

Flavio De Bernardinis

ARTE CINEMATOGRAFICA

Il ciclo storico del cinema da Argan a Scorsese



© 2017 Lindau s.r.l.
corso Re Umberto 37 – 10128 Torino
www.lindau.it | lindau@lindau.it
www.facebook.com/Edizioni.Lindau - www.twitter.com/EdizioniLindau

Prima edizione: marzo 2017
ISBN 978-88-6708-736-5

ARTE CINEMATOGRAFICA

*Dedicato a Carlo Di Carlo,
che non mi abbandona mai*

Introduzione

Da Xanadu con fervore: il cinema nella storia dell'arte

È nota la riflessione di Walter Benjamin sul rapporto tra il cinema e l'arte: non si tratta di stabilire se il cinema sia o meno un'arte, ma chiedersi finalmente che cosa si intenda con «arte», adesso che è sopraggiunto il cinema. Secondo Benjamin, il cinema muta lo statuto dell'arte, che non sarà più lo stesso, ora che ha fatto irruzione, nell'orizzonte globale, questa «cosa» chiamata cinema.

Il tema, oggi, a settant'anni di distanza da Benjamin, è stato abbandonato. Il cinema è chiaramente un'arte, e l'arte prosegue il proprio cammino senza curarsi troppo del rapporto col cinema. Ne fa uso abbondante, materiali filmati, video, o immagine in movimento in generale, ma non ha il cruccio se il proprio statuto ne abbia risentito, o ancora ne risenta in particolare.

Eppure, un certo cruccio resta, e si sedimenta. È stato per esempio formulato da Orson Welles, in una conversazione con Peter Bogdanovich: «Tengo sempre a sottolineare che il cinema andrebbe studiato nel contesto dell'arte in generale, e non da solo». È una riflessione, meno celebre rispetto a quella di Benjamin, che tocca tuttavia un nervo scoperto.

Sappiamo bene che nel momento in cui è apparso il cinema, lo statuto dell'arte viene riformulato, ma a ben guardare tale mutamento di statuto ha prodotto una sorta di blocco. L'arte, sempre seguendo Benjamin, non è più contemplazione, non è più tradizione, non è più «epochè»: se ne ricava che il cinema, certo, ha fatto irruzione nell'orizzonte artistico contemporaneo, come un terremoto non previsto, ma che alla resa dei conti abbia agito e influito restando *all'esterno* dei confini stessi dell'arte.

In una parola, cinema e arte si sono attratti e sconvolti, ma, dopo la scossa, non si sono mai assestati. Come dice Welles, il cinema non è mai stato davvero studiato «nel contesto dell'arte in generale». Il cinema, così, è qualcosa di radicalmente «fuori contesto», arte ma industria, poesia che è spettacolo, ispirazione che trascorre nell'intrattenimento. È questa la sua forza, evidentemente. Solo perché effettivamente «altro», infatti, ha potuto squassare l'orizzonte, come un meteorite proveniente dal cielo.

Insomma, l'arte e il cinema si sono assaporati, ma non si sono incontrati. Si sono sconvolti, ma non si sono conosciuti. Si sono posizionati, ma non si sono confrontati. Ciò che è rimasto sepolto, e tuttavia sta ed esiste, è la effettiva, palpabile *collocazione* del cinema lungo l'arco della storia dell'arte.

Impegno enorme, questo di considerare il cinema *all'interno* del ciclo storico di ciò che ancora si chiama «arte». E pertanto non se ne potrà tentare, evidentemente, che un'introduzione, se non addirittura un accenno. Cercando innanzitutto quei contesti in cui la questione è affiorata vivida, anche con prepotenza, e magari è stata via via ammortizzata altrimenti.

Uno dei contesti, ebbene, è quello *italiano*. Forse uno dei più ricchi e fecondi in tale direzione. Il riferimento va agli

anni '30 dell'estetica crociana, anni in cui Luigi Chiarini, alla guida del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, voluto dal Fascismo nell'ambito della costruzione, ed edificazione, di Cinecittà, impronta la sua attività di studioso, di operatore culturale, di insegnante e infine di regista cinematografico, come recita il titolo di uno dei suoi numerosi libri, ponendo il «film nei problemi dell'arte». Il cinema viene così immediatamente collocato all'interno della tradizione, che è certo articolata e problematica, dello sviluppo e progresso delle pratiche artistiche.

Mentre il contesto delle avanguardie storiche, in Italia per esempio il Futurismo, predilige la visione di un cinema che colpisce duro il sistema dall'esterno, lo piega a una rivoluzione dei gusti e dei modi, e quindi ne fa uno strumento eccezionale di una altrettanto eccezionale rifondazione del creare e del sentire, l'estetica crociana è più disponibile alla collocazione del cinema all'interno delle regole di un'estetica generale. E le regole, in questo caso, sono interessanti quanto le eccezioni, e forse di più: di più perché ne risulta un campo certo già adeguatamente indagato, ma forse per ora non pensato nella chiave di lettura di *una storia del cinema come momento particolare della storia dell'arte*.

Un secondo contesto è quello francese. Gli anni '40, quelli della riflessione di André Bazin, o meglio del suo «apostolato», come sostiene Antoine de Baecque. Qui le indagini ci sono, e sembrano anche esaurienti. Tuttavia, anche in questo caso, si è proceduto con vigore e rigore, ma l'intuizione baziniana del cinema come «compimento dell'arte barocca», e dunque il tentativo di collocazione del cinema all'interno del ciclo storico dell'arte, non è stata forse pensata e indagata nella chiave indicata da Orson Welles, il cinema quale momento *compreso* nella storia dell'arte in generale.

Tale è dunque l'aspirazione del nostro discorso: la collocazione, la realtà effettuale del cinema nel contesto di ciò che è stato chiamato «ciclo storico dell'arte occidentale».

Sia la cultura italiana che quella francese, in sintesi, sono confluite nella consueta indagine e definizione del cinema in chiave estetica, piuttosto che artistica. Si tratta ancora dell'eredità benjaminiana. Il cinema agisce come medium della contemporaneità: e se si tratta di medium, si tratta di percezione, e se si tratta di percezione, ciò vuol dire la sensazione, e se siamo in ambito sensorio, siamo giunti nel territorio dell'*aisthesis*, in greco appunto «sensazione», l'etimo di «estetica».

Se l'intero ciclo storico dell'arte, nei termini che cercheremo di ricordare, e che sono stati in ogni modo esaurientemente delineati, prevede il transito dall'*artistico* all'*estetico*, allora il cinema non è soltanto un asteroide proveniente dallo spazio che ha impattato sulla superficie terrestre, il cinema è anche, se non soprattutto, il *luogo privilegiato* in cui si fa evidente, e concreto, un particolare e decisivo momento della storia dell'arte. Per noi, infatti, il cinema resiste invece caparbiamente nella dimensione dell'artistico.

Il terzo contesto da indagare, naturalmente, è quello americano. Che tuttavia presenta una particolare affinità con quello francese. Se la Francia è la terra dei Lumière e di Méliès, Hollywood è la patria di Griffith. In contesti in cui ne va della paternità di un procedimento artistico (Lumière e Méliès immaginano il cinema, Griffith inventa il film), paradossalmente, ma non troppo, la questione artistica in sé non costituisce un problema. Se fossero un problema, il cinema e il suo rapporto con l'arte, verrebbe a cadere il fregio nobile della paternità: si tratterebbe dell'ennesima efficacissima invenzione, oppure dell'industria straordinaria

dell'intrattenimento. Da cui l'interrogativo: se non ci fosse stato il Neorealismo italiano, ci sarebbe stato il Bazin che si conosce? Se non ci fosse stato Pastrone, ci sarebbe stato il Griffith di cui sopra?

Vero che Giovanni Pastrone, ovvero Pietro Fosco, ingegna il *carrello*, la macchina da presa mobile su binario, ma la cultura italiana non concepisce il cinema quale mito nazionale. Come invece fanno i francesi in Europa, e gli americani a Hollywood. Stabilito il cinema come arte, gloria patria, la cultura francese sarà attenta all'elaborazione delle poetiche specifiche capaci di sprigionarne tutto il potenziale (da qui, l'*eccezionalità* di un Bazin, il quale, non richiesto, si domanda il rapporto tra l'arte barocca e il cinema, coinvolgendo gli italiani del Neorealismo nella fondazione del cinema come arte moderna), mentre la macchina hollywoodiana avrà tutto l'interesse a stabilire che l'industria cinematografica è composta di prototipi, e dunque, come recita il logo della Metro-Goldwin-Mayer, il cinema si può, si deve fare quale «ars gratia artis».

Un personaggio che ha affrontato il territorio del cinema come luogo di continua invenzione e sperimentazione artistica, è Martin Scorsese. Non solo nei film personalmente pensati e realizzati, ma anche in un'opera a latere, quel *Personal Journey through American Movies* (*Un secolo di cinema. Viaggio nel cinema americano*, 1995), che traccia un ritratto storico di Hollywood, non solo come naturale fabbrica dei sogni, ma anche quale più visibile e meno evidente fabbrica instancabile di idee e di artisti.

Nel contesto italiano, paradossalmente, la cultura idealistica sgombra il campo da rivendicazioni puntigliose e, come tenteremo di evidenziare, escludendo la «tecnica» dal procedimento della creazione artistica, nel caso del cinema,

paradossalmente ne assicura tutta l'incidenza e l'effettualità. La rivista «Bianco e Nero», l'organo del Centro Sperimentale, dal 1937 fino al giugno 1943, prima della interruzione bellica, reca infatti come sottotitolo «Arte e tecnica», in un contesto esplicitamente idealistico (più gentiliano, che crociano). La ricerca tecnica, il suono, le attrezzature del teatro di posa, gli obiettivi fotografici ecc., godono di uno spazio preciso e inattaccabile, al confine tra artigianato e industria, che mantiene viva, anzi vivissima la connotazione «artistica» del fare cinema: inoltre, il primo numero della rivista «Cinema», 10 luglio 1936, in cui si formano i quadri del futuro Neorealismo, presenta in copertina un operaio della Fox, a Hollywood, intento a spargere con uno spray ragnatele sintetiche sul set di un film in costume.

Alla fine del percorso tra l'Italia, la Francia e gli Stati Uniti, lungo l'arco temporale dagli anni '30 alla fine degli anni '60, resta da vedere in che modo sia possibile configurare lo statuto dell'arte cinematografica: non in sé, come una monade, protagonista certo, ma in realtà puntigliosamente esclusa dall'evoluzione di ciò che si dice la storia dell'arte, ma nell'auspicio di Orson Welles, ossia nell'ottica e nella prospettiva di ciò che è stato chiamato il ciclo storico dell'arte.

Per far questo, occorrerà stabilire innanzitutto che cosa si intenda per ciclo storico dell'arte, e se, al momento dell'affermazione del cinema, sia pertinente guardare alla questione in simili termini. Anche in questo caso il contesto italiano ci verrà in soccorso, perché ci sembra che la riflessione di studiosi quali Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi possa risultare decisiva ai fini di una messa a fuoco di una prospettiva storica e metodologica, un sigillo critico-estetico sugli esiti del XX secolo in chiave artistica. E che posizione possa assumere il cinema al suo interno.

In ultimo, sarà impossibile, all'orizzonte del secolo successivo, il XXI, in cui inizia un nuovo arco storico, o forse sta ancora compendosi il precedente (oppure non risultano invece reperibili nessuna parabola, o circuito, o direttrice...), non accennare alla condizione dell'arte cinematografica nell'età del tramonto della figura del «grande autore», l'artista per definizione, alla quale non è chiaro se si sostituisce un allievo professionista, un tecnico *tout court*, un creativo immaginoso, oppure, chi lo sa, un'altra definizione possibile di «artista». Ma in che senso, a quali condizioni, e in quali direzioni.

Tutto ciò, nella speranza che Orson Welles, dalla sua Xanadu, ci conforti con la benevolenza senza la quale, ahinoi, andremmo diritti al naufragio delle intenzioni, e all'inabissamento delle idee.