

Apertichiusi

Sandro Bernardi

GIANNI CANOVA, *L'alieno e il pistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, pp. 188, Lit 29.000, Bompiani, Milano 2000

Sono pochi, si contano sulla punta delle dita i libri che fanno pensare al cinema. Quando si legge un titolo di genere postmoderno si pensa: ecco uno dei soliti libri sul virtuale, poetiche dell'immersività, interattività, lo spettatore che entra dentro il film, interagisce con i personaggi, l'euforia del labirinto, il piacere di perdersi dentro l'immagine e così via con le poetiche del doppio che hanno riempito ormai tutta la letteratura e la critica pseudo-filosofica contemporanea. Invece Canova sa tenere testa con grande forza alle tentazioni del postmodernismo, lo prende per la giacca, potremmo dire, e lo guarda bene negli occhi, senza paura e senza facili entusiasmi.

Batman e Alien, protagonisti delle due fortunate serie cinematografiche degli anni novanta, sono indicati come due figure paradossali dell'esperienza visiva contemporanea, due punti di scambio impossibile fra interno ed esterno: Batman è lo straniero interno, che abita a Gotham City, l'ibrido dalla doppia identità che, se da un lato rassicura l'atmosfera cittadina, dall'altro la turba forse anche più di quanto non facciano i delinquenti. Alien è un estraneo più familiare di quanto possa sembrare, che intrattiene un rapporto equivoco con la giovane astronauta Ripley, sua nemica e sua interlocutrice, è una "minaccia inoffensiva" che solo come tale entra nel cinema commerciale. Gotham City, la città di Batman, è un incubo che ben condensa ed esprime l'universalismo della ragione occidentale, è "la concrezione architettonica del mondo come l'Occidente autocentrico e solipsistico vorrebbe che fosse"; è il risvolto oscuro dell'illuminismo, della luce tecnocratica, di quella solarità razionale che l'Occidente pretende di esportare. Gotham City è la logica spinta fino ai suoi limiti estremi, tanto da rovesciarsi immanabilmente nell'orrore. E Batman, l'altro che nasce da dentro, è il "ritorno della differenza laddove non sembra esserci altro che identità". Alien invece è la minaccia come pura merce, come puro oggetto di fruizione spettacolare. Il mercato, dice Canova, può vendere solo minacce che siano inoffensive, come Alien appunto, ma in questo eccesso di sicurezza c'è la possibilità di una nuova e peggiore paura. Echi, archetipi, sintomi, rovine, transiti, dissimulazioni, antagonismi e deformazioni riempiono questo spazio apparentemente domestico.

Questa prospettiva innesca una riflessione sul cinema come esperienza visiva, sui limiti della visione e sulla sfida che il cinema contemporaneo lancia contro i tentativi di addomesticamento da parte dell'industria, che costituisce la parte più interessante del libro. In questi film, come in altri (De Palma, Ferrara, Bigelow sono alcuni esempi) il cinema si

avventura su sentieri molto più coraggiosi di quanto sembri, comincia a delineare la differenza fra vedere e guardare. Siamo spesso di fronte a una vera e propria crisi delle forme filmiche. Analizzando la soggettiva, la dissolvenza incrociata, il flashback, il piano-sequenza in alcuni di questi film, Canova ci mostra come il cinema spinga queste figure fino al confine del visibile. Esempio, per quanto riguarda la soggettiva, è l'analisi di *Strange Days*, che, "di fronte alle istanze immersive che tanto cinema contemporaneo sembra assorbire dalla cultura postmoderna, mette in crisi la possibilità di un'identificazione totale rilanciando

restituisce ormai solo l'impotenza del nostro guardare. Non è vero, conclude Canova, che la crisi della forma implichi uno spettatore debole, pigro, trascinato nelle fluttuazioni di uno sguardo senza oggetto e, ricordando l'ammonimento testamentario di Kubrick, *Eyes Wide Shut*, osserva che la direzione del cinema è quella di tenere gli occhi non aperti o chiusi, ma *apertichiusi*, un ossimoro, l'unica forma che ci permetta di affrontare le contraddizioni dell'esperienza contemporanea. Questi film di cui si parla non sono belli, dice Canova, ma sono importanti, perché ci fanno pensare che il cinema ha ancora qualche cosa (molto) da dire.

ponga in primo piano la letteratura, il libro di Giovannini prende spunto da storie e strutture considerate archetipiche, come quelle costruite da Edgar Allan Poe, e quindi mette a fuoco le origini letterarie del genere vero e proprio (con ampi riferimenti ai personaggi e alla visione del mondo di autori come Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Cornell Woolrich), fino a toccare le firme più significative del panorama contemporaneo scrittori come James Ellroy, Thomas Harris e Barry Gifford, o come la recente rivelazione Alex Garland, e non senza rilevare la predisposizione del genere

Musatti

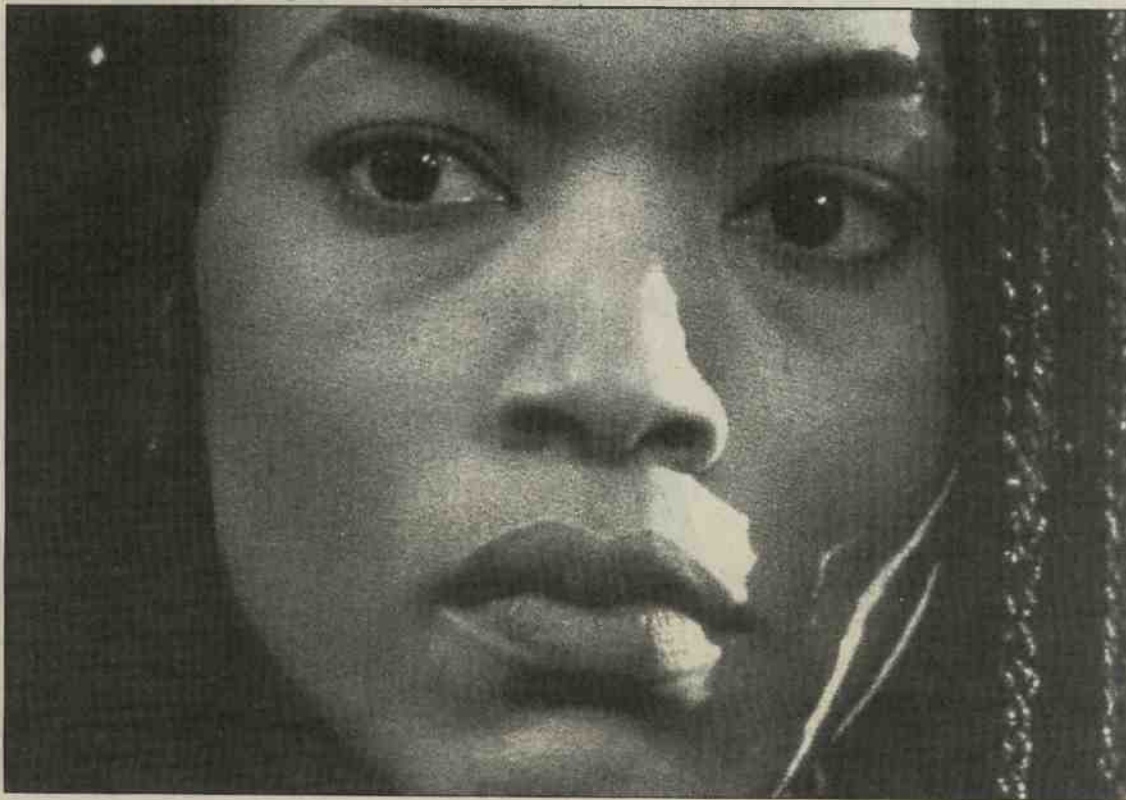
Stefano Boni

CESARE MUSATTI, *Scritti sul cinema*, a cura di Dario F. Romano, pp. 255, Lit 34.000, Testo&Immagine, Torino 2000

Cesare Musatti è generalmente considerato il padre della psicoanalisi italiana. Alcune delle sue opere - ricordiamo, ad esempio, *Trattato di psicoanalisi* (1949) e *Psicoanalisi e vita contemporanea* (1960) - sono tuttora considerate dei classici della letteratura scientifica; *Curar nevrotici con la propria autoanalisi*, pubblicato da Mondadori nel 1987, una raccolta di brevi saggi autobiografici, è persino diventato un *best seller* nel suo genere. La sua attività politica, intrapresa in tarda età, lo ha trasformato in un personaggio pubblico stimato e corteggiato dai partiti. Comprensibilmente meno nota è, tuttavia, la sua passione per il cinema, una passione che si è dispiegata su due livelli: lo studio del rapporto cinema-psychoanalisi e la critica cinematografica.

Musatti - che era nato nel 1897 - amava ricordare di essere coetaneo della psicoanalisi e di avere un fratellino maggiore di due anni, il cinema. Già negli anni venti, a seguito delle ricerche svolte insieme a Vittorio Benussi, aveva dato alle stampe due saggi - entrambi compresi nel volume di cui rendiamo nota - che si occupavano dell'immagine in movimento analizzando i fenomeni stereocinetici e le dinamiche percettive dello spettatore cinematografico.

Nel 1961 appare su "Rivista di Psicologia", in versione ridotta, *Psicologia degli spettatori al cinema*, in cui Musatti esamina il concetto di impressione di realtà, paragona lo spettacolo cinematografico al sogno, parla di suggestione e catarsi. L'antologia curata da Dario F. Romano ripresenta il saggio nella sua completezza e gli affianca altri due importanti scritti, *La visione oltre lo schermo* e *Tecniche di magia e realizzazione filmica*. Di particolare suggestione, inoltre, risultano le pagine di *La mia gemella psicoanalisi ha un fratellino maggiore* (1986), dove Musatti, affermando la discendenza del modello di montaggio filmico dal pensiero rievocativo umano, ipotizza un effetto di ritorno tutto ancora da studiare. Se, infatti, il racconto per immagini "riassume" gli eventi esattamente come facciamo noi uomini quando ricordiamo il nostro passato, non è da escludere che l'uomo-spettatore cinematografico abbia elaborato nuove forme di rievocazione sulla base delle proprie esperienze vissute al cinema. L'ultima sezione dell'antologia, che si conclude con una nota bibliografica di Chiara Simonigh, è dedicata all'attività critica musattiana per la rivista "Cinema Nuovo" di Guido Aristarco. Segnaliamo, in questo senso, la stroncatura del pasoliniano *Salò* e l'apprezzamento di *Novecento*, accanto all'interessante contributo dedicato a *Zabriskie Point* e allo scritto sull'umorismo ebraico nell'opera di Woody Allen.



Noir

Umberto Mosca

FABIO GIOVANNINI, *Storia del noir*, pp. 221, Lit 18.000, Castelvaggi, Roma 2000

Tra i generi del cinema classico hollywoodiano, il *noir* è certamente quello di più difficile definizione, anche per l'ampia applicabilità del concetto, a cui soprattutto di recente si ricorre con un po' troppa facilità per etichettare opere non altrimenti catalogabili.

Coniata nei primi anni quaranta in Francia per definire una serie di film americani tratti da classici letterari pubblicati nella "Série Noire", la parola "noir" è infatti utilizzabile per una gamma molto vasta di opere in cui prevalgono, a seconda dei casi, caratteristiche quali la particolare complessità dell'intreccio, il tono funesto e malsano delle atmosfere, le tonalità scure della fotografia, la definizione dei personaggi all'insegna di una certa ambiguità morale (l'antieroe come prototipo maschile) e di un'esplicita carica sessuale (la dark lady come prototipo femminile), la valenza sociale delle storie raccontate.

Partendo proprio da una ricognizione intorno alla parola "noir", con un'indagine che

nei confronti della contaminazione, come nel caso del *cyber-noir* (Philip K. Dick, William Gibson, Bruce Sterling).

Dopo aver proceduto a fornire una serie di informazioni intorno alle forme di diffusione dei racconti *noir* e dei codici stilistici e narrativi a essi sottesi, il volume presenta alcune riflessioni di grande interesse intorno al ruolo del genere nel denunciare le contraddizioni profonde insite nel sistema americano ed evidenziandone gli aspetti più cupi e contagiati da un profondo senso di morte e di fine.

Giovannini non manca, inoltre, di analizzare una serie di realtà floride esterne al contesto americano, come la Francia, la Spagna e l'America Latina, il Giappone.

Dedicata al cinema, la seconda parte del volume segue un percorso cronologico che dai film di gangster porta all'età d'oro del genere (tradizionalmente collocabile tra il 1941 e il '58), passando per il *noir* alla francese, quindi al crepuscolarismo degli anni settanta, ai legami con il *roadmovie*, fino ad arrivare alle tendenze degli ultimi vent'anni. Un capitolo a parte è dedicato al *noir* italiano letterario e cinematografico. A concludere il lavoro, vi sono una serie di profili dei grandi scrittori del genere, una filmografia e un'appendice dedicata alla musica per film e ai suoi compositori.