

Cinema d'avanguardia in Europa, a cura di Paolo Bertetto e Sergio Toffetti, Il Castoro, Milano 1996, pp. 334, Lit 48.000.

Poco dopo l'inaugurazione a Torino della mostra sul precinema, "La magia dell'immagine", si è svolta una retrospettiva dal titolo "Ritmo come luce. Il cinema delle avanguardie storiche in Europa", prima parte di un progetto che prevede a breve scadenza un secondo appuntamento dedicato alle avanguardie in Italia.

All'apparenza, tra i due eventi non sembrano esserci molti legami. Da una parte, quel crogiolo di attrazioni visive, tra magia e scienza, baracconi di fiera e gabinetti di "phisque amusante", nel bel mezzo del quale fece la sua comparsa il cinema. Dall'altra, le sofisticate provocazioni delle avanguardie impegnate in una radicale negazione dell'arte nelle sue forme accreditate dalla tradizione e, insieme, del cinema in quanto riproposta delle funzioni tradizionali della narrazione ottocentesca (romanzesca e teatrale).

È stato a partire dal convegno di Brighton del 1978, dedicato al cinema dei primi tempi, che si è imposta un'interpretazione dello sviluppo del cinema quale oggi conosciamo come transizione tra due sistemi antitetici. Da una parte, secondo la terminologia introdotta da Tom Gunning e André Gaudreault, il "sistema dell'attrazione mostrativa" che caratterizza tanto il cosiddetto precinema, quanto il cinema dei primi tempi. E, dall'altra, il "sistema dell'integrazione narrativa", che sta alla base dell'ascesa e del predominio del cinema hollywoodiano.

Sostiene Bertetto, nel suo saggio introduttivo sulle strutture formali del cinema d'avanguardia, che il denominatore comune delle pur difformi esperienze dell'avanguardia europea, è la sistematica violazione "del modello rappresentativo-narrativo della



L'attrazione dell'avanguardia

di Antonio Costa

visione, cioè di un modo di organizzare il visibile fondato sulla sua riduzione a una catena di rappresentazioni dominate dalla narritività". Lo stesso Bertetto, in un suo secondo intervento su *Un chien andalou* e *L'âge d'or* di Luis Buñuel, fa ricorso a categorie come "focalizzazione" e simili, messe a punto nell'analisi del cinema narrativo, per dimostrare la loro inapplicabilità a tali film, che non rispondono alla logica consequenziale della narrazione, ma ai meccanismi delle configurazioni inconse, a un'economia dell'"in-

tensità" piuttosto che a quella dello scambio narrativo.

È su questo piano che va individuata (e interpretata) la persistenza di un legame del cinema d'avanguardia con il "sistema dell'attrazione mostrativa" del precinema e del cinema primitivo. Per esempio, il "montaggio delle attrazioni" di Ejzenštejn, teorizzato e praticato prima in ambito teatrale e poi cinematografico, dimostra i legami dell'avanguardia con pratiche espressive "eccentriche" ispirate al music hall, allo sport, al circo. Inoltre, *Velocità*,

una sceneggiatura inedita di Marinetti pubblicata recentemente da Lista in "Fotogenia" (1995, n. 2), dimostra che il padre del futurismo pensava a un cinema come insieme di effetti sbalorditivi, attuati e organizzati secondo il modello di quel "teatro di varietà" al quale era dedicato uno dei più importanti manifesti futuristi (1913) e con il quale il cinema primitivo manteneva stretti legami (Méliès, Fregoli, ecc.).

Mentre un tempo per vedere questi mitici film delle avanguardie bisognava attraversare mezza

Europa, come ricorda il cineasta austriaco Peter Kubelka, ora la loro circolazione è garantita dai musei e, ancor più, dallo sviluppo dell'editoria delle videocassette. Inoltre la loro forza antagonista rispetto al sistema dominante dell'integrazione narrativa si è in parte attenuata, dal momento che si sono affermati linguaggi come quello dei videoclip nei quali, come notava Bonito Oliva, si è realizzato "il paradosso visivo e sonoro più eclatante di integrazione linguistica che la tecnologia abbia realizzato".

Questo nuovo contesto è propizio a una rivisitazione delle avanguardie cinematografiche secondo una prospettiva meno ideologica e più storico-filologica, che è oltretutto la più adatta per recuperare alle radici il carattere "originario" di questa esperienza. Il bel catalogo pubblicato dal Castoro, assieme a testimonianze di protagonisti delle neoavanguardie (Mekas, Brakhage, Grifi, Gianikian & Ricci Lucchi, ecc.), presenta una serie nutrita di contributi storico-filologici ed estetico-interpretativi. Oltre ai saggi di Rondolino, Tinazzi, Sanchez-Biosca, Aumont, Klejman, vorrei segnalare quelli di Claudine Eizykman sull'uso e significato del termine avanguardia nel contesto cinematografico francese; di Guy Fihman che dimostra la natura essenzialmente "cinematografica" del film d'avanguardia (in contrapposizione alla tesi di una loro subordinazione alla ricerca pittorica o altro); e, infine, quello di Ruud Visschedijk che, attraverso un intelligente confronto tra due collezioni del Nederlands Filmmuseum, una dedicata alle avanguardie storiche e l'altra al cinema dei primi tempi, ripropone il problema dei rapporti tra l'avanguardia e il cinema "primitivo", che mi sembra l'aspetto più interessante emerso da questa retrospettiva, forse anche grazie alla concomitanza di cui parlavo all'inizio.

Scene da un matrimonio

di Stefano Boni

INGMAR BERGMAN, *Conversazioni private*, Garzanti, Milano 1996, ed. orig. 1996, trad. dallo svedese di Laura Cangemi, pp. 149, Lit 26.000.

Publicato l'anno scorso da Norstedts e tradotto con sollecitudine da Garzanti, il nuovo romanzo del grande regista svedese ci riconduce a quella che sembra essere un'ossessione narrativa di uno dei protagonisti più significativi della cultura nordica del dopoguerra: il rapporto con e tra i genitori. Com'è noto, Bergman ha abbandonato il cinema nel 1983 e, più recentemente, ha lasciato anche il teatro per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Questa sua attività è, tuttavia, di un tipo tutto particolare. I romanzi finora pubblicati, *Con le migliori intenzioni* (1991), che racconta l'innamoramento e i primi anni di matrimonio dei coniugi Bergman, e *Nati di domenica* (Garzanti, 1993), una sorta di resoconto sull'infanzia dell'autore, infatti, sono stati pensati per essere trasposti cinematograficamente, sebbene la regia sia stata affidata rispettivamente al danese

Bille August e a Daniel Bergman, uno dei figli dell'autore. Anche *Conversazioni private* diventerà presto un film diretto da Liv Ullmann, l'attrice norvegese che ha a lungo vissuto e lavorato con Bergman. La scrittura bergmaniana denuncia quindi, esplicitamente, la sua natura cinematografica, con precise ed essenziali descrizioni di luoghi e ambienti, con dialoghi complessi e articolati e con veri e propri "avvicinamenti" ai personaggi che mimano i movimenti della macchina da presa. Del resto, nella prefazione a *Con le migliori intenzioni*, Bergman confessava: "Scrivo così come da cinquant'anni sono abituato a scrivere: in forma cinematografica, drammatica".

Come anticipato, *Conversazioni private* torna a raccontare la vita dei genitori dell'autore svedese, anche se in quest'occasione l'autobiografismo non è denunciato e gli interventi in prima persona del narratore sono ridotti al minimo, senza fornire indizi sul suo coinvolgimento con i fatti narrati. Inoltre risulta impossibile comprendere il grado di affabulazione al quale

gli eventi realmente accaduti sono stati sottoposti. Attraverso cinque conversazioni, cui fa seguito un epilogo-prologo, Bergman racconta la storia d'amore che la madre visse, per alcuni anni, con un giovane studente di teologia, Tomas, per poi tornare a riconciliarsi con Henrik, il marito pastore le cui debolezze e schizofrenie possiedono

echi strindberghiani assai evidenti.

Anna, la protagonista, è una donna educata all'indipendenza e alla consapevolezza del proprio diritto a un'esistenza felice. I sensi di colpa nei confronti del marito e del giovane amante, tuttavia, la tormentano e la spingono a confessare la propria drammatica situazione ad alcuni personaggi chiave: l'anziano pastore Ja-

cob, il marito, la madre Karin, l'amica Märta. È significativo che Bergman abbia scelto la forma del dialogo per raccontare una storia così intima e carica d'angoscia. In effetti è proprio attraverso la dialettica parola-silenzio che il suo cinema ha saputo scavare nel profondo dell'animo umano, mettendone a nudo le debolezze, le meschinità e le finzioni. Le conversazioni sono ordinate cronologicamente soltanto in parte, ma la progressione non va cercata tanto nello scorrere del tempo quanto piuttosto nella scoperta, lenta e graduale, del personaggio di Anna, che l'autore accompagna con sguardo lucido e a tratti commosso come già aveva fatto nel bellissimo documentario *Karins ansikte* (Il volto di Karin) girato nel 1986 per la televisione svedese. Nella sua autobiografia, *Lanterna magica* (Garzanti, 1987), Bergman ha dedicato alla crisi matrimoniale dei suoi genitori solo poche righe: "Noi non sapevamo che la mamma stava vivendo un amore appassionato e che il papà soffriva di una profonda depressione. La mamma era pronta a rompere il matrimonio, il papà minacciò di togliersi la vita, si riconciliarono e decisero di rimanere insieme 'per amore dei bambini', come si diceva a quel tempo. Noi non ci accorgemmo di nulla, o quasi". È da questo "quasi" che nasce *Conversazioni private*.

**RICONOSCENDO
LE ORME DI CHI CI
HA PRECEDUTO SI
VA AVANTI. FINCHÉ
SI SCORGE INNANZI
A NOI DNA**

Linea d'ombra si occupa da dieci anni di letteratura, storia, filosofia, scienze e spettacolo. Di società e di politica. D'Italia e del mondo.

Non sono stati anni facili, come dimostra il presente che tutti stiamo vivendo.

LINEA D'OMBRA. (di Corrado)

Ma sono stati anche anni di libertà. Anni di viaggio nell'universo letterario e artistico, alla ricerca del nuovo e di chi non si piega ai dettami dell'industria culturale.

Per questo ti chiede di abbonarti. Perché vuole continuare a essere libera.

Abbonamento a Linea d'ombra. Desidero ricevere, senza nessun impegno da parte mia, oltre alla cedola d'abbonamento, le informazioni su modalità di pagamento, vantaggi e regali. Riceverò una copia saggio della rivista.

Nome _____
Indirizzo _____
Cap _____ Città _____

LINEA D'OMBRA Via Caffurio 4, 20124 Milano Tel. 02/6691132 - 6690931 - Fax 02/6691299