

Il tempo della critica

LEONARDO GANDINI

Negli innumerevoli incroci che mettono la critica e il cinema l'una davanti all'altro, il sentimento del tempo viene perlopiù trascurato, o, nella migliore delle ipotesi, considerato in una prospettiva unilaterale. I saggi sulla fortuna critica di un determinato autore possono registrare, ove opportuno, il mutamento di prospettiva che ne ha decretato il successo dopo un inizio nel segno dell'anonimato; o, viceversa, una certa indifferenza, gradualmente subentrata ad una precedente fase di interesse verso la sua opera. Nelle modalità di lettura dell'opera di un cineasta il tempo può dunque depositarsi solo sui film, e non su chi li guarda. Si parla di "opere mature" piuttosto che "giovanili" o "acerbe", di cineasti che hanno perso la freschezza e l'energia degli esordi o hanno per contro acquisito, nella fase tarda della carriera, una compiutezza espressiva che mancava ai loro primi film. In sintesi, i cineasti invecchiano – più o meno bene, a seconda di quanto è stata splendida la loro giovinezza – e i loro film puntualmente ne rispecchiano la parabola anagrafica ed intellettuale, tracciata senza esitazioni, come si conviene ad un'arte fortunatamente troppo giovane per avere problemi di datazione e attribuzione. Per contro, il critico non invecchia mai. Addirittura, la sua indifferenza allo scorrere degli anni (quando non dei decenni) viene considerata il punto fermo sul quale erigere il discorso critico, che può contemplare, se necessario, l'incidenza del tempo sul percorso estetico di un cineasta. Nei casi in cui lo stesso critico giudica e recensisce i film di un medesimo regista, l'onere del

tempo ricade interamente su questo ultimo. Da una posizione cronologicamente invalicabile, impervia ai calendari e agli orologi, il critico considera con attenzione la possibilità che quanto scorre sullo schermo possa essere ricondotto a una traiettoria di senescenza del regista, da valutarsi poi in termini comparativi con gli stadi precedenti della sua biografia artistica.

A quanto ne so, l'unico ad avere, con la lucidità che gli era propria, messo la critica di fronte al tempo è Serge Daney, il quale nel 1992 parla della possibilità (o meglio, necessità) di «vivere con quei film che ci hanno guardato crescere e che ci hanno visto, ostaggi precoci della nostra futura biografia, già impigliati nella rete della nostra storia»; e ancora, in una conversazione con Serge Toubiana dello stesso anno, del film come «una specie di essere, di personaggio, di ritratto di Dorian Gray in cui ci guardiamo invecchiare»¹. La prospettiva viene qui ad essere ribaltata: scolpito da una temporalità impressa sulla pellicola, il film appunto «ci guarda crescere», diventa l'elemento che fa affiorare alla superficie la nostra età di spettatori/critici. Ma a vederci crescere può non essere semplicemente il singolo film, quello che amiamo rivedere a distanza di tempo, ma il cinema *tout court*, nel suo complesso. E nella sua complessità: perché la transitività fra il tempo e la critica non riguarda soltanto la soggettività del recensore, ma anche la necessità, per quest'ultimo, di sintonizzare – con gradi e misure differenti – il gusto sulla lunghezza d'onda sia delle tendenze cinematografiche, sia dei parametri critici che le accompagnano: ovvero, in entrambi i casi, di fenomeni cronologicamente determinati, che appartengono alla storia della cultura e alle metamorfosi che le sono proprie.

Quella di utilizzare, come banco di prova di quanto abbiamo appena affermato, la scrittura critica di Callisto Cosulich, rappresenta, più che una scelta, una tentazione quasi irresistibile, considerato che il suo esercizio intellettuale sul cinema si estende lungo un arco di tempo davvero inusuale, che supera il mezzo secolo. Durante il quale cambia il cinema, certo, ma cambia anche il critico che lo attraversa e lo guarda: forse cambia *perché* lo guarda, sicuramente cambia *mentre* lo guarda, così che il cinema diventa inevitabilmente uno dei punti di approdo ed espressione della sua evoluzione intellettuale ed umana.

Per rendere più trasparente il percorso, abbiamo deciso di osservare la progressione dell'esercizio critico su un corpus filmografico che abbia tratti almeno parziali di omogeneità, coincidenti nella fattispecie con una determinata produzione nazionale, quella statunitense. Della quale il diretto interessato comincia a scrivere già negli anni Cinquanta. In quest'epoca, e fino alla fine degli anni Settanta, mi sembra che lo sguardo critico di Cosulich su Hollywood – sia sul piano dei film recensiti che su quello di una riflessione più generale sulla produzione statunitense – privilegi due aspetti. Il primo, il più importante, muove dal desiderio di scorgere nel cinema americano tracce di quel realismo rimasto, a suo parere, sempre troppo distante dagli schermi, per motivi riconducibili essenzial-

1 S. Daney, *Lo sguardo ostinato*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 27, 90.

mente all'origine mitteleuropea degli uomini che hanno fondato Hollywood. Si legge ad esempio in un contributo dell'autunno 1970 apparso su "Cinema 60":

Nel '60 le *Majors* erano ancora governate dai vecchi boss che le avevano viste nascere: ebrei e figli d'ebrei della Mitteleuropa avevano trasferito in California le tradizioni della Vienna asburgica e della Parigi ottocentesca, l'operetta e la *pochade*. Di America, se ne vedeva poca nei film di Selznick e di Louis Mayer.

La medesima opinione viene ribadita in un articolo di qualche anno successivo, pubblicato ancora su "Cinema 60":

Mentre la letteratura degli anni Dieci, Venti e anche Trenta aveva il pregio di dipingere l'America del proprio tempo, il cinema dello stesso periodo, tranne eccezioni, rifletteva un'era precedente o, addirittura, costruiva l'immagine di un'America inesistente, mutuata dalla "belle époque" europea, e dai luoghi di convegno dell'alta borghesia dei primi anni del secolo.

In entrambi gli articoli l'occasione per simili riflessioni è fornita dall'affermazione, proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, della nuova Hollywood, segnata da opere improntate ad una maggiore aderenza, sul piano iconografico e della caratterizzazione dei personaggi, alla realtà quotidiana. La recensione di *Easy Rider*, apparsa su "ABC" nella primavera del 1970, elogia il film proprio a partire dalla rappresentazione degli spazi:

Il merito di *Easy Rider* sta appunto nell'aver ridato una verginità a queste regioni ampiamente sfruttate dalla macchina da presa, al punto di farcele sembrare inedite. Fuori dal mito del West esse ci appaiono nella loro vera violenza, che non è soltanto una violenza paesaggistica, ma anche lo sfondo naturale di una ferocia quotidiana: quella della vecchia America che non si rassegna all'evoluzione dei costumi.

All'inizio dello stesso articolo, attraverso una frecciatina ai film italiani dello stesso periodo («Verrebbe quasi da pensare a un'incapacità congenita del cinema di riprodurre la realtà, e forse non saremmo tanto distanti dal vero»), il critico mette a fuoco ciò che, nelle pellicole della nuova Hollywood, trova davvero innovativo e importante. Ai suoi occhi il cinema americano si sta finalmente mettendo al passo con una tradizione realista che, nella cultura statunitense, trova nella letteratura il suo luogo di massima espressione. Nel saggio del 1976 si legge che *Cockfighter* di Hellman «ha le qualità che si sarebbero desiderate in *Tobacco Road* di Ford, cioè la tersa secchezza di certa novellistica "sudista" degli anni Trenta». Il riferimento a Ford è, a suo modo, esemplare: non esistono, negli scritti di Cosulich sul cinema americano, numi tutelari, né cineasti intoccabili: si privilegia un tipo di cinema su un altro, senza pregiudiziali dogmatiche a favore dei registi più affermati e consacrati. Già negli anni Cinquanta un saggio che ha per oggetto alcuni film degli anni Trenta di King Vidor (nell'immediato dopoguerra, dunque in epoca pre-*Cahiers*, fra i cineasti statunitensi più riveriti dalla critica europea),

intitolato appunto *Una revisione di Vidor*, sancisce un ridimensionamento di due dei suoi film più ammirati, *Hallelujah!* e *Nostro pane quotidiano*. Il primo in ragione appunto di una visione stereotipata della gente di colore:

Vidor si è perso dietro i facili richiami poetici di certi usi e costumi, non penetrando oltre la loro pittoresca superficie; non ha intrapreso una seria ricerca etnologica, non ha previsto le possibilità di un'evoluzione verso forme più elaborate di civiltà, soprattutto non ha visto gli ostacoli che a codesta evoluzione si oppongono. Ci sembra che con questo film non sia stato mosso da un'esigenza sentita di studiare a fondo e nella loro totalità i problemi di una razza infelice; la sua è stata piuttosto un'istanza di indole musicale, come di colui che si bea dinanzi all'orecchiabile motivo di uno "spiritual" e che in questo motivo ritiene esaurita la realtà e, di riflesso, la poesia negra.

A scanso di equivoci, va precisato che il critico non invoca una trasfusione di neorealismo nelle vene del cinema americano. Al contrario, un ritratto attuale della società americana può essere tranquillamente mediato dai codici del cinema di genere. Di un film come *La notte dei morti viventi*, la cui regia viene definita «alquanto rozza», si individua il principale punto di interesse nel fatto di essere «il primo film 'arazzista' della storia del cinema» ("ABC", 1970). E la riflessione più articolata sull'argomento la troviamo in un lungo articolo sul cinema americano di fantascienza (apparso su "Cinema Nuovo" nell'estate 1956), nel quale l'autore ritrova quelle tracce di attualità che, per ragioni storiche che vengono qui ribadite, sono state per troppo tempo assenti dalle pellicole hollywoodiane:

Non sembri un paradosso, in questi ultimi tempi sono stati proprio i film di fantascienza realizzati a Hollywood ad aprire uno spiraglio di luce su quella nuova, particolarissima America che ci è costantemente negata dall'abituale film americano. È molto infatti se il film americano ci ha assuefatti all'idea degli elettrodomestici e del "trailer". In genere esso è rimasto ancorato a certi simboli come "la scuoletta rossa", "la chiesetta bianca, asilo di pace", "il Presidente nato nella casa popolare", "l'individualista spregiudicato" [...]. La ragione di ciò sta forse nelle caratteristiche della oligarchia che ha dominato il film americano fin dalla sua origine, oligarchia formata nella maggior parte da immigrati, i cui cognomi tradiscono la loro provenienza ebraica-mitteleuropea. Questi immigrati portarono oltre l'Atlantico le loro tradizioni, il loro gusto, per cui, molto spesso, Hollywood ci appare, non già un fenomeno del Nuovo Mondo, ma una succursale del Vecchio: di Montecarlo, Vienna, Parigi, Budapest, dei luoghi, appunto, ove più appariscenti sono rimaste le tracce dell'epoca d'oro della borghesia. Nulla invece il cinema americano ci ha mostrato del nuovissimo volto del suo Paese, delle caratteristiche che si sono rapidamente sviluppate durante e dopo la seconda guerra mondiale. [...] Nessun soggettista, nessun sceneggiatore ha mai affrontato i problemi psicologici e sociali che derivano dall'automazione e dalle *human relations*, [...] nessuno ha voluto spingere lo sguardo sui *trailer camps* che, nell'età dell'uranio e delle nuove migrazioni, hanno sostituito i *covered wagons* e le *Hoovervilles*. Nessuno tranne che, in piccola ma avvertibile misura, gli autori e i registi dei film di fantascienza, i quali, proprio per mancanza di fantasia, hanno costruito il loro mondo futuro sui dati e sulle possibilità di quello attuale. [...] Questi film, insomma, riflettono, nella loro parte descrittiva, forse loro malgrado, l'immagine della nuova America, quella che non ci arriva nemmeno attraverso i film di più dichiarato impegno realistico e sociale.

Questa costante attenzione per la possibilità del cinema americano di aprirsi alla rappresentazione della propria contemporaneità, dunque di una modernità segnata dalla tecnologia e non contaminata da fantasie e nostalgie di stampo mitteleuropeo, caratterizza la riflessione critica di Cosulich per tre decenni, dai primi scritti degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta. In tempi a noi più vicini cambia lo sguardo critico sui film statunitensi, che si fa ora più attento alle dinamiche per così dire “interne” della pellicola, ovvero alle sue eventuali relazioni col cinema del passato, e meno ansioso di ravvisarvi motivi di contiguità col contesto storico e sociale entro al quale sono stati realizzati. A partire dagli anni Ottanta il critico prende consapevolezza del fatto di avere una memoria, dell’ineluttabilità dello scorrere del tempo sugli schermi e sulle sue palpebre. Si veda la recensione per “Paese Sera” di *C’era una volta in America*, che mi sembra, al riguardo, sin troppo eloquente:

Non abbiamo più rivisto il film di Leone dopo la sua prima mondiale di Cannes. Non conosciamo l’edizione italiana che fu presentata circa un mese fa a Venezia. Non abbiamo avuto quindi la possibilità di verificare l’entusiasmo che ci aveva colti al primo impatto con questa enorme sinfonia, come l’avevamo definita al momento. [...] Ma abbiamo potuto riflettere su questo entusiasmo, dopo tutto sorprendente in chi come noi non era mai stato troppo tenero verso Leone, che spesso avevamo accusato di manierismo. E ci siamo domandati, non senza una sottile angoscia, chi sia cambiato: se lui o noi. Noi certamente, e vi spieghiamo perché. Quando uscì il corpo delle opere di Leone, i suoi western da *Per un pugno di dollari* a *Giù la testa*, eravamo negli anni ’60 e all’inizio dei ’70, proiettati verso il futuro, famelici di “nuovo cinema” (era il momento magico della mostra di Pesaro), ansiosi di scoprire nuovi codici di linguaggio [...]. Ma da *Giù la testa* a *C’era una volta in America* sono passati tredici anni: le voci nuove si sono chiuse in uno sterile silenzio, a sperimentare nuovi codici è rimasto forse unico, un ultrasettantenne come il portoghese Manoel de Oliveira [...] La nostra proiezione verso il futuro si è quindi arrestata. Stanti queste condizioni, il futuro ci fa francamente paura, di conseguenza, l’ansia dello scoprire il nuovo si è trasformata in una preoccupazione di conservare il vecchio: non per chiuderlo in un museo, cioè in una cineteca, ma perché il suo patrimonio non vada disperso, ridia piuttosto dignità e fascino all’immagine e al linguaggio cinematografici. Ebbene, vedendo *C’era una volta in America*, lasciandoci cullare dalla maestà del suo ritmo, cedendo al fascino delle sue immagini, ci è parso che Leone fosse mosso dalla stessa preoccupazione, volesse recuperare tutto quello che di bello, di eroico, di mitico il cinema aveva creato in quasi un secolo di vita. [...] Diremo, quindi, che siamo cambiati tutti e due, perché Leone nel frattempo ha allargato i suoi interessi. Perché *C’era una volta in America* non è la rivisitazione del *crime movie*, non segna il semplice passaggio di Leone da un genere all’altro. [...] È qualcosa di più. È la rivisitazione commossa del cinema in quanto tale, tant’è vero che viene spontaneo di modificarne il titolo e chiamarlo “C’era una volta il cinema”, anche perché l’America di cui parla il film, l’America che vediamo passare davanti ai nostri occhi, non è l’America della storia, bensì l’America raccontata dal cinema, protagonista stabile della più grande e inebriante fiction del nostro secolo.

La frase chiave rimanda alla constatazione che il cinema e il critico sono – ciascuno a suo modo, ma in parallelo – «cambiati tutti e due». Il tempo ha lasciato le sue

tracce sulle pellicole e su chi le guarda. Le prime si configurano come una sorta di palinsesto nel quale le immagini ne lasciano intravedere in filigrana altre, depositatesi sul fondo del cinema, ma pronte a riaffiorare alla superficie non appena le si convochi attraverso una citazione o un più generico rimando ad una tradizione preesistente – di genere o d'autore, divistica o tematica. Il secondo guarda e giudica i film attraverso un filtro che possiamo definire, sulla scia della semiotica, competenza intertestuale, o più semplicemente esperienza professionale, sapienza percettiva, o ancora, più malinconicamente, incapacità di restituire al proprio sguardo la freschezza necessaria ad essere innanzitutto, da quello che si vede, sorpresi e spiazzati. La scrittura critica diventa allora una passeggiata proustiana in luoghi della memoria, fra figure e situazioni che sembrano stare sullo schermo apposta per ricordarcene altre. È così che Woody Allen, nella recensione a *Broadway Danny Rose* apparsa su "Paese sera", viene descritto come «un Chaplin che ha tenuto il passo dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, un Chaplin le cui gags non possono più fondarsi sul solo montaggio delle immagini, ma debbono tener conto del parlato»; che, sulle pagine del medesimo quotidiano, il protagonista di 1997 *Fuga da New York* sia definito «un Indiana Jones dei poveri, per un *I predatori dell'Arca perduta* realizzato a basso costo»; che di *Cotton Club* si affermi che «appartiene alla famiglia dei *Nashville* e dei *Ragtime*, cioè dei film-affresco».

In qualche caso gli accostamenti, le convocazioni del cinema del passato come ausilio per leggere quello del presente, sono estrosi, sorprendenti, inattesi (ma non per questo meno pertinenti). A conclusione della recensione de *Il cattivo tenente* ("Paese Sera", maggio 1993), su Abel Ferrara si legge: «Non sembri troppo bizzarro se mi viene di paragonarlo non a uno dei tanti, brillanti specialisti del *crime movie*, ma nientemeno che al grande e severo Bresson. Sì, proprio all'insospettabile maestro che nel 1956 aveva descritto con la stessa pedante attenzione ai particolari la fuga dalla prigione di un resistente francese condannato a morte dai tedeschi». E nel giudizio su *Amadeus* di Forman ("Paese Sera", febbraio 1985) compare questa riflessione: «Dal film risulta evidente che, se Mozart ne avesse avuto a disposizione, si sarebbe imbottito di eroina come un Fassbinder e altri artisti dalla produttività frenetica».

La scelta di collocare il film nell'orbita del passato – che non sempre necessariamente coincide con il passato del cinema, ma puntualmente coincide con quello del critico, nella fattispecie con il suo bagaglio intellettuale – costituisce una tentazione anche laddove ci si trova di fronte a opere hollywoodiane che sembrano finalmente raccogliere l'antica esortazione a guardare, descrivere e raccontare la contemporaneità. Tra queste una delle più significative degli ultimi decenni, per spessore estetico e quantità delle controversie suscitate all'epoca, è sicuramente *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee. Per valutare la quale il critico ("Paese Sera", novembre 1989) parte da lontano:

Di solito, quando i personaggi di una vicenda si spiegano troppo, finiscono per dare fastidio: divengono didascalici. Ma ciò avviene quando l'autore cerca di dare alla vi-

cenda una cadenza quotidiana, di avvicinarla colla massima approssimazione alla fotografia della vita. Quando, insomma, gli attori sono pregati di recitare come parlano, di muoversi come se fossero fuori scena. È difficile immaginare che in tali circostanze un nero affermi ad ogni passo la sua negritudine, un razzista l'odio per la gente dal colore diverso dal suo, che un alcolista filosofeggi di continuo del suo vizio [...]. Sempre che l'autore, come dicevo, cerchi di praticare il "verosimile filmico" nel regno del possibile. Se invece egli cerca di praticarlo nel regno dell'impossibile, come fece Ejzenštejn col *Potemkin*, montando la famosa sequenza dei leoni di pietra in modo che essi sembrassero ergersi in piedi e ruggire, allora il discorso cambia: allora un film può divenire pure didattico e rimanere a suo modo poetico, può divenire un *Lehrfilm*, così come certi atti unici di Brecht furono definiti *Lehrstücke* per il contenuto didattico, senza che ciò recasse nocimento alla loro artisticità. [...] Brecht utilizzò i *Lehrstücke* per predicare l'etica marxista, trasformandola così in estetica. I principi etici di Spike Lee sono meno rigidi di quelli di Brecht: anzi, s'ispirano a un buon senso che qualcuno potrebbe ritenere addirittura qualunquista: assumono una casistica dove il fortuito prevale nettamente sul tipico.

Abituato, dagli anni Ottanta in poi, a fronteggiare film che lo interpellano attraverso il cinema, il critico sintonizza il proprio sguardo su modalità retrospettive, in ottemperanza alle quali a contare non è più soltanto la capacità delle opere di rielaborare quanto avviene fuori dalla sala, ma anche la sua propensione ad avvolgerle in un tessuto fatto di film, cineasti ed artisti provenienti da altre epoche. Le competenze, e la frequenza con cui le si usa come bisturi per aprire e comprendere il film, sono le rughe sul volto del critico, i segni che mille e più visioni hanno lasciato intorno agli occhi di uno spettatore colto, corrispettivo perfetto del cineasta consapevole. L'uno e l'altro accomunati dall'inclinazione a fare del film – realizzato da una parte, valutato dall'altra – il luogo di una sapienza stratificata, dove l'opera attuale diventa la rampa di lancio per proiettarsi, sul piano estetico e critico, verso un passato che sa di tempo perduto.