

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



MICHELE GUERRA

**COME GUARDARE AI CLASSICI
E VIVERE FELICI:
“THE ARTIST”, “HUGO”, “WAR HORSE”**

1. Dolci a più strati

In una delle sue rubriche *Posacenere* che aprono ogni domenica l'inserito culturale del “Sole 24 Ore”, Andrea Camilleri – parlando di Shakespeare e delle sue innumerevoli riduzioni in ogni continente – definiva i classici come un dolce a più strati, adatto al palato di qualsiasi individuo che certo vi troverà un gusto di suo gradimento. Resta evidente che solo quel fine buongustaio che sarà in grado di apprezzare ognuno degli strati di quel dolce, di avvertire la fantasia e la validità dell'accostamento valutando gli strati singolarmente e poi insieme potrà provare fino in fondo l'esaltazione offerta da questo tipo di dolce e di dar soddisfazione – pur senza averlo mai conosciuto – al pasticciere.

La metafora di Camilleri mi ha fatto pensare che la nostalgia per i classici e il loro prepotente ritorno nei diversi ambiti della nostra cultura,

sia in un certo qual modo assimilabile alla nostalgia per i dolci della nonna, quei dolci che nessuno sa più fare perché non c'è più – oltre al tempo – nemmeno la struttura socio-economica che permetteva di farli, non ci sono più nemmeno gli strumenti per farli – e naturalmente non c'è più la nonna. Il rischio è allora quello che gradualmente si perdano quei buongustai che sapevano separare e riunire i diversi sapori degli strati del dolce e che non tutti i pasticceri si mantengano onesti cercando di offrire comunque il miglior dolce possibile.

Il film classico multistrato, quello che piaceva alle masse, che faceva piangere, ridere ed emozionare sia la massaia che Godard, quello che nasceva dentro un sistema socio-economico che non esiste più e che veniva girato e impressionato con strumenti che non esistono più, non è del tutto sparito. Non intendo dire che potete andarvelo a cercare nelle cineteche, o molto più comodamente in qualsiasi videoteca, quanto piuttosto che quel cinema rimane una ricetta valida che molti registi scelgono ancora di seguire. Naturalmente si tratta di registi che sanno benissimo che, essendo finito quel sistema che sfornava quei film, bisogna rigiocarsi la loro validità su un terreno completamente differente, a viso aperto con un pubblico completamente differente, che è per di più avvezzo a nocivi prodotti più che industriali propinatigli dalla televisione e dalla rete. I fratelli Coen, per fare un solo esempio, lavorano così: si rigiocano Preston Sturges, Frank Capra, Alexander Mackendrick, la *slapstick comedy*, il *noir*, il tardo western dentro un sistema di valori sociali e culturali capovolto, facendo del film il luogo di una intertestualità schizofrenica, un luogo che eccede di continuo se stesso, un luogo senza tempo – *che non c'era* – in cui il traboccante mito del cinema deve di continuo sbattere contro lo scacco del suo stesso rito.

Al centro di queste relazioni tipiche del coevo cinema d'autore, e che appassionano registi tra loro diversissimi e in massima parte americani

come Quentin Tarantino, Todd Haynes, Brian De Palma e molti altri, sta il cinema come istituzione. Intendo dire che più ancora che una relazione tra testi, che indubbiamente c'è, si intesse una relazione tra strutture produttive e autoriali che finiscono con l'interrogare non solo il testo, ma soprattutto il contesto da cui quel testo è uscito e che, venendone condizionato, ne rappresenta al contempo la condizione – si tratti del grande cinema classico di Hollywood o di un B-movie italiano. Tale discorso investe molto cinema postmoderno e d'autore degli ultimi vent'anni, così come progetti più sperimentali quali quelli dell'ultimo Godard o degli autori che lavorano col *found footage* – che ha a che fare in modo straordinariamente particolare con gli studi sulla citazione.¹

Come scriveva con ragione David Rodowick, ad un livello di strutture narrative, di esperienza psicologica del film, di articolazioni della visione cinematografica, il cinema resiste anche nel tempo della sua “vita virtuale”, cioè nel tempo della fine dell'analogico e del trionfo del digitale.² Questa resistenza è ciò che appare più interessante nel momento in cui si cerca di riflettere sul film da dentro il film, cioè nel momento in cui si suggerisce una lettura ipertestuale che tuttavia non turba minimamente l'esperienza filmica in quanto tale.

Da una parte abbiamo allora film che lavorano su strategie di racconto e di visione che si tengono in contatto con i classici, ma che si spendono dentro una nuova istituzione, dove per istituzione intendiamo verticalmente il percorso del film dalla sua produzione alla sala e oltre. Dall'altra film che, in maniera molto più dichiaratamente

¹ Ho approfondito questi aspetti in due interventi: *Documentality of Film*, in “Cinéma et Cie. International Film Studies Journal”, 16-17, 2011, pp. 49-54 e *Chi ha (i)scritto il film? Di orsi, naturalisti e cineasti*, in “Rivista di Estetica”, 50, 2012 (in corso di stampa).

² Si veda D. N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, trad. it. di M. Miotti, Milano, Olivares, 2008.

metacinematografica, lasciano che i classici entrino nella loro pelle, in certi casi facendosi cloni che alterano la nostra normale esperienza di spettatori da multisala (*The Artist* di Michel Hazanavicius), in certi altri creando un suggestivo cortocircuito tra distanti poetiche della meraviglia (*Hugo* di Martin Scorsese), in altri ancora ricreando un universo ricettivo che va molto oltre la semplice riproposizione di stilemi e strutture da cinema classico (*War Horse* di Steven Spielberg).

2. *Ombre dal passato*

I tre film appena nominati sono tutti del 2011, un anno estremamente ricco di opere che curiosamente hanno riflettuto sul senso del cinema classico in un mondo che corre oltre tutto quello che il cinema classico ha raccontato e fissato in termini di immaginario. Il cinema classico rischia di diventare sempre più un rifugio, non solo fatto di grandi film, ma anche di mondi che erano indiretta emanazione di quei film e che pure sono spariti – in circostanze non così misteriose – insieme ai film. Andrew Gilbert, forse spingendosi un po' troppo in là, ma non senza avere alcune ragioni, ha osservato che molti dei titoli principali di questo nostalgico 2011 sarebbero incentrati sulla dialettica passato-presente e in modo ancor più specifico sottenderebbero il bisogno di Hollywood di entrare in un dibattito critico e teorico che in fondo si compie sulla pelle (!) dell'industria del cinema. Oltre ai tre film già citati, Gilbert nomina anche *Midnight in Paris* di Woody Allen, *The Descendants* di Alexander Payne, *The Tree of Life* di Terence Malick e *Moneyball* di Bennet Miller (tutti del 2011).³

³ Si veda A. Gilbert, *The Death of Film and the Hollywood Response*, in "Senses of Cinema", 62, 2012, all'indirizzo elettronico <<http://sensesofcinema.com>>.

Per quanto tra queste opere ci siano temi comuni, seppur lungo uno spettro analitico forse troppo largo, mi pare evidente che sono solo tre – *The Artist*, *Hugo*, *War Horse* – quelle che mantengono una compattezza utile alla comparazione, e questa compattezza è rappresentata dal modo in cui questi film si misurano con i classici – ivi compreso naturalmente anche un pioniere come Georges Méliès, che pure appartiene al periodo delle origini – attraverso il ricorso assai diverso e più o meno produttivo alla citazione. Il fatto che due di questi film si siano contesi i premi Oscar – assegnati a mio avviso, e come sempre più spesso accade, in modo sconcertante – e che tutti e tre siano apparsi a distanza di poco tempo così da permetterci di far presa su una delle tendenze più manifeste dell’ultimo cinema commerciale, è ciò che ci ha convinti a trattare questi lavori come fossero libri da recensire, cioè contributi utili a dar conto di un dibattito vivo in cui, una volta di più, nella parte degli studiosi si sono messi, con esiti diseguali, i registi.

L’analisi dunque non procederà ad una sistematica indagine testuale tra i modelli dei film, ma tenterà di suggerire quanto diverso sia l’atteggiamento di questi autori proprio sulla base dell’intertestualità che caratterizza i loro ultimi lavori.

3. *Questi fantasmi...*

La metafora del dolce a più strati vale ancor più quando siamo di fronte al riuso di un testo classico: è questo il momento in cui il lettore / spettatore sarà escluso o premiato sulla base della sua abilità nel sentire i diversi strati dell’opera. I film di cui parleremo funzionano esattamente così: offrono una lettura a strati della relazione tra il cinema classico e il cinema contemporaneo ed un’altra più sommessamente inerente la nostra esperienza filmica nell’epoca che Francesco Casetti ha definito del “cinema

due”, un cinema che come abbiamo detto resiste, dimostrandoci che “le immagini filmiche sono ancora portatrici di racconto, là dove gli altri domini mediali inclinano a un intrattenimento spesso senza narrazione, o con narrazione implicita come nei *reality show* televisivi, o solo a posteriori come nei videogiochi”.⁴

Il cinema che resiste come storia da raccontare, nonostante i nuovi formati e i nuovi luoghi della sua fruizione, è un cinema che in molti casi non solo prosegue sulla scia di una storia racchiusa ormai nel secolo passato, ma dà conto profondamente di quelli che, sempre secondo Casetti, rimanevano due aspetti chiave del “cinema uno”: la *preveggenza* – cioè la capacità di dirci segretamente cosa sarebbe successo – e il *lascito*, alla prima strettamente connesso.

Per poter cogliere tutti questi temi bisogna avere il palato fino e riconoscere una pratica citazionista che, nei nostri casi, si presenta al livello dell’allusione e dell’eco più o meno marcata e soprattutto non turba mai la continuità del racconto,⁵ per cui chi gusta solo la trama del film può benissimo uscire dal cinema e osservare che *The Artist* è il miglior film sul passaggio dal muto al sonoro, oppure chiedere se quel Méliès è davvero esistito, o ancora rammaricarsi di quei buoni sentimenti così spudoratamente esibiti da sfociare quasi nel *kitsch* – sono tre reazioni di cui sono stato io stesso testimone.

Nei tre film che consideriamo si sente chiaramente l’effetto *revenant* dell’allusione cinematografica, che è molto più forte che in ogni altro

⁴ Cfr. F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 297.

⁵ Sulla necessità di limitare il campo della citazione filmica e sulle sue diverse tipologie (con uno sguardo alla bibliografia di base), rimando al mio *Chacun sa citation*, in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 2, 2010, pp. 95-118, all’indirizzo elettronico <www.parolerubate.unipr.it>.

ambito, un effetto proprio della ripresentazione di una realtà fantasmatica, ma anche – per noi – di un’improvvisa riattivazione testuale.⁶ Il ritorno del fantasma, in altre parole, trova al cinema una concretezza ed una carnalità che manca altrove. Sono queste le ragioni che mi avevano indotto a definire una delle possibili tipologie di citazione al cinema ‘citazione fantasma’: da una parte essa presentifica un tempo morto e sepolto che rivive grazie alla sua resistenza e alla sua conservazione nella celluloide – ed è il caso della citazione vera e propria, genettianamente intesa, cioè una porzione di testo dentro un altro testo. Dall’altra essa riesuma frankensteinianamente quel mondo e quel tempo dandogli una nuova vita, un nuovo corpo, dentro il medesimo *habitat* – ed è il caso dell’allusione e dell’eco.

Questo tipo di relazione è molto forte nei nostri tre film: se non fosse così scanzonato e ammiccante, *The Artist* potrebbe apparire un’operazione necrofila, tanto che Jean Dujardin e Bérénice Béjo mi sono sempre apparsi finti, morti viventi, ogni volta che mi è capitato di vederli a colori nel loro vero tempo. C’è chi ha insistito su questo aspetto, ritenendo mistificatoria la presenza di questo film nel 2011 e definendolo “a haunting presence”⁷ – come se lo schermo e la sala che proiettano il film di Hazanavicius fossero infestati dai fantasmi.

Hugo è un grande film sulla perpetuazione della vita, sul movimento e il suo legame con l’essere animato: è un film di orologi, di automi, di trucchi e di magie, un film di fantasmi che tornano dall’aldilà, di vasi di Pandora scoperti, di morti al lavoro nuovamente proiettati. Vincenzo Cerami, che nel recensire il film di Scorsese lo accostava brevemente a *The Artist*, scorgeva tra i due film un elemento comune: “un fondo dolente

⁶ Si veda ivi, p. 106.

⁷ Cfr. J. Natoli, “*The Artist*”: *Mystification Beyond Artistry*, in “Senses of Cinema”, 62, 2012, all’indirizzo elettronico <<http://sensesofcinema.com>>.

quando non proprio luttuoso”.⁸ Questo senso di morte, di fantasmi appunto, può essere avvertito solo da chi assapora tutti gli strati del dolce e arriva, pur tra la magnificenza visiva, il divertimento e la commozione, a sentire un gusto amaro, che gli fa balenare proustianamente davanti agli occhi un mondo perduto, tanto più straordinario in quanto perduto. Quel che intendo dire è che quell’amaro è nell’allusione, è nella citazione – ricostruita, rifatta – dei film di Méliès, o diversamente nei disparati modelli di Hazanavicius, non è nella storia, non è nello stile.

War Horse è un film che rivela la volontà del suo autore di rivolgere uno sguardo alla sua filmografia e di ritrovarvi quelle tracce del grande cinema d’intrattenimento per famiglie che gli sono state croce e delizia; rivela la volontà di rivolgere uno sguardo ai suoi modelli, di un cinema visto da bambino, grande cinema d’intrattenimento per famiglie (?) diventato poi più giustamente e meditatamente grande cinema classico; rivela la volontà di ripensarsi dentro una sala negli anni Quaranta e Cinquanta, lavorando su quelle che Marcia Landy e Lucy Fischer definirebbero “structures of feelings”,⁹ anche rischiando che la multisala stessa in cui il film invece si proietta finisca con l’inficiarne la corretta ricezione. I processi di dislocazione e rilocalizzazione del film e dello spettatore vengono gestiti da Spielberg con estrema raffinatezza.

In tutti e tre i film il gioco intertestuale è subordinato alla compattezza stilistica e narrativa, vale a dire che non problematizza né increspa mai il *continuum* della narrazione, non crea distanza tra il testo e i suoi ipotesti, né proietta mai lo spettatore in una dimensione extra-diegetica che pertenga al raggio d’azione dell’allusione, proiezione che peraltro può

⁸ Cfr. V. Cerami, *Frammenti retrò in 3D*, in “Domenica – Il Sole 24 Ore”, 5 febbraio 2012.

⁹ Si veda M. Landy e L. Fischer, “*Dead Again*” or *A-Live Again: Postmodern or Postmortem?*, in “Cinema Journal”, 4, 1994, pp. 3-22.

avvenire indipendentemente dal fatto che lo spettatore riconosca o meno il riferimento, anzi spesso accade che si sperda volutamente l'esattezza del riferimento – come si capisce ciò complica lo studio degli strati del nostro dolce...

Nessuno di questi film, insomma, vuole uno spettatore spaesato che cerchi di orientarsi attraverso una varietà di altri universi testuali e di senso.

4. “*The Artist*”

“Car derrière sa séduction initiale, de quoi parle réellement *The Artist*?”.
J. Lepastier, *Un film sourd*

Diciamolo subito: se *The Artist* non avesse vinto tutti quei premi, se soprattutto non avesse sottratto tutti gli Oscar che contano a *Hugo* o – a costo di passar da ingenuo – a *The Tree of Life*, probabilmente oggi sarebbe meno mal sopportato di quanto non sia, anche se, a onor del vero, furono già molti i recensori che all'uscita del film manifestarono più di una perplessità. Ricordo che mi trovavo a Parigi quando Dujardin venne premiato a Cannes e dal momento che il mio aereo era in ritardo di più di un'ora, avevo fatto incetta di quotidiani francesi per concedermi una sorta di rassegna stampa completa su quell'edizione del festival.

Mi parve straordinaria l'idea di Hazanavicius, stimolante, accattivante, fantasiosamente cinefila, ludica nel senso più alto del termine. Eppure leggendo quegli articoli avrei dovuto già rendermi conto della sterilità di quel progetto, del fatto che la storia era stracolma di *clichés*, qua e là brutalmente copiata, ma da appassionato fruitore di questo genere di lavori intravedevo il premio e la soddisfazione nello smontare il giocattolo di Hazanavicius e nel trovare, al cuore del meccanismo, quello che Laurent

Jullier chiamerebbe il valore “performativo” del riferimento.¹⁰ Niente di tutto ciò, purtroppo. La domanda che mi sono fatto dopo avere visto il film è la stessa che si era posto Joachim Lepastier e che ho voluto porre in esergo a questo paragrafo.¹¹ Ma dietro quella maniacale ricerca di stili e immaginari, dietro scelte come quella di girare il film a 22 fotogrammi al secondo rispettando il formato 1:33, cosa c'è davvero?



1. M. Hazanavicius, *The Artist*, (2011).

Non saprei dire se mi aspettassi una sorta di *The Man Who Wasn't There* (Joel e Ethan Coen, 2001) o di *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002), oppure una riflessione più europea e dunque forzosamente meno calata in quell'immaginario; forse mi aspettavo la consacrazione di un atteggiamento parodico e dialettico che Hazanavicius aveva parzialmente mostrato nei suoi *OSS 117: Le Caire nid d'espions* (2006) e *OSS 117: Rio ne répond plus* (2009) – il primo peraltro interpretato dalla coppia Dujardin-Béjo e il secondo dal solo Dujardin.

The Artist è un esempio di operazione cinefila fine a se stessa, che riporta l'attenzione su un periodo del cinema che merita di essere

¹⁰ Cfr. L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, trad. it. di C. Capetta, Torino, Kaplan, 2006, p. 28.

¹¹ Si veda J. Lepastier, *Un film sourd*, in “Cahiers du Cinéma”, 671, 2011, p. 39.

riproposto solo a fronte di una effettiva spendibilità nel contemporaneo. Non basta insomma fare un film *à la manière de*: Jean Gili, non per nulla, ha richiamato a proposito di questo film Paul Reboux – “brillant auteur également de manuels de savoir vivre et de savoir aimer” – e il suo *À la manière de...*, in cui confluivano una serie di più o meno riusciti *pastiches* letterari.¹²

The Artist non riesce ad essere una parodia, non ci convince del fatto che con la morte del cinema muto si sia persa la vera essenza dell'arte del film, non ci fa venire voglia di vedere film che rinuncino al sonoro, soprattutto non riesce a rimanere a galla nel confronto con i film e i modelli che lo innervano. Per parte mia non sono d'accordo con chi, come il già citato Natoli, sostiene che *The Artist* è un film mistificatorio perché vorrebbe arrestare il progresso delle nostre esperienze di “moviegoers” del terzo millennio, né che per tali ragioni il film non abbia diritto ad esistere nel 2011. Richiamare il fatto che Charlie Chaplin girava *Modern Times* nel 1936 senza spingere sul pedale dell'effetto *rétro* mi sembra ingeneroso, piuttosto mi limiterei a dire che *The Artist* ha tutto il diritto di esistere nel 2011 e di sfidare la serie cinematografica di *Harry Potter*, ma per farlo deve avere un senso che oltrepassi l'invito a rivedere i film a cui si è ispirato, per poi accorgersi (tra l'altro) che sono assai migliori dell'epigono.¹³

¹² Cfr. J. A. Gili, *The Artist. À la manière de...*, in “Positif”, 608, 2011, p. 32.

¹³ Pur definendolo “il bel *The Artist*” – il che resta per molti versi condivisibile – Irene Bignardi incentra la sua rubrica non sul film di Hazanavicius, ma su *Singin' In the Rain* (1952), osservando peraltro come l'Academy avesse trattato il capolavoro di Stanley Donen e Gene Kelly in modo assai diverso da come ha trattato, quasi un cinquantennio dopo, *The Artist*. Bignardi auspica che, “in un ideale *double feature*”, *Singin' In the Rain* possa portare con sé *The Artist*, che pare veramente avere la funzione di richiamare l'attenzione su altro da sé. Cfr. I. Bignardi, *Il bel “The Artist” da abbinare a Gene Kelly & Co*, in “Il Venerdì di Repubblica”, 24 febbraio 2012, p. 117.

Trovo altrettanto ingeneroso paragonare il film di Hazanavicius ai modelli a cui si riferisce: non tutti hanno l'astuzia di Tarantino, che in ogni conferenza stampa ha dichiarato di aver tenuto presente un film di Enzo G. Castellari, *Quel maledetto treno blindato* (1977), per realizzare *Inglorious Basterds* (2009) – il cui unico contatto col film italiano sta nel titolo inglese del film di Castellari: *Inglorious Bastards*. Mi limito più semplicemente a reclamare più rispetto per chi riesce a risolvere i giochi allusivi del film e si ritrova alla fine del labirinto senza il premio o la soluzione dell'enigma.

Quando si fa un film come *The Artist* è evidente che si vuole imbastire un gioco per cinefili e al contempo garantire a chi cinefilo non è di godersi lo spettacolo. Se si costruisce un personaggio all'incrocio tra il Gene Kelly parodico stile *The Dancing Cavalier*, Douglas Fairbanks e, per altri versi, il Norman Maine di *A Star Is Born* (William Wellman, 1937 e George Cukor, 1954) – in questo senso più nuova appare la Béjo –; se si scrive una storia che è un gioco ad incastro tra *A Star Is Born*, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) e *Singin' In the Rain*, con echi lubitschiani o perfino minnelliani – Gili ci vede poi anche Friedrich Wilhelm Murnau, Frank Borzage, King Vidor, Erich von Stroheim, Tod Browning e Chaplin, cioè la *crème* della Hollywood tra muto e sonoro –, ebbene bisogna avere un buon motivo e questo buon motivo non può essere solo l'amore per quel cinema.

Hazanavicius lascia il suo film conteso tra film molto diversi tra loro, per quanto tutti grosso modo incentrati su Hollywood, le tristi storie di divi decaduti e il cinema come grande e impietosa industria dell'intrattenimento. Ognuno di questi modelli porta con sé un genere, col melodramma e la commedia che possono incrociare agevolmente le soluzioni del musical o perfino del *noir*. Ma a *The Artist* manca quello che osservavamo nei Coen: manca il confronto di quei valori – filmici e non –

dentro un contesto – filmico e non – che si farà carico di rinegoziare la tenuta del messaggio e la pregnanza del suo stile.

Ora si osserverà che, con tutti i premi che ha vinto, Hazanavicius e il suo film hanno ragione. Non mi rifugerò – pur credendovi fermamente – nella scarsa attendibilità e nel malcostume che gira intorno all'Academy, ma intendo centrare il problema esattamente sui temi che ci interessano: *The Artist* è vittima delle sue citazioni, ovvero chi di citazione ferisce di citazione perisce. Soffocato da modelli troppo alti e troppo diversi, il film perde la sua forza e rimane un vacuo esercizio di stile, che strappa beninteso più di un sorriso, che contiene una sequenza indovinata come quella della piuma-bomba (ma se tutti continuano a citare solo quella, ciò vorrà pur dire qualcosa), ma che alla fine lascia un desolante senso di fine, laddove *Hugo*, invece, trasmette una vigorosa carica vitale.

5. “*Hugo*”

“If you ever wondered where your dreams come from when you go to sleep, just look around. This is where they are made”.

B. Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*

La storia di Hugo Cabret è raccolta nelle parole che una sera, tornato a casa più tardi del solito, il padre di Hugo rivolge al figlio poco prima di morire in un tragico incidente:

“Some magicians started off as clock makers. They used their knowledge of machines to build these automata to amaze their audiences. The sole purpose of the machines was to fill people with wonder, and they succeeded. No one in the audience could figure out how these mysterious figures danced or wrote or sang. It was as if the magicians had created artificial life, but the secret was always in the clockworks”.¹⁴

¹⁴ B. Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*, New York, Scholastic Press, 2007, p. 115.

L'autore del romanzo, Brian Selznick, parla di automi, di macchine sbalorditive, di misteri, di vite artificiali che sembrano umane, di meccanismi che hanno un loro ritmo interno che li fa funzionare autonomamente, li fa vivere. Selznick parla anche di cinema, cinema da fiera delle origini, cinema di animazione fermo ancora tra l'ultimo teatro di figura e il nuovo regno delle ombre e delle *silhouettes*: parla di un immaginario formatosi dentro una nuova concezione della modernità che il cinema ha incarnato perfettamente, trasformando le nostre esperienze mediali, la nostra più moderna *flânerie* e rinnovando definitivamente la sensorialità della nostra esperienza estetica.¹⁵

Dentro questo discorso ha pienamente senso recuperare la storia – reinventata – di Georges Méliès, il quale dà concretezza a quella che potremmo definire, per usare il titolo di un lavoro di Antonio Costa, “la morale del giocattolo”.¹⁶ Ma, oltre Méliès, vi sono i fratelli Lumière, con la famosa leggenda-incubo del treno che buca lo schermo, e poi *Safety Last* di Harold Lloyd (1923), e tanti altri che Selznick cita e Scorsese non può permettersi di coinvolgere al completo: Chaplin, Buster Keaton, René Clair, *The Clock Store* (una delle *Silly Symphonies* di Walt Disney, 1931).

¹⁵ Per un approfondimento ad ampio raggio su questi temi rimando a *Cinema and the Invention of Modern Life*, edited by L. Charney and V. R. Schwartz, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.

¹⁶ Si veda A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1994.



2. M. Scorsese, *Hugo* (2011).

Il cinema si dipana tra le parole e i disegni di Selznick così da restituire il senso dell'emergenza di una nuova realtà che passa per il cinema, di un cambiamento epocale che trasforma molto più che le vite di Hugo e Isabelle. Scorsese lavora sullo stesso livello,¹⁷ per cui non è esagerato evocare *Das Passagen-Werk* di Walter Benjamin,¹⁸ ma anche – perché no? – la Parigi magica e dickensiano-fumettistica di Jean-Pierre Jeunet.¹⁹

Scorsese, poi, compie altre due operazioni: la prima è quella di rifare i film di Méliès, cioè di mostrarci come si faceva quel cinema, in quali luoghi, con quali attori, con quali tempi, con quale luce. La scelta di smontare il giocattolo e di filmarlo di nuovo – per cui anziché vedere il vero film di Méliès possiamo sprofondare nel fotogramma di una copia del film di Méliès girata da Scorsese – amplifica e ad un tempo vivifica l'effetto di riapparizione fantasmatica di cui parlavamo. La seconda

¹⁷ Il rapporto tra Selznick e Scorsese emerge in maniera interessante nell'intervista di Ed Vulliamy all'autore del libro: *Brian Selznick: how Scorsese's "Hugo" drew inspiration from his magical book*, in "The Observer", 12 february 2012, p. 10.

¹⁸ Si veda N. Azalbert, *Le film des passages*, in "Cahiers du Cinéma", 674, 2012, p. 32.

¹⁹ Si veda J. D. Nuttens, *Hugo Cabret. Mémoires de nos pères*, in "Positif", 611, 2012, p. 38.

operazione è quella di raccontare questa storia attraverso un 3D tra i migliori ed efficaci degli ultimi tempi – a mio parere *Hugo* e *Pina* di Wim Wenders (2011) sono i due film che più naturalmente e felicemente si sono serviti di questa tecnica. Il 3D sta al nostro immaginario e alla potenzialità delle nostre sale come Méliès stava all’immaginario moderno del primo Novecento e ai diversi luoghi in cui si vedevano i film.

In altre parole, Scorsese compie un’operazione del tutto diversa da Hazanavicius: non blocca il normale scorrere tecnologico di un film del XXI secolo, ma riveste di quella tecnologia una storia che ci racconta di come un meccanismo ha trasformato le nostre vite e i nostri pensieri e lo fa preservando il gioco intertestuale dalla nostalgia sterile, dal calco e dal lutto.



3. M. Scorsese, *Hugo* (2011).

È giusto, com’è stato fatto in una delle poche – e dunque utili – stroncature al film, reclamare lo stesso rispetto dovuto a Scorsese per altri autori che hanno fatto cinema ‘meraviglioso’ e che invece sono stati per questa ragione giudicati con sufficienza – com’è accaduto in certi casi allo

stesso Spielberg.²⁰ Ma al di là del messaggio *Hugo* supera, alla sua *maniera*, molti dei film che in fondo volevano raccontare la stessa storia.

6. “*War Horse*”

Il lavoro che Spielberg compie con *War Horse* è ancora diverso, sia rispetto a Hazanavicius che a Scorsese. Se *The Adventures of Tintin* (2011) era una specie di Indiana Jones immerso nella *Computer Generated Imagery* che consente, ad esempio, lo strabiliante inseguimento finale; *War Horse* è il *restyling* di un’esperienza cinematografica che ci rispedisce dentro un immaginario del tutto riconducibile al cinema hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta. Non c’è la volontà di rifare alcuni film e di offrirceli direttamente nel corpo del nuovo film, nemmeno c’è la volontà di coniugare antiche meraviglie al tempo del digitale o del 3D.

Si sa quanto la critica anglosassone, e in special modo femminista, abbia attaccato con decisione la finta innocenza del cinema di Spielberg e di altri autori a lui vicini come George Lucas, un’innocenza attraverso cui si lascerebbero passare valori e ideologie conservatori che rimandano ad un certo tipo di America patriarcale.²¹ *War Horse* è un film che sembrerebbe andare in questa direzione, pur senza ricorrere intensivamente all’effetto facile e più moderno, ma permettendosi di raccontare una storia – anche in questo caso *à la manière de* – che tiene il passo di un altro cinema. Chi è rimasto sgomento di fronte a *War Horse*, chi vi ha rintracciato la deliberata rinuncia all’azione in un regista che è anzitutto maestro dell’azione, oppure

²⁰ Cfr. P. M. Bocchi, *Hugo Cabret. No, grazie*, in “Cineforum”, 511, 2012, pp. 27-28.

²¹ Per una breve panoramica si veda L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, cit., pp. 29-30.

il pericolo di cadere addirittura nel *Kitsch*,²² non ha in sostanza accettato il fatto che il regista di *Saving Private Ryan* (1998) abbia voluto trattare un film di guerra come un film per famiglie di sessant'anni fa senza rendere mai manifesto il suo gioco intertestuale. Mi pare evidente che da questa prospettiva Spielberg abbia deciso di riflettere anche su quella parte della sua filmografia che viene considerata 'per famiglie' e ricondurla dentro un orizzonte di senso che guarda al cinema classico come luogo in cui una tale sfumatura perde quel che di spregiativo può avere presso certa critica.



4. Steven Spielberg sul set di *War Horse* (2011).

War Horse è riconducibile, per esempio, a quei 'racconti per famiglie' che sono sempre stati un luogo di particolare declinazione dei temi amorosi e melodrammatici nel cinema hollywoodiano.²³ Ci sono film come *National Velvet* (1944) o *The Yearling* (1946), entrambi di Clarence Brown, in cui il rapporto con l'animale – un cavallo nel primo caso e un cerbiatto nel secondo – rimanda a canoni di racconto che generalmente riguardano il rapporto amoroso tra uomo e donna, oppure la relazione di amicizia disinteressata, e naturalmente casta, così tipica di molto cinema

²² Si veda J. S. Chauvin, *La dernière chevauchée*, in "Cahiers du Cinéma", 675, 2012, p. 26.

²³ Su questo tema si veda R. Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 32 e ss.

classico. Come da tutti notato, il modello scelto da Spielberg è principalmente John Ford e più precisamente il Ford irlandese. Per quanto guidato dal romanzo di Michael Morpurgo, che è una sorta di soggettiva del cavallo,²⁴ balza all'occhio il contatto con un film che forse più di ogni altro si fa struggente suggestione: si tratta di uno dei film meno noti del periodo muto di Ford, *Kentucky Pride* (1925), storia di un cavallo che è anche il narratore del film (attraverso le didascalie) e che, infortunato, viene venduto per diventare bestia da tiro. I temi della famiglia, della casa, della separazione e del ricongiungimento, fordiani quant'altri mai, sono mutuati con precisione da Spielberg, che avrà senz'altro rivisto gli altri Ford irlandesi (da *The Shamrock Handicap* del 1926 fino a *A Quiet Man* del 1952) ma anche i film sul lavoro e la famiglia (*The Grapes of Wrath* del 1940 e *How Green Was My Valley* del 1941). La luce rossa che chiude il film, più ancora che un diretto rimando a *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), potrebbe allora condurci di nuovo a *The Yearling* e alla sequenza della sepoltura di Icaro; e Roberto Campari mi fa notare che al suo ritorno il protagonista si trattiene dall'abbracciare la madre e le tende la mano, ricalcando perfettamente il gesto del Tom Joad di Henry Fonda in *The Grapes of Wrath*.

Gilbert, leggendo nel cavallo spielberghiano una vittoria della tradizione sulla novità – in questo caso il vecchio mezzo da guerra sulle più recenti innovazioni belliche –, si chiede se il messaggio del film sia la vittoria (nonostante tutto) della vecchia tecnologia, poiché il passato è ancora vivo e siamo in grado di muoverci nelle più moderne trincee restando ancora legati al nostro passato.²⁵ Io ci vedo anche un'altra scommessa: può il pubblico di oggi commuoversi – oppure indignarsi per

²⁴ Si veda M. Morpurgo, *War Horse*, trad. it. di C. Manzoletti, Rizzoli, Milano, 2012.

²⁵ Si veda A. Gilbert, *The Death of Film and the Hollywood Response*, cit.

per quei buoni sentimenti – senza sapere che sta vedendo un film degli anni Quaranta?

Jean-Luc Godard, tra i più acuti – e cinefili – provocatori contemporanei, si è sempre rammaricato di non aver assistito alla nascita del cinema, essendo nato nel 1930, ma ha altresì dichiarato che ne avrebbe senz'altro visto la morte. Lunga vita a Godard!

Copyright © 2012

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies