica del reale. Elementi che si ritrovano, variamente mescolati, tanto in *Sugarland Express* (idem, 1974), un'avventura d'amore e di morte sulle strade d'America, quanto in *Lo squalo* (Jaws, 1975), in cui la paura già presente in *Duel* acquista la forma d'una mostruosità incombente e minacciosa che sconvolge la vita d'ogni giorno d'una cittadina balneare; *Lo squalo* è il suo primo film di grande successo che gli permetterà di ottenere dalle *majors* di Hollywood alti budget per i suoi film futuri che saranno storie sempre più emozionanti e perfette.

Spielberg pare orientarsi sempre più verso il fantastico e l'avventuroso, memore anche della lezione di Walt Disney e del suo cinema per l'infanzia: i film seguenti tendono infatti a presentarsi come spettacoli «per tutti», in una sapiente e spesso efficace sintesi di elementi diversi: la fiaba, l'avventura, l'amore per il cinema del passato e il fumetto, il romanzo popolare, la letteratura infantile. Nascono così *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Close Encounters of the Third Kind, 1977), un film di fantascienza dai risvolti moralistici, quasi mistici; *1941: allarme a Hollywood* (1941, 1979), un paradossale e comico film di guerra; e ancora un altro film di fantascienza, *E.T. L'extraterrestre* (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982); e le avventure dell'archeologo investigatore Indiana Jones, protagonista dei *I predatori dell'arca perduta* (Raiders of the Lost Ark, 1981), *Indiana Jones e il tempio maledetto* (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984), *Indiana Jones e l'ultima crociata* (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989); e *Hook, Capitan Uncino* (Hook, 1991) in cui Spielberg celebra le gioie della regressione all'infanzia, aggiornando la fiaba di Peter Pan con un messaggio antiyuppie; e infine un ampio affresco storico-sociale sulla co-

munità nera nell'America della prima metà del secolo, *Il colore viola* (The Color Purple, 1986), che riprende senza ripensamenti la tradizione del cinema epico, alla Via col vento; l'avventura di un ragazzino nel turbine della guerra, *L'impero del Sole* (Empire of the Sun, 1987), che contiene scene e sequenze di grande suggestione; un viaggio fantastico in una preistoria ricreata oggi, *Jurassic Park* (idem, 1993) e il suo seguito *Il mondo perduto – Jurassic Park* (The Lost World: Jurassic Park, 1997), in cui i notevoli effetti speciali sorreggono l'esilità della storia. Siamo insomma nel cuore stesso del grande spettacolo hollywoodiano. Ma Spielberg e i suoi spettatori paiono coscienti del tempo trascorso, sicché lo spettacolo, per affascinante e coinvolgente che sia, pare minato alla base da un distacco ironico, che ne fa un prodotto assolutamente contemporaneo. Un'ironia, non sempre dichiarata, che cede il posto, in *Schindler's List* (idem, 1993), a una sofferta e partecipata rappresentazione degli orrori del nazismo e della persecuzione degli ebrei: un film di grande significato morale, che raggiunge, in talune sequenze, la dimensione della tragedia; e in **Salvate il soldato Ryan** (Saving Private Ryan, 1998) a un altrettanto commosso ricordo, non privo di violenza e di grandiosità epica, delle vittime americane della seconda guerra mondiale, ridando nuova forza e vitalità al cinema **bellico**. Nel 2001 torna alla **fantascienza** con *A.I. Intelligenza artificiale* (A.I. Artificial Intelligence) e con *Minority Report* (idem, 2002). Il suo ultimo film è *Munich* (idem, 2005), che lo conferma sempre attento alle problematiche sociali e umane, pur in un'ottica spettacolare e popolare.

Quentin Tarantino (1963), uno dei talenti registici più sorprendenti dell'ultimo cinema americano, nasce in Tennessee ma si trasferisce ben presto in California, dove si mantiene lavorando in una videoteca, scrive soggetti e sceneggiature e guarda tutti i film possibili e immaginabili. Nel 1992 esordisce con *Le iene* (*Reservoir Dogs*), film **noir** claustrofobico e attoriale che è una variazione sul tema della rapina (con innegabili rimandi a *Rapina a mano armata* di Stanley Kubrick); un film di forte e incisiva drammaticità, teso nella definizione dei caratteri e delle situazioni, in cui la violenza si coniuga con una rappresentazione sfaccettata e narrativamente composita della realtà umana e sociale. La consacrazione internazionale di Tarantino e la definitiva rielaborazione personale del cinema di genere avvengono nel 1994 con **Pulp Fiction** (idem), intriso di citazioni e omaggi alla letteratura popolare, ai fumetti, al cinema di serie b, alla **nouvelle vague**, in cui la medesima violenza e il medesimo stile narrativo sincopato si mostrano in una dimensione autoironica e dissacratoria, con risultati espressivi di grande suggestione ritmico/figurativa e di sottile fascino estetico. Il film vince l'Oscar per la miglior sceneggiatura e la Palma d'oro al Festival di Cannes e rende Tarantino un regista di culto.

Nel 1995 dirige un episodio di *Four Rooms* e l'anno seguente scrive e interpreta *Dal tramonto all'alba* (*From Dusk Till Dawn*) di Robert Rodriguez.

Torna alla regia nel 1997 con *Jackie Brown* (idem), film della «maturità», e poi con *Kill Bill – volume 1* (idem, 2003) e *Kill Bill – volume 2* (idem, 2004).

François Truffaut (1932-1984) vive a Parigi un'adolescenza difficile e problematica, senza il padre, in pessimi rapporti con la madre, tra anni di collegio e scorribande cittadine.

La svolta per lui sarà data dall'incontro con il cinema e con André Bazin, che lo introduce alla critica cinematografica sulle pagine della rivista «Cahiers du cinéma». Siamo negli anni Cinquanta e i giovani critici francesi – tra cui **Jean-Luc Godard**, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Erich Rohmer – rivoluzionano nei loro articoli il modo di concepire il cinema, e di lì a qualche anno, passando dietro la macchina da presa, rivoluzioneranno anche il modo di fare il cinema.

Truffaut propugna, almeno agli inizi, un cinema personale che nella rivoluzione della sincerità trova la sua ragion d'essere e il suo valore. Essere sinceri, innanzi tutto con se stessi, e travasare questa sincerità d'intenti e di intime sensazioni nella propria opera significa stabilire un contatto umano tra l'autore e lo spettatore, aprire un dialogo sul terreno dei sentimenti. Il cinema, in questo senso, è sempre un fatto autobiografico – di una biografia ideale naturalmente – e il film un diario intimo. L'interesse per l'opera di Truffaut sta proprio in questa costante di sincerità e di autobiografismo che è presente nella maggior parte dei suoi film, soprattutto i primi, e che costituisce l'essenza del suo stile e della sua rivoluzione formale.

Il primo esempio di quella che diventerà nota come **nouvelle vague** è proprio l'esordio di Truffaut, **I quattrocento colpi** (Quatre cents coups, 1959).

Le novità tecniche introdotte da Truffaut sono in realtà esigue. Anch'egli, è vero, libera lo spettacolo cinematografico da molte delle sue regole tradizionali e costruisce le sue storie secondo un procedimento personalissimo di collegamento alogico delle scene; tuttavia la funzione narrativa del montaggio rimane inalterata e lo sviluppo psicologico dei personaggi segue un tracciato relativamente convenzionale. La maggior libertà compositiva riscontrabile nei successivi *Tirate sul pianista* (Tirez sur le pianiste, 1960), da un romanzo di David Godes, e *Jules e Jim* (Jules et Jim, 1962), dal romanzo di Henri-Pierre Roché, rispetto al primo film, deriva più da una maggiore consapevolezza dei propri mezzi espressivi e da una più matura utilizzazione del linguaggio delle immagini che da un mutamento di indirizzo stilistico

o dall'inizio di una nuova «maniera». In queste opere, come in parecchie delle successive – da *La calda amante* (La peau douce, 1964) a *Baci rubati* (Baisers volés, 1968), da *Il ragazzo selvaggio* (L'enfant sauvage, 1970) a *Non drammatizziamo...è solo questione di corna!* (Domicile conjugal, 1970), da *Le due inglesi* (Les deux anglaises et le continent, 1971), ancora da Roché, a *Effetto notte* (La nuit américaine, 1973), a *Adele H.: una storia d'amore* (Histoire d'Adèle H., 1975), a *L'amore fugge* (L'amour en fuite, 1979) –, la nota dominante rimane sempre la disarmata personalità dei protagonisti o di certi personaggi minori, attraverso alla quale è sempre possibile risalire all'autore, ai suoi sentimenti, alle sue idee, ai suoi gusti, alla sua morale. Il filo conduttore della poetica di Truffaut va ricercato nel sottile legame psicologico e morale che unisce gli eroi (o meglio gli anti-eroi) di tutti i suoi film, nello sguardo disincantato con cui essi, e per essi il loro autore, osservano i fatti e le persone della loro quotidiana esperienza.

Cosicché si viene a creare un'atmosfera idilliaca entro cui i problemi affrontati, le situazioni descritte, i casi singolari, gli ambienti sociali che fanno da sfondo alle singole vicende, assumono un aspetto di trasfigurata apparenza, quasi un riflesso del cammino interiore del protagonista. Ai casi della vita, e ai problemi d'ordine morale e sociale che ne scaturiscono, Truffaut risponde con i casi e i problemi particolari dei suoi personaggi, elevati a emblema non tanto di una particolare situazione umana quanto di un atteggiamento morale totalmente libero.

Si è negato ogni intento anarchico ai film di Truffaut, anche a *I quattrocento colpi*, nonostante i riferimenti a Jean Vigo. Certamente egli non è anarchico se per anarchia si intende una dottrina politica che persegue determinati fini sociali, ma piuttosto un romantico insofferente e un idealista. La libertà ch'egli difende e per la quale i suoi personaggi combattono passivamente è più una libertà interiore che una libertà: sono i problemi di coscienza che più lo attraggono, l'insofferenza morale di fronte a una particolare organizzazione della società. Entro questa visione spiritualistica dell'esistenza, i molteplici problemi che le sue storie propongono allo spettatore sensibile possono essere un contributo alla chiarificazione dei rapporti umani e, in ultima analisi, una indicazione per possibili rivoluzioni sociali.

Sul piano dell'intimo colloquio, del parlar sottovoce, l'opera di Truffaut, anche con le sue stranezze dovute allo scatto d'umore o all'impennata della fantasia, ma più con la sottile vena al tempo stesso umoristica e nostalgica che sottende le pagine migliori dei suoi film, invita alla meditazione sulla condizione umana in quella che comunemente si definisce la società neocapitalistica. Ciò è avvertibile anche nei suoi ultimi film come il mortuario *La camera verde* (*La chambre verte*, 1978), da tre racconti di Henry James, il romanzesco storico *L'ultimo metrò* (*Le dernier métro*, 1980), il sentimentale e intimista *La signora della porta accanto* (*La femme d'à côté*, 1981), il « giallo » parodistico *Finalmente domenica* (*Vivement dimanche!*, 1982), immagini diverse della complessità del vivere quotidiano. In larga misura la sua opera si identifica con la sua stessa esperienza di vita, e costante è rimasto questo suo rapporto strettissimo con la materia drammatica e i modi della rappresentazione, proiezioni più o meno conscie della sua esistenza. Da ciò derivano gli squilibri tra film e film e all'interno stesso di ciascun film, e la conseguente difficoltà a sviluppare un discorso critico che voglia sottolinearne i motivi fondamentali. Ma da ciò derivano anche le acute osservazioni psicologiche e i fulminei sguardi rivelatori della realtà: cioè gli elementi positivi di un cinema della coscienza che dichiaratamente si pone al di là di ogni forma di cinema dello spettacolo, senza per questo negarne le peculiarità espressive.

Jean Vigo (1905-1934) è figlio di un anarchico basco, Eugène Bonaventure de Vigo (noto con il nome di militante Miguel Almereyda), che muore nelle carceri francesi nel 1917. Vigo lascia la madre e si trasferisce sulla Costa Azzurra, dove alterna gli studi in collegio ai mesi di ricovero in sanatorio. A vent'anni è a Nizza e il cinema diventa la sua ragione di vita. Fra coloro che si formarono nell'ambito dell'avanguardia cinematografica, non solo francese, e respirarono il clima autentico degli Anni Venti – le ricerche, le sperimentazioni, i dibattiti ideologici, l'insofferenza per la tradizione, lo spirito antiborghese, il bisogno di sovvertire ogni cosa –, pur muovendosi su un terreno artistico e culturale che già chiaramente superava i limiti dell'avanguardia per affondare lo sguardo in un'analisi critica e demistificatoria della società, Jean Vigo occupa un posto di rilievo. L'incontro con l'operatore Boris Kaufman (il fratello minore di Dziga Vertov) gli farà scoprire l'avanguardia sovietica e lo porterà all'esordio con il cortometraggio *À propos de Nice* (1928), un ampio documentario su Nizza realizzato secondo un principio estetico-ideologico ch'egli definirà come «punto di vista documentato». Vi si sente l'influenza del «cineocchio» di Vertov per quel gusto dissacratorio che era possibile rintracciare; ma vi si sente ancor più la presenza d'una originale personalità di regista, attento ai particolari illuminanti, ai fatti e alle situazioni che possono smascherare la convenzionalità dell'apparenza, svelare l'ipocrisia che si cela dietro la rispettabilità e la normalità del reale.

À propos de Nice è un atto d'accusa ma è anche un piccolo poema visivo e ritmico su una città, colta nei suoi aspetti più significativi sulla traccia di un apparente vagabondaggio, che era invece un percorso programmato, alla ricerca della immagine rivelatrice, del personaggio emblematico, che pone le basi della sua poetica, ossia uno sguardo consapevole che sappia cogliere – anche attraverso un'attenta scelta della scala dei piani, dei movimenti di macchina e del **montaggio discontinuo** – le reali contraddizioni della vita contemporanea.

Tutta l'arte di Vigo sarà continuamente in bilico fra la satira corrosiva e il lirismo, fra la documentazione attenta della realtà umana e sociale e la sua trasfigurazione estetica.

E se in *À propos de Nice* l'aspetto più propriamente «documentari-

stico» predomina sulla narrazione, nelle opere successive, che sono a soggetto, meglio si esplica il carattere più autentico della poetica di Vigo, che ha bisogno di «personaggi» – sia pure fortemente caricaturali e sostanzialmente «unidimensionali» – per esprimersi compiutamente.

Già in *Taris ou la natation* (1931), un documentario di commissione sul campione di nuoto Jean Taris, gli elementi didascalici e di pura documentazione – che pure costituiscono il tessuto connettivo dell'opera – si stemperano in una rappresentazione del «personaggio» che esce dai canoni abituali di tal genere di film. Avvolto da una fotografia estremamente elaborata – opera di Kaufman, che sarà l'operatore cinematografico di tutti i film di Vigo – il campione di nuoto perde progressivamente il suo carattere di atleta, di modello sportivo, per assumere quello, più diafano e impalpabile, di presenza onirica. E in ciò è avvertibile l'influenza del surrealismo, come di altre tendenze dell'avanguardia cinematografica, in particolare l'opera di Germaine Dulac, che era amica di Vigo. Certamente il film non consente un discorso originale, sviluppato in tutte le sue implicazioni contenutistiche e formali, e manca di quell'aspetto corrosivo e pungente dell'arte di Vigo che sosteneva *À propos de Nice*; ma vi è presente il lirismo del regista, quel carattere complementare della sua poetica che non può essere sottovalutato.

Ma è soltanto in **Zero in condotta** (*Zéro de conduite* 1933) e, in parte, nel successivo *L'Atalante* (idem, 1934), che Vigo, affrontando direttamente il film narrativo, amplia considerevolmente la sua prospettiva critica ed elabora uno stile maturo, in cui la «nota stonata», la deformazione dei dati realistici, l'accentuazione forzata degli elementi grotteschi o satirici della narrazione, costituiscono il controcanto obbligato, e attentamente modulato, della rappresentazione «realistica», secondo quei modelli formali che proprio in quegli anni il cinema francese – quello dei Renoir, dei Feyder, dei Duvivier, dei Clair – andava costruendo. Non si dimentichi che alla base della concezione del mondo di Vigo c'è una visione anarchica dei rapporti sociali, una profonda amarezza esistenziale di fronte alla crudeltà d'una società classista e autoritaria, un bisogno di rivolta, magari inconsulta e velleitaria, ma sincera. Tutte cose che gli vennero, più che dalla lezione pater-

na (il padre morì quand'egli aveva solo dodici anni), dai lunghi anni passati a scuola sotto falso nome e poi in sanatorio, in solitudine, attraverso la frequentazione di pochi amici, o di qualche vecchio amico del padre che lo introdusse nell'ambiente degli anarchici e di alcuni militanti comunisti. La malattia, che a soli ventinove anni lo stroncherà, il forzato isolamento, le ristrettezze finanziarie, accentuarono quella amarezza, che non può non cogliersi dietro le immagini dei suoi film, ma anche provocheranno una sorta di delirio rivoltoso, di protesta più esistenziale che politica, più morale che ideologica, che sorreggono e danno significato alla sua opera, scarsa di film ma ricca di nuove proposte formali e soprattutto d'un intento chiaramente provocatorio. Sicché non è azzardato dire che il cinema di Vigo va considerato, da un lato, come il miglior risultato dell'eredità dell'avanguardia, dall'altro, come l'esempio migliore, insieme al cinema di Renoir, d'un modello contenutistico e formale che, in campo cinematografico, la Francia proponeva, negli Anni Trenta, al mondo intero.

Luchino Visconti (1906-1976) nasce a Milano una famiglia nobile e ricca. Formatosi negli anni del fascismo ma insofferente di quell'ambiente e di quella cultura, si trasferisce a Parigi a metà degli Anni Trenta, in pieno periodo del Fronte Popolare, e diventa assistente di Jean Renoir.

Dopo aver cercato di realizzare un adattamento cinematografico de *I Malavoglia* di Giovanni Verga, vietato dalla censura fascista, Visconti con *Ossessione* (1943) porta sullo schermo *Il postino suona sempre due volte* dello scrittore statunitense James Cain.

Ossessione fu considerato uno dei film che meglio indicava una nuova strada per il cinema italiano in direzione d'un realismo che si contrapponeva all'ufficialità o al disimpegno del cinema fascista, e in tal senso fu giudicato come un precursore del neorealismo cinematografico italiano del dopoguerra; in realtà andrebbe visto come il primo capitolo d'un lungo romanzo in parte autobiografico che Visconti comporrà negli anni seguenti. *Ossessione*, nella profonda amarezza che sottende fatti e personaggi, nella grigia melanconia di luoghi e ambienti, nella «letterarietà» dell'assunto una storia d'amore e di morte (gli amanti assassini) secondo gli schemi abituali di tal genere di romanzi e di film, calata tuttavia in una dimensione figurativa e narrativa prettamente «cinematografica», nella visione individuale d'una realtà che rimanda di continuo a un atteggiamento morale, a una scelta esistenziale dell'autore, è un film sull'uomo nel suo vano dibattersi alla ricerca di una ragione dell'esistenza. Il suo pessimismo, che riflette un disagio morale prima ancora che politico e, come tale, rifiuta l'ideologia «ottimistica» del fascismo, è una chiara denuncia della presenza del tragico nel quotidiano, di quella tragedia della vita che costituirà il tema ricorrente dell'opera viscontiana, percorsa tutta da storie e personaggi votati al fallimento.

Quando la guerra finisce e il cinema italiano, nei suoi autori più significativi, si muove in direzione del neorealismo, Visconti pare rinchiudersi in un silenzio che vuole essere, prima d'ogni altra cosa, una rimeditazione sulla funzione dell'artista in una società libera e progressista, sui suoi rapporti con le classi emergenti, sul recupero della tradizione in un diverso contesto sociale e politico; ma questo silenzio riguarda in particolare il cinema, perché proprio a partire dal 1945 egli

inizia una intensa attività teatrale, che lo vedrà applaudito regista di drammi e commedie di autori classici e contemporanei.

Gli autori che mette in scena a teatro, da Jean Cocteau (*I parenti terribili*, *La macchina da scrivere*) a Jean Anouilh (*Antigone*, *Euridice*), da Jean-Paul Sartre (*A porte chiuse*) a Marcel Achard (*Adamo*), da Tennessee Williams (*Zoo di vetro*, *Un tram che si chiama desiderio*) a Arthur Miller (*Morte di un commesso viaggiatore*), passando per le divagazioni tragicomiche del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais o dello Shakespeare di *Rosalinda* o *Come vi piace* e di *Troilo e Cressida* – per citare soltanto i più significativi spettacoli realizzati fra il 1945 e il 1951 –, riflettono molto bene le tendenze e gli interessi d'un artista che ha sempre filtrato la realtà contemporanea, nelle sue complessità ideologiche e sociali, politiche e umane, attraverso l'esperienza emblematica d'un personaggio o di un piccolo nucleo familiare. Un teatro di idee ma anche di fatti scenici, un teatro genericamente «politico», ma anche e soprattutto «spettacolare».

In una direzione simile Visconti si mosse anche come regista cinematografico: i suoi film non sono, in altre parole, la registrazione di uno spettacolo che si svolge nella realtà profilmica, pur essendo in larga misura, a una prima visione, «teatrali»; ma lo spettacolo si forma unicamente sullo schermo come risultato di una serie di operazioni stilistiche, frutto di un attento impiego dei mezzi cinematografici. Anzi, è proprio l'uso geniale della cinecamera, al tempo stesso tradizionale e innovatore, che conferisce ai personaggi e agli ambienti quel «realismo», quella corposità, quella «verosimiglianza» che costituiscono l'aspetto più evidente dell'arte di Visconti. Nel 1945 collabora alla realizzazione di un film resistenziale, *Giorni di gloria*, in gran parte documentaristico, ma soltanto nel 1948 uscirà il suo secondo film, *La terra trema*, che si colloca al di fuori del **neorealismo**, come in quegli anni si era sviluppato soprattutto attraverso le opere di Rossellini e di Zavattini e De Sica.

La terra trema, doveva essere la prima parte di una trilogia sulla Sicilia, rimasta allo stadio di progetto, e riprende certi temi e motivi narrativi dei Malavoglia di Giovanni Verga, e più ancora i personaggi e i luoghi del romanzo, per ribaltare, almeno parzialmente, l'ideologia verghiana in un diverso impegno politico di fronte ai problemi che la

condizione dei pescatori poneva nella differente prospettiva sociale e politica dell'Italia postbellica.

I personaggi di Visconti sono anch'essi dei «vinti», come quelli di Verga, seppure in una diversa collocazione dialettica, ma il loro fallimento esistenziale riflette una più generale crisi dei valori e prospetta una differente soluzione politica.

Tuttavia può essere un errore d'interpretazione accentuare oltre le vere intenzioni dell'autore, e ancor più oltre gli effettivi risultati raggiunti, il discorso ideologico che sottende la narrazione, quasi che lo splendore delle immagini e la magniloquenza del montaggio siano al servizio di una tesi da dimostrare e non «il corpo e l'anima» di una rappresentazione della realtà che affonda lo sguardo nei risvolti della condizione umana. Ed è proprio il «formalismo» della composizione cinematografica viscontiana, cioè il suo filtrare di continuo la realtà fenomenica attraverso una forma estremamente elaborata, controllata in ogni più piccolo dettaglio, a rivelare uno stile che è al tempo stesso dell'artista e dell'uomo.

Che l'arte di Visconti abbia bisogno di presentarsi nel suo «splendore», con quei mezzi che sono propri di una messinscena intesa come spettacolarizzazione del reale, lo si vede chiaramente nella *Terra trema*, in cui il dialetto di Acì Trezza, i luoghi e i personaggi tratti dalla realtà sociale e geografica, hanno assunto una dimensione di evidente «finzione», cioè di mediazione rispetto all'immediatezza del reale, di una sua interpretazione «colta», fuori dei canoni del cinema neorealistico (del film fu distribuita anche un'edizione doppiata in italiano, largamente ridotta rispetto all'originale). Ma lo si vede anche, nel parziale fallimento dei risultati artistici ottenuti, nel successivo *Bellissima* (1951), da un soggetto di Zavattini, in cui la poetica del neorealismo mal si esprime in uno stile che tenta di mediare la realtà «documentaristica» con la drammaturgia classica del personaggio a tutto tondo, delle «scene madri», dei violenti contrasti di carattere. Immerso in una materia drammatica che non gli è propria, legato a un tema d'attualità di scarsa incidenza ideologica, Visconti ha puntato tutte le sue carte sul personaggio della protagonista, interpretato da Anna Magnani, riuscendo tutt'al più a comporre un ritratto su misura dell'attrice, che si stacca, nella sua presenza scenica, dalla mediocrità

del quadro. Diverso è il caso di *Senso* (1954), libero adattamento di una novella di Camillo Boito, come diverso è quello di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), de **Il Gattopardo** (1963) dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (in cui notevole è l'uso del **colore**), della *Caduta degli dei* (1969), nei quali film Visconti ha saputo sviluppare un discorso corale, fortemente caratterizzato sul piano dei contenuti storici. La crisi dell'individuo o del piccolo gruppo sociale è sempre vista, in queste opere, alla luce di una visione non superficiale della società e della storia, e i casi personali sono trattati nel loro significato emblematico, caricando i personaggi e gli ambienti di valenze critiche approfondite e non equivocate.

Accanto a un quadro d'insieme, in cui i fatti e gli ambienti si collocano nella loro precisa individuazione storica, c'è, in maniera più o meno esplicita di film in film, un'analisi del personaggio nella sua dimensione esistenziale, cioè fuori dei connotati sociali che lo determinano storicamente. In altre parole, Visconti sviluppa il suo discorso autobiografico, inteso a mettere in luce le contraddizioni dell'individuo, la crisi ideologica e morale che ne impedisce l'affermazione positiva, approfondendo quell'indagine comportamentistica sul personaggio che già in *Senso*, ma più ancora nel *Gattopardo*, si manifesta in lunghi indugi narrativi, in sequenze «sospese» nel vortice della narrazione, in pause drammatiche illuminanti.

Questa tendenza latente dell'opera viscontiana si è fatta preminente nei film degli anni Settanta – da *Morte a Venezia* (1971), dall'omonimo romanzo breve di Thomas Mann, a *Ludwig* (1972), una biografia romanzata di Ludovico II di Baviera, a *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), il ritratto di un vecchio alle soglie della morte –, ma già aveva avuto dei precedenti fortemente indicativi, e che si contrapponevano a prima vista ai film «corali», in *Le notti bianche* (1957), dall'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij, in *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), in *Lo straniero* (1967), dall'omonimo romanzo di Albert Camus e soprattutto in *Il lavoro*, un episodio del film antologico *Boccaccio '70* (1963), che era un acuto e crudele ritratto di una coppia in crisi entro la cornice sfarzosa e gelida dell'aristocrazia del sangue e del denaro.

In questo percorso autobiografico, dalla crisi dell'individuo nella

società gretta e provinciale dell'Italia fascista di *Ossessione* alla crisi dell'individuo in una società diversamente gretta e provinciale, ma altrettanto disumana, dell'Italia del neocapitalismo avanzato di *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente* (1976), la carriera cinematografica di Visconti ha sotteso trent'anni di storia italiana con quella lucidità appassionata e quel fervore intellettuale e artistico, che non è facile trovare in altri artisti della sua generazione e della sua classe sociale.

Visconti ha saputo calare la sua cultura artistica e letteraria, raffinata e aristocratica, in una visione concreta e critica della realtà contemporanea, cercando di metterne in luce le contraddizioni. Il suo cinema, come il suo teatro, pur chiusi in una concezione sostanzialmente aristocratica dello spettacolo, si sono imposti in una sfera estetica che, facendo proprie le esigenze di «verità» e di impegno sociale del primo neorealismo, tendeva a superarle in una più compiuta e formalmente elaborata struttura artistica. Il rischio d'un certo formalismo da un lato, e d'un generico populismo dall'altro, fu un rischio calcolato: e le pagine altissime di parecchi suoi film sono la testimonianza che questo rischio fu superato all'interno di una dimensione spettacolare fra le più originali e stimolanti del cinema italiano postbellico.

Orson Welles, nato nel 1915 nel Wisconsin e morto a Los Angeles nel 1985, si fa notare ancora bambino per la sua vivace intelligenza e le notevoli facoltà mimiche e drammatiche. Enfant prodige, con vari interessi nel campo della letteratura, del teatro, delle arti figurative, inizia la sua carriera nel mondo dello spettacolo quando ancora frequenta il college, mettendo in scena a Chicago il *Giulio Cesare* di Shakespeare e esordisce come attore professionista a soli sedici anni al Gate Theatre di Dublino, dove s'era recato nel suo primo importante viaggio in Europa. Ritornato in patria inizia a metà degli Anni Trenta una intensa attività teatrale, in qualità di attore, scenografo, regista, affermandosi per il suo stile irruente, il coraggio intellettuale, l'anticonformismo, l'impegno politico. Nel 1938 sconvolge l'opinione pubblica, provocando panico e vivaci polemiche, con una trasmissione radiofonica fantascientifica, basata sul romanzo di H.G. Wells *La guerra dei mondi*, simulando un'invasione della Terra da parte di alieni in modo talmente veritiero da scatenare un'ondata di panico in tutto il paese. Due anni dopo conquista Hollywood con un contratto della RKO che gli consente una assoluta libertà d'azione. Nasce già allora il mito di Orson Welles, come vent'anni prima era nato quello di Erich von Stroheim; registi « maledetti », invadenti, dittatori, autori assoluti delle loro opere, in perenne conflitto con i produttori, insensibili alle ragioni dell'industria e del commercio, e per questo ben presto perseguitati, costretti progressivamente al silenzio.

Il suo esordio nella regia cinematografica coincide con la realizzazione di uno dei film più importanti della storia del cinema, **Quarto potere** (*Citizen Kane*, 1941), su cui si fonderà il linguaggio del cinema moderno grazie all'uso innovativo da parte di Orson Welles del **pianosequenza** e della struttura narrativa.

Quarto potere, terminato nel 1941, uscito sugli schermi dopo una violenta campagna scandalistica e intimidatoria, è accolto dalla critica come un capolavoro. L'enfant prodige sconvolge le regole codificate del cinema hollywoodiano, attingendo a piene mani all'espressionismo e al grande realismo dei classici del muto, così come anni prima aveva sconvolto il mondo del teatro americano. La sua abilità tecnica è straordinaria, aiutato in questo dalla stretta collaborazione del grande operatore Gregg Toland, come eccellente è la sua prestazione d'attore

e la direzione degli altri interpreti del film: è insomma un'opera prima che ha già il carattere della «summa» registica, del vero e proprio trattato di mise en scène cinematografica. Ma ciò che più colpì, e provocò polemiche, fu il contenuto drammatico dell'opera, quel ritratto a tutto tondo, conturbante e profondamente tragico, d'un magnate del giornalismo e dell'industria editoriale americana, facilmente identificabile con William Randolph Hearst, la cui mancanza di scrupoli, le cui iniziative avventurose, spregiudicate, ciniche, contribuirono a rafforzare il potere economico e politico, a farne il simbolo per eccellenza del capitalismo aggressivo.

Welles cerca, già in questo suo primo film, di dilatare il più possibile i termini storici e cronologici di una vicenda personale e di un protagonista della vita sociale, in modo da coinvolgere nel giudizio su un uomo il giudizio su una società. I mezzi sono ancora in parte insufficienti, certe ingenuità derivano da una sproporzione fra intenti e possibilità artistiche, non manca inoltre un certo esibizionismo, proprio della natura dell'attore-regista; ma il problema centrale era già chiaramente impostato: «arricchire il più possibile lo schermo, perché il film in se stesso è una cosa morta». Questo esibizionismo della tecnica, rintracciabile nel modo di inquadrare le scene, di montare i quadri all'interno della sequenza o di montare le sequenze fra di loro, di impiegare elementi della scenografia normalmente inusitati, come i soffitti negli interni, di deformare l'immagine con l'impiego di obbiettivi particolari, di esacerbare la recitazione, non è soltanto un saggio di abilità, ma costituisce una delle caratteristiche fondamentali della personalità artistica di Welles, che ritroveremo pressoché immutata in tutte le sue opere successive.

Cosicché al centro di questa rappresentazione «barocca» della realtà non può che esserci l'attore, che impersona nella varietà dei personaggi i molteplici aspetti dell'uomo contemporaneo, e controlla con la sua presenza il disporsi delle scene e delle sequenze e, all'interno di esse, dei rapporti drammatici. Il più delle volte, come in *Quarto potere* e in quasi tutti gli altri film, l'attore, il protagonista, è lo stesso Welles. L'evoluzione artistica del personaggio, di film in film, acquista pertanto una importanza notevolissima nell'esame dell'opera wellesiana; e il suo sganciarsi da certi schemi drammatici d'origine teatrale o del ro-

manzo ottocentesco per approdare a una strutturazione più ampia, che prospetta sempre nuove possibilità d'interpretazione, è indice di una raggiunta maturità che, nelle opere più tarde, si esplicherà in forma compiuta.

Interrompendo, fin dal suo secondo film, questa galleria di personaggi emblematici, fortemente caratterizzati, che egli creerà nel corso della sua intensa attività registica e interpretativa, Welles realizza *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), in cui non compare come attore, che descrive l'ascesa e la caduta di una famiglia facoltosa agli inizi del secolo, alle soglie di quella industrializzazione della società americana che porrà le basi per il suo grandioso sviluppo capitalistico. Pur essendo stato distribuito in una versione mutilata, a causa anche dei contrasti che contrapponevano sempre più violentemente il regista ai produttori, il film rimane fra le opere più significative e formalmente compiute di Welles. È uno «spaccato» della società americana che fornisce una serie di elementi d'indagine critica che difficilmente possiamo rinvenire nei molti altri film americani, precedenti e successivi, di argomento analogo.

La carriera di Welles sarà sempre caratterizzata da problemi produttivi e finanziari che bloccheranno o stravolgeranno i suoi film. Negli anni di guerra Welles svolge varie attività e gira migliaia di metri di pellicola per un film in tre episodi sull'America del Sud, *È tutto vero* (*It's All True*), che rimarrà incompiuto e non sarà mai distribuito dalla RKO, che l'aveva prodotto: solo nel 1994 esso, restaurato e integrato con interviste, uscirà sugli schermi. È la rottura quasi definitiva con l'industria hollywoodiana. Dopo un discutibile *Lo straniero* (*The Stranger*, 1945), d'argomento antinazista, in cui il protagonista interpretato da Welles, un criminale di guerra, non esce dagli schemi dei personaggi consueti del cinema di propaganda bellica, anche se ben più ricco di elementi ambigui e angoscianti e più approfondito psicologicamente, *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*), interpretato da Rita Hayworth, in quel tempo moglie di Welles, uscito sugli schermi nel 1947, segna il ritorno del regista ai grandi temi della corruzione della società capitalistica, dell'ambiguità dei rapporti umani, della crisi dei valori tradizionali, della necessità di una radicale opposizione al potere costituito.

Sempre nel 1947, per una piccola casa di produzione, realizza il suo primo film scespiriano, *Macbeth*, che sviluppa il discorso sulla corruzione del potere e risolve, in termini apparentemente schematici ma invece prospettici, e in modi dimessi ma ricchi di fermenti formali, la tragedia individuale che diventa tragedia collettiva. L'incontro con Shakespeare darà ottimi frutti cinematografici, dall'*Otello* (Othello, 1950) a *Falstaff* (Chimes at Midnight, 1966. Squilibrati e affascinanti, pieni di invenzioni sceniche e di banalità, sempre sorretti da un gusto preciso dello spettacolo coinvolgente, ma anche sottesi da una tensione drammatica fortissima, questi film risolvono d'un sol colpo, negandola, l'annosa questione delle trascrizioni filmiche di testi teatrali, del cosiddetto «cinema teatrale» o «teatro filmato». Perfettamente realizzati sullo schermo, come dimensione scenica insostituibile allo svolgersi della vicenda, questi testi scespiriani-wellesiani sono «unici», irripetibili, e come tali hanno una loro ragione poetica e costituiscono alcune tappe fondamentali d'un cammino artistico fra i più intelligenti e validi del cinema degli ultimi trent'anni.

I due film *Rapporto confidenziale* (Confidential Report, ovvero Mr. Arkadin, 1955), tratto dal suo omonimo romanzo, e *L'infernale Quinlan* (Touch of Evil, 1958), portano più innanzi il discorso wellesiano sul potere, nei suoi risvolti economici e politici, con maggior chiarezza ideologica. Se all'origine dei personaggi di Charles Foster Kane (*Quarto potere*) o di Charles Rankin (*Lo straniero*) o di Michael O'Hara (*La signora di Shanghai*) c'è ancora una posizione distaccata dell'autore, di giustificazione esterna d'un comportamento o d'una personalità, magari col ricorso a certo psicanalismo e psicologismo superficiale; al centro di personaggi come Gregorio Arkadin (*Rapporto confidenziale*) o Hank Quinlan (*L'infernale Quinlan*) o l'avvocato Hastler di *Il processo* (The Trial, 1962), libera trascrizione filmica dell'omonimo romanzo di Franz Kafka, c'è il dramma dell'uomo contemporaneo nei suoi riflessi più inquietanti, attraverso una prospettiva deformata che lo attualizza e ce lo prospetta in termini chiari ed evidenti, proprio per la nostra impossibilità di rimanere indifferenti di fronte all'enormità del male e delle sue cause.

In questa nuova prospettiva critica e drammatica acquista un particolare significato il citato *Il processo*, in cui il richiamo alla realtà

«allucinata e allucinante» di Kafka è il tramite per una spietata rappresentazione della disumanità dei rapporti sociali all'interno del sistema capitalistico. La storia «incomprensibile» del giovane impiegato che viene condannato per un delitto non commesso si allarga, nelle dimensioni spettacolari fortemente «espressionistiche» del film di Welles, a significare quel caos ideologico e morale in cui va precipitando la società occidentale. Welles ne è cosciente e punteggia il racconto di continui riferimenti alla storia contemporanea; il suo giudizio si fa implacabile, la sua visione del mondo è sempre più pessimistica e desolata. Siamo nei primi Anni Sessanta, pare che un fosco capitolo di questa storia si sia concluso, ma la rinascita è difficile, incerta, i gravi problemi politici devono ancora essere risolti, a volte addirittura impostati. La tragedia del protagonista di *Il processo* è anche la tragedia di una generazione di artisti e intellettuali progressisti, di cui Welles fa parte.

Zhang Yimou (1951) è figlio di un ufficiale dell'esercito di Chiang Kai-Shek. La sua famiglia viene messa al bando per motivi politici durante la Rivoluzione Culturale. Costretto a lasciare gli studi nel 1968, va a lavorare prima in campagna e poi in fabbrica. Nel 1978, dopo la morte di Mao, Zhang decide di sottoporsi all'esame di ammissione per la Beijing Film Academy. Purtroppo non viene ammesso per aver superato i limiti d'età, ma grazie a un appello al Ministero della Cultura riesce ad ottenere l'ammissione all'Accademia, dove inizia anche una preziosa collaborazione con il regista Chen Kaige, suo coetaneo. Dopo alcuni premi vinti come attore, nel 1988 esordisce nella regia con *Sorgo Rosso* (Hong Gaoliang), che vince l'Orso d'oro a Berlino. Il film introduce un tema centrale come quello della condizione femminile e che già afferma lo spiccato gusto fotografico del regista per i cromatismi accesi.

Sorgo rosso descrive la vita dei contadini nella Cina nord occidentale fra gli anni Venti e Trenta con uno stile rigoroso, senza fronzoli, sorretto da uno sguardo intenso su uomini e ambienti. Stile che si farà maturo e ricco di sfumature psicologiche e sociali nelle opere seguenti, in cui il personaggio centrale di una giovane donna, interpretato dalla moglie Gong Li (come in *Sorgo rosso*), diventa il centro drammaturgico attorno al quale si muove una realtà storica e ambientale che bene interpreta gli eventi drammatici che hanno caratterizzato la storia della Cina nel corso di oltre mezzo secolo. Ad esempio in *Ju Dou* (Judou, 1990), dramma della solitudine femminile sullo sfondo di una società dura e spietata; in *Lanterne rosse* (Dahong denglong gaogao gua, 1991), da un romanzo di Su Tong, spaccato sociale della Cina degli anni Venti, tutto racchiuso all'interno del palazzo di un ricco signore, in cui la condizione della donna assume i caratteri di una condanna morale; in *La storia di Qiu Ju* (Qiuju da guansi, 1992), storia di una donna coraggiosa che difende la propria famiglia dagli attacchi e dai soprusi degli altri; in *Vivere!* (Huozhe, 1994), che narra le vicende di un burattinaio e della sua famiglia attraverso quasi cinquant'anni di storia cinese. Il cinema di Zhang Yimou è tutto costruito sui personaggi, sulle loro psicologie e sui loro conflitti sociali, e la tensione che questi scontri producono regge una costruzione drammaturgica che si risolve in un rigore di stile, che rischia a volte di cadere

nel formalismo: da un lato, nell'affresco storico *La triade di Shanghai* (Yao a yao, yao dao waipo qiao, 1995) sulla mafia cinese degli Anni Venti; dall'altro, nel film d'ambiente contemporaneo *Keep cool* (You hua hao hao shuo, 1997), in cui i toni della commedia di costume si mescolano a uno stile frammentario e sincopato.

Dopo aver denunciato in *Non uno di meno* (Yi ge dou neng shao, 1999) lo stato di grave abbandono in cui versa l'istituzione scolastica nelle province della Cina profonda (ma non senza rinunciare a un happy end che gli permette di non entrare in collisione con la politica), Zhang Yimou trova una nuova strada espressiva realizzando una coppia di opere appartenenti al cosiddetto genere del *wuxiapian* (genere orientale dell'avventura), una **tendenza del cinema contemporaneo** del nuovo millennio, *Hero* (2002) e **La foresta dei pugnali volanti** (2004) segnano, infatti, l'incontro dell'autore con un modello cinematografico di presa sicura sul pubblico popolare di un mondo globalizzato.