



nomi tramite il comune *Le*, avremo *Gise-le-one*, poi leviamo il comune *Le* e anagrammiamo il residuo *Giseone* avremo *Joseine*, che è quasi *Jose (ph)ine*, ovvero il nome della mamma buona; è dunque la mamma sconosciuta del regista quella che le due ragazze rappresentano! Perché il castellano si chiama Bernard e il suo domestico Joseph? Semplice: perché la povera madre naturale del regista era stata battezzata come *Josephine-Bernardine*; e dunque è chiarissimo che i due uomini sono, nella struttura del film, alleati di *Josephine Nilsson*. E perché il giovane che attraversa tutti gli avvenimenti (e ammazza il vampiro, salvando una fanciulla) si chiama David (in inglese) o Allan (in tedesco) Grey? Semplice: perché nelle lettere *rey* di Grey vi sono le tre lettere delle sei che compongono il nome di Dreyer; e dunque non è difficile interpretare il giovane come doppio del regista.

"Dimostrato" tutto ciò, è agevole (per Drouzy) dedurre che *Vampyr* è un film sulla lotta fra due donne, le due madri di Dreyer, la vera e la falsa; che è il tentativo, temerario e disperato, di raggiungere *Josephine Nilsson*; che il finale (*Grey* si allontana con *Gisèle*, che ha salvato, verso l'altra sponda del fiume: paradiso degli amanti o regno dei morti?) è chiaro che significa che è possibile vivere felicemente con la donna dei sogni; che la "donna" in questo caso altri non è che la "figura materna divenuta sposa virtuale"; che in tale modo il regista scopre in sé "abissi insospettati: sotto i sentimenti che nutre per la madre si cela il desiderio dell'incesto". Drouzy va ancora ulteriormente al dettaglio, ma noi ci fermiamo qui, appagati da questa ipotesi, a dire poco balzana, di desiderio incestuoso di madre ignota, nel quale il parossismo ossessivo del biografo raggiunge decisamente il sublime.

L'opera di epurazione, che il lettore deve compiere in chiave antiparossistica e antiossessiva di fronte a ingegnose fantasie esegetiche, come quelle a proposito di *Vampyr*, che non sono né le più fuorvianti né le più allucinate del volume è per fortuna abbastanza semplice. Proprio depurando il saggio di questi eccessi, se ne apprezza di più la straordinaria portata, l'imprescindibile contributo a capire più e meglio l'opera cinematografica di un maestro, che sebbene non fece film soltanto per curarsi o perché "la verità gli era insopportabile", tuttavia riversò in varia misura in buona parte dei suoi film schegge del proprio doloroso segreto; che certamente fu, se non l'unica ragione, una delle ragioni, e in qualche caso la ragione dominante, di talune scelte di soggetti, di temi e perfino di stili. D'altronde non è questo il solo aspetto dell'opera dreyeriana che Drouzy finisce per egregiamente sottolineare, specialmente dove entra nel merito delle opere, come nel caso de *La passione di Giovanna d'Arco* su cui scrive molte belle pagine. O, per fare un solo ulteriore esempio, quando provvede a smontare con reiterate, e inoppugnabili, argomentazioni, la falsa leggenda critica di un Dreyer spiritualista, mistico, cristiano fervoroso e kierkegaardiano di ritorno. Vi sono invece ampi argomenti per sostenere che fu, come si disse egli stesso, d'altronde, un "non credente" alla ricerca dell'assoluto, che guardava, da laico intelligente e aperto, la problematicità religiosa. E comunque un fatto che, nel suo ultratrentennale progetto su Gesù, predicazione e miracoli, proselitismo e martirio erano visti come altrettanti momenti di una vicenda storico-politica. Non *Gesù Cristo*, ma *Gesù di Nazareth* si sarebbe dovuto intitolare il film. Forse anche per questo Dreyer non riuscì mai a farlo.

## Nuove mappe nel mare del cinema

di Gian Piero Brunetta

*Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, a cura di Paolo Cherchi Usai e Lorenzo Codelli, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1990, pp. 538, Lit 65.000.

*Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista, 1929-1935*, a cura di Alberto Crespi e Silvana De Vidovich, La Biennale, Ve-

ne alla storia e vera e propria *gold rush* di centinaia di ricercatori verso le terre incognite del muto, in ordine di priorità è comunque meno importante delimitare l'oggetto di quanto non sia riconoscere il numero delle relazioni tra le forze in campo e la possibilità di sollecitarne o analizzarne l'azione intersettoriale. Si è veri-

dute, di altre mancano i montaggi di origine o si hanno solo frammenti. Spesso si deve ricorrere alla memoria... a fonti di seconda mano".

La scommessa storiografica compiuta a partire dalla metà degli anni settanta è stata soprattutto quella di immaginare molti mondi storiografici possibili in cui la tenacia e il fiuto dei ricercatori e la volontà di sopravvivenza dei film vincessero su tutte le condizioni più sfavorevoli. Nel giro di poco tempo si è venuto diffondendo, sul piano internazionale, il desiderio di riscrivere la storia del cinema, di ripensarne metodologia, strumenti e ipotesi teoriche e metodologiche. Per molti si trattava di ripartire da zero, di abbandonare ba-

terreno, ovvero di fare i conti con la bassa cucina filologica.

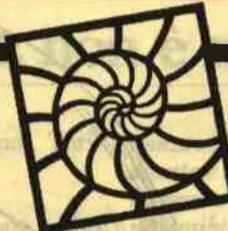
Quello che solo quindici anni fa poteva apparire come un vero e proprio buco nero, grazie soprattutto alle ricerche di Aldo Bernardini e ai lavori filmografici di Vittorio Martinnelli, è divenuto ormai un terreno familiare e un "luogo comune" di un piccolo esercito irregolare di ricercatori sparsi in Italia e all'estero.

Il cinema si presenta oggi non più come un oggetto dato, una storia orientata e orientabile in una sola direzione, ma come un sistema "molto grande" — direbbero i fisici — capace di battere qualsiasi osservatore, per quanto dotato, per la sua ricchezza e complessità. D'altra parte la circolazione delle idee, il confronto dei risultati, la convergenza degli studi internazionali su oggetti simili, l'abbandono progressivo del lavoro storico basato sulla memoria e sulla biblioteca di casa, hanno, in un certo senso, contribuito a dare le giuste misure e a ridefinire le mappe catastali e la cartografia del cinema muto di tutti i paesi.

Uno storico mediamente attrezzato oggi non può non prendere atto della complessità e della crescita dei piani della ricerca possibile. La forma della topologia generale è quella di una galassia ad altissima concentrazione, nella quale ogni elemento è raggruppabile in insiemi disposti nella forma di un "grafo sparso" di cui vanno ancora trovati molti archi connettivi e risolte le possibilità di conversione in forme poliedriche più coerenti e coese. Mille e un oggetto per mille e una storia: c'è posto per tutti e non è più il tempo per l'affermazione di un'idea di storia del cinema o di un modello di stagione.

Negli ultimi tempi comunque — sempre per merito di varie iniziative italiane legate a retrospettive, festival o convegni (come quelli di Pesaro, Urbino, Ancona, Siena, Fiesole) — la rete di relazioni e intergamie internazionali si è venuta estendendo e infittendo. Alla varietà delle voci, dei discorsi e dei bagagli, corrisponde un bisogno crescente di riconoscimento di piani comuni di lavoro e di possibilità di sintonizzazione di sguardi e strumenti di approccio coordinato alle fonti.

Due ottimi esempi per capire il nuovo stato delle cose si possono considerare i cataloghi delle retrospettive del 1990 di Pordenone sul cinema tedesco dal 1895 al 1920 e di Venezia sul cinema sovietico dal 1929 al 1935. Due esempi complementari — di cui riconosciamo come unica interfaccia comune l'identica passione dei curatori — di cui però non sono commensurabili né presupposti culturali, né modalità di progettazione, né intenzioni e risultati. *Prima di Caligari*, curato da Paolo Cherchi Usai e Lorenzo Codelli, è uno dei frutti più maturi di un progetto collettivo, di un lavoro decennale di esplorazione e revisione programmata e sistematica di capitoli dimenticati della storia del cinema. Un progetto che ha promosso Pordenone a capitale di tutta la ricerca storica internazionale. *Prima dei codici*, ideato e curato dal compianto Giovanni Buttafava, è invece il frutto eccezionale della curiosità e intelligenza di un individuo onnivoro, nato però casualmente in quella *No man's Land* culturale costituita dalle attività permanenti e dalle retrospettive della Mostra del cinema di Venezia nell'ultimo decennio. Così mentre il catalogo di Pordenone fa corpo con una rassegna di centocinquanta titoli, riunisce i contributi di tutta una serie di studiosi internazionali che stanno lavorando sull'argomento e già contribuisce a fissare punti fermi nel territorio e a indicare ipotesi di lavoro molto nette e feconde, quello veneziano si può considerare come



*Novità*

<p><b>B. Camdessus</b> <b>I NOSTRI GENITORI INVECCHIANO</b> LE CRISI FAMILIARI DELLA QUARTA ETA'</p>	<p><b>F. Tustin</b> <b>PROTEZIONI AUTISTICHE NEI BAMBINI E NEGLI ADULTI</b></p>
<p><b>E. Weiss</b> <b>STRUTTURA E DINAMICA DELLA MENTE UMANA</b></p>	<p><b>B. Joseph</b> <b>EQUILIBRIO E CAMBIAMENTO PSICHICO</b></p>
<p><b>A. Carotenuto</b> <b>TRATTATO DI PSICOLOGIA DELLA PERSONALITÀ E DELLE DIFFERENZE INDIVIDUALI</b></p>	<p>a cura di <b>G. Gilli</b> <b>A. Marchetti</b> <b>PROSPETTIVE SOCIOGENETICHE E SVILUPPO COGNITIVO</b></p>

*Raffaello Cortina Editore*

nezia 1990, Lit 45.000.

Lo sviluppo delle ricerche storiche sul cinema in questi anni, in percentuale, è stato più rapido dell'incremento demografico mondiale. E anche quello delle pubblicazioni, se pensiamo che il rapporto della popolazione tra l'epoca della nascita di Cristo e l'attuale è di 300 milioni a 5 miliardi e quello degli studi sul cinema in Italia, dagli anni trenta ad oggi, è aumentato in certi anni di cento volte (se è vero che tra il 1932 e il 1939 sono stati pubblicati meno di trenta libri — traduzioni comprese — e in alcuni anni passati sono stati registrati oltre duecento titoli d'argomento cinematografico). Alla pluralità delle voci, degli sguardi e dei mezzi, corrisponde una pluralità di punti prospettici e una coabitazione di approcci eterogenei. Non esistono più da tempo né un progetto unificante, né una bussola teorica, ideologica o metodologica dominante.

In questa importante fase di accelerazione, proliferazione, conversio-

ficato, a partire soprattutto dagli anni settanta, che i veri atti critici e storiografici siano stati quelli del salvataggio, restauro e restituzione al pubblico da parte di collezionisti e piccole strutture private di film considerati perduti.

Per dare un'idea del cammino compiuto, della distanza epocale che ci separa dalla mentalità dominante per decenni nel dopoguerra basterebbe rileggersi gli atti del convegno del 1964 sulla "Storiografia cinematografica" organizzato dalla Mostra del cinema di Venezia. Tra le tante autorevoli voci così parla Guido Aristarco: "E mai possibile che pure qui si debba affermare che *Cabiria* e *Entr'acte* sono film fondamentali? Per quanto mi riguarda arrivo al punto di affermare che se essi fossero andati in rovina, scomparsi, non sarebbe un grave danno, irreparabile, per la cultura e la storia del cinema..." Più oltre lo stesso Aristarco si domanda se sia possibile scrivere una storia generale del cinema dal momento che "alcune opere capitali sono andate per-

pagli teorici inservibili, magari fissandosi obiettivi più modesti, ma molto concreti, come quelli di procedere a nuovi inventari catastali, di sporcarsi le mani coi documenti degli archivi, o delineare le prime ipotesi per un lavoro filologico tutto da inventare. I sani paradigmi positivistic, in altri campi indici di municipalità, arretratezza e sottosviluppo, si sono dimostrati, in questa fase delicata di crescita e maturazione di una coscienza storiografica e metodologica comune, come elementi fondamentali. Nel quadro delle ricerche internazionali, dominate a lungo, sul piano teorico, dagli studiosi francesi, prima di arenarsi nel *cul de sac* dell'analisi testuale, la storiografia cinematografica italiana, per quanto riguarda le origini, ha operato, a mio vedere — per merito di un manipolo di studiosi non accademici —, una vera e propria rivoluzione copernicana rispetto al passato. Rivoluzione che riguarda la capacità di ricostruzione dei fenomeni del cinema muto, la volontà di esplorazione diretta del