

(Il cielo in un'astanza)



Un ricco libro sul cinema, di coraggiosa intenzione anche metodologica (poco a spartire con un *discours de la méthode*); tre libri in uno, uno e trino, tre sostanziosi e copiosi blocchi *in progress* (Bernardo Bertolucci, il *Sade* di Cy Endfield, un epicedio per gli inverni del west). Ma vale – salvifico – il principio dell'antimonografia: così dai cassette esce poi di tutto (grandi volte sinottiche, giunti e raccordi memoriali, digressioni spericolate e oppugnazioni puntute). Filologia al



cine? Si era tentata anche in Italia, specialmente negli anni Novanta: ma l'olezzo fu di cadavere dissezionato, una faccenda quasi da istituto di medicina legale. Dopo l'*ukase* pedagogico, la formalina; dalla culla alla tomba, dal riformatorio al museo, basta sparare addosso a qualunque tipo di bersaglio *vivente*. La filologia non è mai stata l'alibi per un *diritto di non pensare* (dura a capirlo, dentro l'accademia!); filologia & filmologia, che siano cascami di una semiologia in saldo? Infatti siamo ancora fermi a nannimoretta (dio ne scampi), come dire alla prima dentizione; no davvero, per citare i fratelli Coen, *non è un paese per vecchi*.

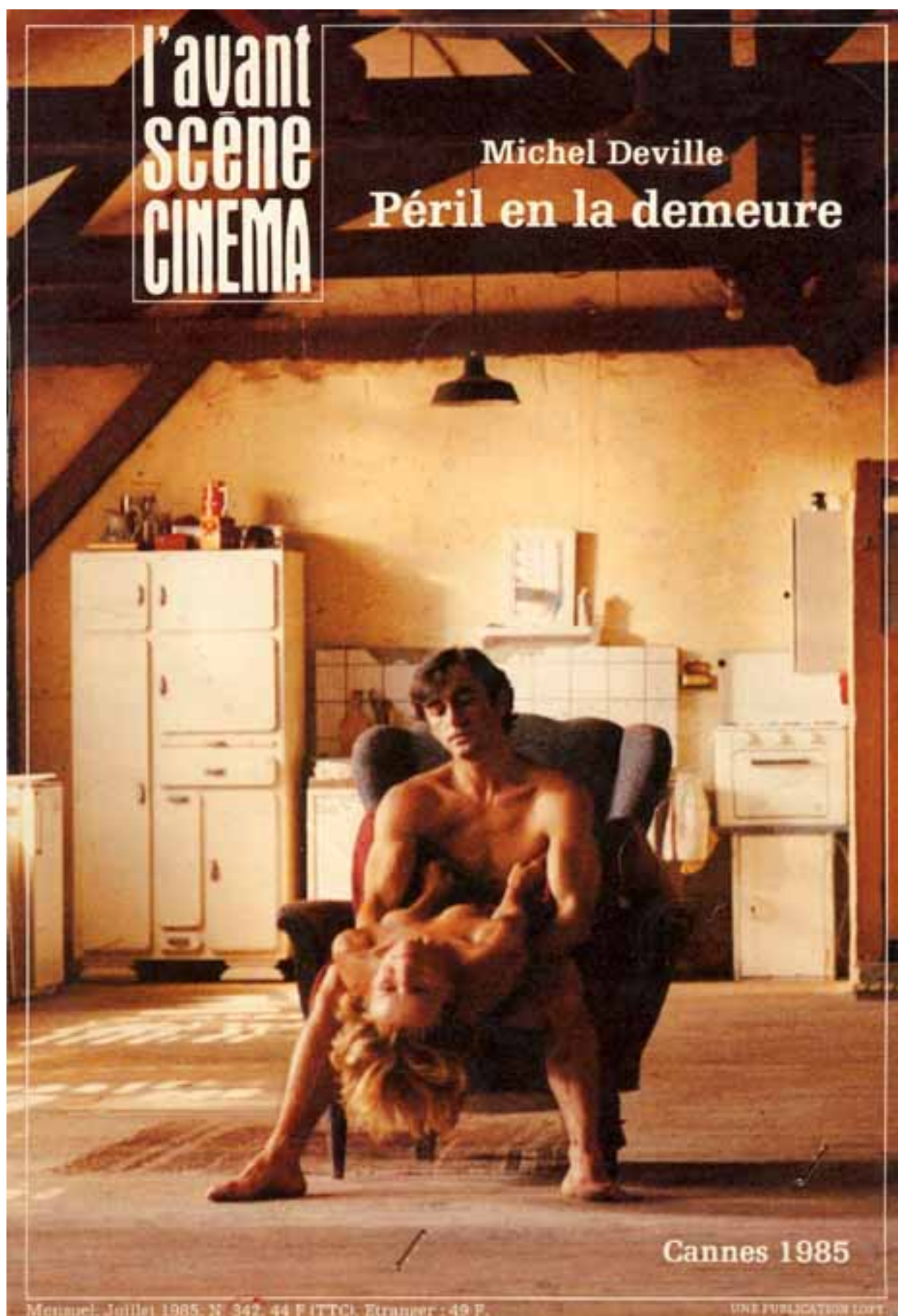




È vecchia la critica, cioè costitutivamente sempre giovane; in Italia, poco poco, rischia di non essere mai nata (meno che mai, fra i banchi degli atenei). Osservò una volta Dario Argento: «se esistessero le olimpiadi della cinecritica, i francesi arriverebbero sempre primi»; non lo diceva solo per fatto personale. Su *Positif* fu memorabile, anni fa, un intervento di Jean-Baptiste Thoret (*Envers et contre tout. Dario Argento, cinéaste visionnaire*), con splendido corredo iconografico: dentro ogni fotogramma –spettralmente, oniricamente *en abîme* – Argento ne iscrive sempre un altro, il doppio diffranto di un'altra immagine, il segno lacerato e turbativo dell'inconscio. Se ne appaga al volo chi tiene un ritratto di Breton sul comodino; da noi, il maestro di *Quattro mosche di velluto grigio* può ancora passare per un farnetico o un imbecille. Cosa è mancato alla filmologia italiana? Diciamolo: la percezione che i valori si muovono, si complicano, si rovesciano; il senso della vita, altro che stelle fisse. *Positif* – neanche a dirlo – è la sentina cui idealmente guarda l'autore di *Remake of(f)*. A me il respiro del discorso di Goni ha ricordato un'altra gloriosa rivista transalpina, *L'avant-scène du cinema*: un piccolo vascello di sempre doviziosa proposta.

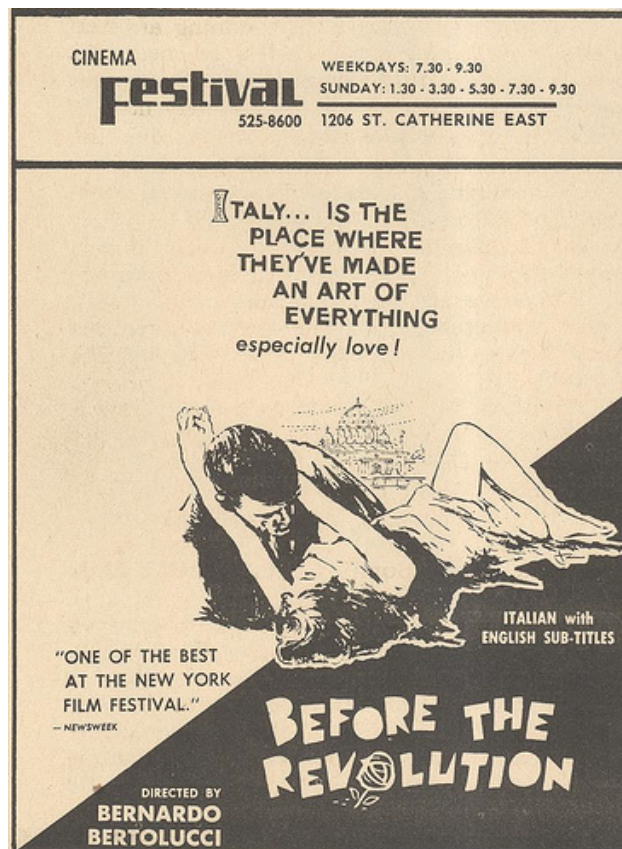
**l'avant
SCÈNE
CINEMA**

Michel Deville
Péril en la demeure



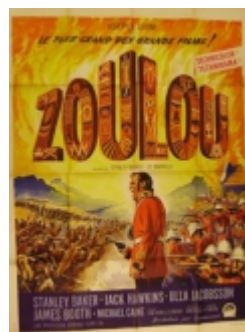
Cannes 1985

Il cinema è «piaga infetta»? Bene così, e ne sia offerto incenso al cielo (*let it bleed*); per intanto, ricominciamo a spalancare le finestre. Niente sussiego formalistico (o micragnosi feticismi *cinéphiles*); poco gabinetto medico, e invece parecchie iniezioni di rabbia, di furore, di impazienza. Il testo è un *corpo*, deve imputridire nella storia. Due (utili) paradossi nel libro di Goni: piegare il film all'invasiva *detection* della moviola (restituirgli la misurabilità concretamente materica di un corpo), e insieme provare a leggerlo – ogni volta – come una specie di sintomo olistico, frammento di una testimonianza *totale*. Secondo paradosso: sapere che il cinema forse è morto (come il melodramma dopo l'ottocento, o il buon dio *secundum* Zarathustra... ma attenzione alle resurrezioni, specie quando transustanziate!); e però frattanto, a questo suo postumo dimenare la coda, continuare a chiedere molto, diciamo pure *chiedere tutto*: incontentabili, sbuffanti, inappagati. Il resto sarebbe proprio «il ristagno nell'estetica, la reificazione museale», le gioie fidenti in ogni «alfabeto filmico» dato *für ewig* (ma poi che accidenti farsene?): un altro e più immedicabile genere di trapasso. L'*unum* dei neoplatonici, del cardinal Bembo, di don benedetto? Non c'è, non esiste (con buona pace di tutti i nostalgici dell'arca – o è arcadia – classicista perduta): ma se pure esistesse, bisognerebbe depositarlo nel primo cassonetto (Goni: è «ottusa, opprimente» ogni normatività, l'idea stessa di ogni modello assunto come «inimitabile»). Pessima cosa il monoteismo in arte: obbligarci, invece, a vedere tutto (sarà ossigeno per l'occhio e per il cervello). Forse perché le parole commuovono ma l'esempio trascina, si è immolato Michele sull'altare di un suo strano rapporto di amore-odio con Bernardo Bertolucci. Ha voluto cominciare proprio da lì, dalla ridotta «*merdosa*» (p. 140) del vecchio ducato di parmaepiacenza: Bertolucci e Bellocchio, onninamente e patologicamente autobiografici, nevrotici rampolli rivoltati, narcisi o amleti dentro una placenta di antichi vizî e pochissimo blasone.





Bertolucci masticato, notomizzato, scorticato; qualche volta scaraventato sul lettino dello psicoanalista; processato, malmenato senza sconti, oppure stranamente perdonato e infine amato. Gli argomenti colpiscono per lucidità e ricchezza. Poi presto via, argutamente, dall'assillo narcissico già verso una problematica industriale: stravagante e impalpabile manifattura, il cinema è «arte ultra-individuale» oppure «officina del caso»? Ma sono buone entrambe le risposte, si sa: com'è poi vero che – hegelianamente – «la provvidenza al cinema è sempre in agguato; come il caso» (un sapido aforisma, quasi degno di campeggiare in esergo). Al fondo, irriducibile, cosa resta *sempre*? La sigla profonda – dentro l'esperienza così novecentesca del cinematografo – di una «differenza radicale» (e mi pare una diagnosi, in cifra, anche sulle inibizioni della nostra *democrazia* sotto confisca). Forse il lettore di cinema non cerca formule, cerca ovunque interrogativi (come lo spettatore ragionante non si accontenta di un bell'incarto). Qui avrà da disperarsi – o proprio da divertirsi – con la «delirante staffetta» (p. 168) dietro il *Sade* di Endfield, e dei suoi molti e indecidibili padri. Un caso esemplare e aberrante di «dissipazione filmologica» (poi in campo avanzano il Fellini di *8 e 1/2*, l'Orson Welles del *Processo*, l'ultimo Kubrick di *Eyes wide shut...* e molto altro ancora).



Domande, sempre domande: esistono (e, in tal caso, *come* si attivano sul grande schermo) «procedure surrealiste in senso lato»? In un cinema di bassocosto e speditivo conio, per giunta. Oppure: perché il *remake* (nel western degli *studios*, e però non solo...)? Mi fermo, intenzionalmente, ché non sarebbe giusto buttarla troppo (solo) su metodo e geometria. Gli è che, in materia di penitenze, Goni se n'è inflitta un'altra quasi crudele: tenere il diletto Sam Peckinpah fuori dal suo discorso su vita, morte e (non) resurrezione dell'epos della frontiera (a buon intenditor, però, poche parole: con Peckinpah – e con Fuller, con Arthur Penn... – «l'ultimo bagliore mitologico che riluce nel western [diventa] quello dell'antimitologia» [p. 269]). Strappato ogni velo di Maia, le sacre vestigia o le reliquie (ancora un *corpo*) del grande codice estinto. Funebri, o cerebralistiche, tutte le riesumazioni postume (... diffidare del circo come della letteratura!). Eppure – lo intuiva benissimo già André Bazin – la condanna del western (la sua estasi, la sua infinita dannazione) è essere ogni volta compiutamente *se stesso* e *altro da sé* (come poi il cinema, come la musica, come la vita). Ricette? Praticamente, e fortunatamente, nessuna. La guerra di movimento continua.

(d.v.)

